

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO | PPGCA UFF

**Rítmica marítima: a água como matéria para a escrita de poemas**

JÚLIA VITA DE CARVALHO

Niterói, dezembro de 2023

**JÚLIA VITA DE CARVALHO**

**RÍTMICA MARÍTIMA: A ÁGUA COMO MATÉRIA PARA A ESCRITA DE  
POEMAS**

Dissertação apresentada à Universidade  
Federal Fluminense como requisito  
parcial para obtenção do título de mestre  
em Estudos Contemporâneos das Artes.  
Orientador: Giuliano Obici.  
Coorientadora: Tatiana Pequeno.

Niterói, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

**BANCA EXAMINDORA**

---

Giuliano Obici  
Universidade Federal Fluminense

---

Tatiana Pequeno  
Universidade Federal Fluminense

---

Luiz Guilherme Vergara  
Universidade Federal Fluminense

---

Prisca Agustoni  
Universidade Federal de Juiz de Fora

*Às mulheres que me formam – avós e mãe:  
Ednéia Aparecida Vita, Maria Cléa Fantezia, Adriana Vita.*

## AGRADECIMENTOS

Para mulheres desenvolverem seus textos, como diria Virginia Woolf, elas precisam de um espaço. Por isso, esses agradecimentos serão às mulheres que me proporcionaram a sensação de estar sob um teto todo meu – mesmo quando estive longe, de forma física, do que entendo como minha casa.

À minha mãe, Adriana Vita, por eu ter tido a possibilidade – e estrutura – de seguir com minha formação e com esta pesquisa. E por ter, desde cedo, me colocado em contato com a produção literária brasileira.

A Paula Lemos, por todo companheirismo, parceria e suporte – e com quem percorri, com amor, alguns tetos nos últimos tempos. Aqui estão muitas das águas nas quais banhamos nosso encontro.

A Jully Camacho, em memória, por saber que vibraríamos essa conquista – que seria, certamente, cursada também por ela. A Amanda Erthal, por ter percebido que a insistência artística pede amizade e presença. A Natália Martins, por ter crescido tanto e me inspirado a tentar o mesmo. A Mônica Martins, por ter me criado um pouco também. A Eliana Dutra, pela ternura discreta mas altamente notória e precisa. A Lindalva Nascimento, por ter me apoiado quando pareceu que não iria dar certo. A Luisa Eledá, por ser incansável nos seus objetivos e ter organizado tempo para me ajudar nos meus. A Eliana, Flávia, Lívia Lemos e Kelly Monteiro, por terem somado às mãos familiares com acolhimento gentil. A Clara Niglio, pelo carinho valoroso com que recebeu meus trabalhos. A Alyxandra Gomes, por também ter sido teto, família e bons conselhos acadêmicos. A Vytória Odara, por dividir comigo tempo de seriedade e de descanso.

Agradeço também ao meu irmão, Flávio Vita, por revisar com cuidado toda a escrita. Ao meu pai, Paulo Fantezia, por me encorajar na medida certa – desmedidamente – e por enriquecer meus ouvidos.

Aos amigos do Grupo Laboriosa, que se aventuraram comigo nesse longo percurso de pesquisa e produção poética – culminando em alguns interesses e resultados que abordei neste trabalho.

Especialmente à orientação de Giuliano Obici, que me permitiu generosamente a liberdade de buscar minha “zona de brilho” nas palavras. À coorientação primorosa de Tatiana Pequeno, que fez também com que eu me sentisse em casa: segura.

A Luiz Guilherme Vergara e a Prisca Agustoni, pela leitura atenta e retornos valiosos no percurso de finalização desta pesquisa.

## RESUMO

Esta pesquisa abordou os potenciais poéticos da matéria aquática na escrita de poemas, em abordagem rítmica e imagética, a partir da perspectiva material bachelardiana. Para isso, partiu da revisão etimológica empenhada por Émile Benveniste acerca da palavra ritmo que, segundo o autor, fora explicada como derivação grega de “fluir”, indicando a observação do fluir das águas, de forma equívoca – sendo, portanto, um mito. Com base na afirmação de seu discípulo Henri Meschonnic de que essa mítica vive poeticamente, a pesquisa buscou a sobrevida do ritmo hídrico em teorias literárias e poemas, com auxílio da compreensão da criação poética por analogia, de Octavio Paz. O trabalho se desenvolveu de forma teórico-prática a partir da análise crítica de abordagens que visam definir se a origem do ritmo parte da natureza ou do que se entende por humano, considerando que, hoje, essa fronteira se dilui. Em diálogo com a tendência humanista de Meschonnic, de que o ritmo poético é estritamente ligado ao sujeito, a pesquisa se aproximou de movimentos latino-americanos, majoritariamente compostos por mulheres, que alçam a natureza ao papel de sujeito portador de direitos. Assim, o discurso poético da água foi observado em poemas autorais e de autoras do século XX e XXI, como Gilka Machado, Cora Coralina, Olga Savary, Tatiana Pequeno e Prisca Agustoni. Esse enfoque possibilitou, ainda, analisar como desastres ambientais, que afetam o ritmo das águas, provocam, também, quebras rítmicas na escrita. Para isso, foram abordados os rompimentos de barragem de mineração em Mariana e Brumadinho, além do vazamento de óleo cru no litoral brasileiro em 2019.

**Palavras-chave:** água; ritmo; poética; Henri Meschonnic.

## **ABSTRACT**

This research addressed the poetic potentials of aquatic matter in the writing of poems, using a rhythmic and imagery approach, from Bachelard's material perspective. In order to do this, started from the etymological review, undertaken by Émile Benveniste, about the word rhythm which, according to the author, was explained as a Greek derivation of “flow”, indicating the observation of flowing waters, in an equivocal way – being, therefore, a myth. Based on the statement by his disciple Henri Meschonnic, that this myth lives poetically, the research sought the survival of the water rhythm in literary theories and poems, with the help of the understanding of poetic creation by analogy, by Octavio Paz. The work developed from theoretical-practical form based on the critical analysis of approaches that aim to define whether the origin of rhythm comes from nature or from what is understood as human, considering that, today, this border is diluted. In dialogue with Meschonnic's humanist tendency, that the poetic rhythm is strictly linked to the subject, the research approached Latin American movements, mostly composed of women, which elevate nature to the role of subject with rights. Thus, the poetic discourse of water was observed in poems written by authors from the 20th and 21st centuries, such as Gilka Machado, Cora Coralina, Olga Savary, Tatiana Pequeno and Prisca Agustoni. This approach also made possible to analyze how environmental disasters, which affect the rhythm of water, also cause rhythmic breaks in writing. To this end, the mining dam collapses in Mariana and Brumadinho were addressed, in addition to the crude oil spill on the Brazilian coast in 2019.

**Keywords:** water; rhythm; poétique; Henri Meschonnic.

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. MERGULHO ETIMOLÓGICO: UMA INTRODUÇÃO AO RITMO E À MÍTICA.....</b>	<b>13</b>
1.2. RITMO, MAGIA E ANALOGIA .....	16
1.3. RITMO: NATUREZA OU SUJEITO? – QUE SUJEITO? .....	18
<b>2. ÁGUA, RITMO E RESPIRAÇÃO .....</b>	<b>27</b>
2.2. VERTERE, VOLTAR: UM RETORNO AO VERSO MARINHO .....	31
2.3. ÁGUA NA BOCA: SALIVANDO PALAVRAS LÍQUIDAS .....	36
<b>3. IMAGINAÇÃO CRIATIVA, IMAGINAÇÃO MATERIAL: IMAGENS LÍQUIDAS .....</b>	<b>41</b>
3.2. SALTO ARGILOSO: QUE ÁGUA, QUE RITMO? .....	47
3.3. ÁGUAS PESADAS, QUEBRA DE RITMO.....	53
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>85</b>

## APRESENTAÇÃO

A região em que cresci chama-se Região Oceânica. O bairro Piratininga – nomeado com herança do tupi, significando “peixe seco”, em alusão aos peixes que restam após a cheia das águas –, é um braço de terra entremeado por laguna e mar. Da cidade, Niterói, significada pela mesma herança, diz-se “águas escondidas”, por seus olhos d’água misteriosos. A comemoração do meu primeiro ano de vida saboreou coletivamente um enorme peixe levado pelas mãos dos pescadores da pequena Prainha.

Outros tantos peixes escaparam dessas mãos para serem capturados por bicos de gaivotas – ou “gaviota”, na linguagem de criança, a primeira palavra escrita de minha vida, que se constrói desde sempre balizada por práticas textuais. Não é surpresa que um poeta – artistas, de modo geral – vá trabalhar as poéticas de sua região, as sensações de sua região. Assim o fiz, como tantos outros também o fizeram antes. Como Agnès Varda, se me abrissem também achariam praias.<sup>1</sup>

Dos poetas de mar, dizem que escrevem motivos marinhos<sup>2</sup>. Em minha prática como poeta, muito percorri esses motivos, até mesmo quando abordei temáticas diversas: a sensação de recorrer à intimidade poética para lidar com qualquer assunto sempre encontrou com facilidade sensações e imagens de água – ainda que estivesse escrevendo sobre política, museus, feminilidades, violências diversas ou materiais plásticos.

A presente pesquisa parte do processo empenhado na publicação do meu primeiro livro de poemas, *Alga Viva*, que foi elaborado a partir dessas sensações aquáticas que permeiam minha característica de escrita – que carrega não só o mar, mas diferentes faces de água. Tal compreensão primária sobre meu trabalho artístico foi e está sendo construída ao passo que desenvolvo reflexões teóricas a respeito dele.

Ao perceber que esse léxico líquido dizia respeito a práticas realizadas por artistas de diferentes nacionalidades e estilos de escrita, passei a prestar mais atenção naquilo que se sobressaía em obras que trabalhavam a água como elemento de destaque, ou mesmo de apoio textual. Nesse primeiro momento, saltaram as imagens e a busca por palavras que fizessem parte de universo semelhante ao meu. Fazia essa coleta de palavras e

---

1 Trecho retirado do filme *As praias de Agnès*, de Agnès Varda: “Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, encontrará praias”.

2 Antonio Carlos Secchin possui um artigo publicado com o título “Um mar à margem: o motivo marinho na poesia brasileira do Romantismo”, onde analisa diversos autores e poemas em busca das aparições marinhas como elemento constitutivo ou como coadjuvantes do imaginário romântico.

imagens também frente ao mar e à lagoa, onde escrevi diversos poemas, e exercitei a observação e manejo das paisagens, sujeitos e objetos com os quais estava trabalhando.

No meio do processo de escrita do livro, ocorreram alguns desastres ambientais que me fizeram conectar diretamente com os rumos das águas envolvidas nos casos. Barragens de mineração se romperam, petróleo vazaram. À época, fiquei atenta ao modo como tais desastres poderiam amplificar seus danos: através da água dos rios que corriam, ou das correntes marinhas que carregavam rejeitos por direções de dimensão trágica. Esses episódios<sup>3</sup> me colocaram em um estado de monitoramento dos ritmos e tempos dessas águas, o que me permitiu desenvolver uma série de trabalhos<sup>4</sup> com a presença aquática submergindo em minha intenção não só como imagem, mas como movimento.

Na minha experiência escrita, já havia consciência de que o principal elemento fundante dos poemas era o ritmo. E, de alguma forma, os episódios que eu estava acompanhando através das águas me mobilizaram a inserir esses movimentos na minha produção artística, para conseguir falar sobre seu alcance de forma mais profunda.

Se antes minha escrita frente ao mar era muito composta por sensações suaves provocadas por ritmos de leitura fluida, nesse novo cenário passei a escrever poemas com um ritmo “agravado”: rápidos, com exigência de grande fôlego, e geralmente com declamações em tom mais elevado. Quer dizer, notei que a escrita dos meus poemas partia da observação das águas e variava conforme suas condições.

Certa de que o ritmo fundava o poema, passei à questão: que ritmo era esse? Qual não foi minha surpresa ao descobrir que, na verdade, o conceito de ritmo tinha íntima ligação com as águas: *ritmo*, em grego “ρυθμός”, teria sido uma derivação do verbo *reo* (ρέω), que significa “fluir”, e essa derivação se explicava pela movimentação que o ser humano assimilou observando as ondas do mar.

Ou seja, inconscientemente semelhante a esse fato, que por muito tempo explicou a origem etimológica do termo “ritmo”, essa pesquisa também surgiu a partir de experiências empíricas frente às espumas e bolhas aquáticas. Vasculhando meu próprio ritmo, tive o impulso de buscar um escopo teórico sobre o conceito e origem do que se entende por ritmo; alcançando pistas sobre o que abrangia esse conceito, encontrei

---

3 Cito aqui especialmente o rompimento das barragens da Vale em Mariana (2015) e em Brumadinho (2019), e o vazamento de óleo cru no litoral brasileiro, entre 2019 e 2020.

4 Desenvolvi uma série de objetos chamada Souvenir, onde mobilizei pessoas para resgatar amostras de águas ainda “saudáveis”, antes do dano acometê-las, definitivamente. Para a presente pesquisa, a menção a essa série importa apenas para compreender como o ímpeto dessa ação fez parte do desdobramento textual que evoluiu com crescente atenção à temática envolvida.

novamente meu próprio ritmo. E, em ambos os percursos, retornei sempre à matéria aquática e à sua capacidade de se manifestar enquanto presença poética.

Assim, compreendi que essa pesquisa se justificava pela necessidade de percorrer algo além de uma investigação autobiográfica, devendo se propor a construir um desdobramento analítico sobre as reflexões que estabeleci no campo poético, considerando finalmente que a relação poema / ritmo / água não dizia respeito à minha subjetividade apenas, mas à experiência criativa de muitos autores e ao surgimento do próprio conceito de ritmo e suas discussões ao longo da história.

Como grande tema desta pesquisa, elegi a escrita de poemas cujos objetos de análise são o ritmo e a água como elementos que se amalgamam em contexto de construção poética e literária. Investigando em que medida essa presença líquida constante era algo expressamente potente em dimensões históricas e coletivas, mergulhei em sua genealogia particular como fenômeno ativo na criação artística.

Um dos autores que baliza essa genealogia é Gaston Bachelard (2013), com sua publicação *A Água e os Sonhos*. À luz dessa obra, situo a água partindo de dois conceitos utilizados pelo autor: a água como 1. *matéria*, que possui poder de influência no que ele define como 2. *imaginação material* do artista.

No campo de estudos literários, é frequente a abordagem do ritmo ressurgir a partir de qual teria sido sua gênese, sendo contínuo o embate de ideias entre defensores de suas tendências naturais ou sociais. Esse vivo debate permite que diversas áreas desenvolvam suas próprias noções rítmicas, exercitando seus funcionamentos específicos, como música, dança etc., justamente porque os estudiosos da língua é que se comprometem com as buscas etimológicas – que lançam novas pistas para palavras que vão assumindo novas facetas conforme seus usos e adaptações idiomáticas.

Por isso, algumas perguntas e questões surgiram desde o início do percurso. Aprofundando na etimologia da palavra “ritmo”, que me fez encontrar e reencontrar a água diversas vezes, não demorei a descobrir que havia uma refutação linguística que colocava em xeque a explicação do termo ter derivado do “fluir” das ondas. Por isso, ao longo de todo o primeiro capítulo, faço uma revisão do tema no campo da literatura, partindo da reforma linguística iniciada por Emile Benveniste, e levada adiante pelas formulações de Henri Meschonnic, que buscam uma origem mais humana e social para conceituar o que abarca a palavra, fugindo de qualquer origem natural.

Mesmo que os autores tenham realocado para o campo da mítica a antiga definição etimológica, o debate sobre a origem do termo não se encerrou, e ganham atualmente

outras abordagens. Ainda nessa abertura do texto, demonstro que a discussão sobre o tema continua sendo permeada pelo embate entre sua origem ter raízes naturais ou sociais.

Por isso, Octavio Paz embasa a abordagem teórica que utilizo para fundamentar a hipótese de ser possível analisar o ritmo não buscando uma origem ou outra, mas pensando a experiência poética como a própria indissociabilidade do humano e da natureza por si só. Paz fornece a aproximação entre o poeta e o mago desembocando no conceito de *analogia*, discutindo também a inexistência atual de fronteiras delimitadas entre natureza e cultura. A partir de sua contribuição teórica, vislumbrei ser necessário lidar com o problema de um ritmo delimitado como um conceito universal originado em um ponto específico da experiência humana. Ao mesmo tempo, pude construir o recorte sobre qual ritmo gostaria de tratar.

É também neste capítulo que desenvolvo a aproximação com movimentos sociais latino-americanos, protagonizados por mulheres, que reivindicam que a natureza é, por si só, um sujeito portador de direitos. Essa consideração baliza o contraponto à proposição de Meschonnic, de que só se pode compreender o ritmo poético vinculado ao sujeito. Ou seja, neste ponto, amplio a compreensão do que se entende por sujeito, para abarcar também o próprio discurso poético da matéria aquática.

No segundo capítulo, busco aproximar o pensamento de Paz com o de Bachelard, ou seja, o encontro entre ritmo e água de forma mais nítida, aproximando também a experiência humana da existência da matéria aquática, sugerindo possíveis razões para a mítica da derivação etimológica ter sido sustentada por tanto tempo.

No terceiro capítulo, me debruço sobre a especificidade das águas com as quais estou lidando: estabeleço o recorte das águas enquanto uma poeta que reside no Brasil, com suas particularidades que também anunciam degradação, e exercito formas de ritmar poemas através dessa matéria aquática e de como suas imagens são lançadas à imaginação criativa. Lido ainda com possibilidades de quebras rítmicas, relacionando-as poeticamente a alguns dos grandes desastres ambientais que afetaram as águas de algumas regiões brasileiras nos últimos anos – como os rompimentos de barragens em Mariana e Brumadinho, e vazamentos de óleo cru no litoral do norte, nordeste e parte do sudeste.

Além do recorte sobre quais águas estou lidando, aprofundo o recorte também de gênero, situando de forma mais explícita a motivação de ter escolhido majoritariamente poemas de autoria feminina para compor as análises literárias que servem de escopo para a pesquisa. Ao fim desse capítulo, então, com auxílio de Paz, busco definir que ritmo e imagem são, na realidade, uma só coisa, e produzem o sentido do poema.

A pesquisa se constrói de modo a encontrar ritmos e imagens líquidas como elementos fundamentais e inseparáveis, como única maneira de uma abordagem poética completa. Embora mantenha abordagens sobre rios e mares como consequência do próprio histórico que funda o debate sobre a palavra ritmo, o foco principal deste trabalho se constrói voltado para o mar. Pois, como bem cantou Maria Bethânia, “dentro do mar tem rio”<sup>5</sup>: as águas acabam encontrando seu abrigo salgado. É por esse motivo que, ao longo da escrita, houve vazão a estados e formas distintas da água, todas essas que “correm para o mar buscando a imortalidade” (LIMA, 2013, p. 111), mesmo quando precisam ceder seu corpo à queda – virando chuva – para isso.

---

<sup>5</sup> Trecho da música “Beira-mar”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1965, e interpretada por Maria Bethânia, pela primeira vez, em 1966.

## 1. MERGULHO ETIMOLÓGICO: UMA INTRODUÇÃO AO RITMO E À MÍTICA

Pelo menos desde a Grécia Antiga, as definições que abarcam conceitualmente o que se entende por ritmo foram guiadas por inúmeras oscilações históricas às quais a humanidade esteve submetida. Variando conforme as demandas de respectivas épocas e disciplinas, o conceito sempre esteve em situação de debate e disputa no que diz respeito à sua origem.

Retrospectivamente, Pascal Michon (2018) indica três grandes momentos<sup>6</sup> decisivos nos estudos sobre ritmo. O primeiro, decorrente da difusão da escrita na Grécia Antiga – momento em que o conceito passou a ser discutido em âmbito filosófico, deixando seus rastros para o pensamento ocidental desde então. O segundo, atrelado à revolução industrial e às mudanças consequentes desta. Essa também foi a fase em que o debate do ritmo em poesia se intensificou (BARTILOTTI, 2019).

No terceiro momento, o ritmo torna-se elementar a novos sistemas de conhecimento e aplicável a diversos campos do saber. A partir disso, o ritmo tornou-se motivo de teoria crítica. Essa fase – cujo clímax fora impulsionado por transformações tecnológicas cada vez mais velozes – perdura sendo atualizada até então. Nela encontra-se a contribuição teórica de Henri Meschonnic, autor que corresponde a uma corrente teórica cuja base descende das contribuições da pesquisa etimológica acerca da palavra “ritmo” desenvolvida pelo linguista Emile Benveniste.

Etimologicamente, a palavra *ritmo*, em grego “ρυθμός”, foi derivada, por adaptação, do verbo *reo* (ρέω), que é uma derivação de “fluir”. Por muito tempo, acreditou-se que essa derivação teria ocorrido a partir da observação humana do comportamento das ondas do mar. No entanto, Benveniste, ao refletir sobre os usos da palavra e sua genealogia, realocou para o campo da mítica a hipótese de que esse “fluir” indicava o início da assimilação do ritmo pelo ser humano, uma vez que o mar não flui, e sim os rios.

Ao se aprofundar na problemática da origem do termo, notou que jamais esteve expresso que esse “fluir” tivesse relação com ritmo, e que poderia estar mais ligado à uma noção de “forma”. Como buscou demonstrar, uma definição mais próxima dessa noção original foi utilizada na filosofia iônica por Leucipo e Demócrito, para os quais ritmo

---

<sup>6</sup> Para maior detalhamento sobre esse percurso cronológico, consultar a tese “Ritmo, afetos, intensidade. Fluições e disrupções na poesia experimental sonora”, de Mila Bartilotti Alencar Barbosa (2019).

possuía o sentido de “forma”, “ordem” e “posição”, um dos três critérios de diferenciação das coisas (BENVENISTE, 1951 apud MEIRELES, Alexsandro, 2007). Ou seja, “fluir” significaria “forma” (σχῆμα), o que abriu espaço para reflexões semânticas mais amplas e menos normativas sobre o vocábulo “ritmo”, como configuração e arranjo entre partes (KEMPINSKA, 2014).

Essa renovação possibilitou o entendimento de que a famosa ligação entre ritmo e regularidade<sup>7</sup> – que por muito tempo foi, e ainda é, ponto central dos estudos sobre o tema – era, na realidade, uma abstração sem correspondência com a origem da palavra. Uma vez que forma remetia a um movimento no instante em que é tomado (VESHAGEM, 2020), o que torna, em gênese, o ritmo um fenômeno múltiplo.

Apenas com Platão<sup>8</sup> a noção de forma teria se aproximado do que entendemos hoje como ritmo. Sua renovação atribuiu essa tal forma aos movimentos humanos, como a dança e o trabalho, por exemplo. Já a noção de ritmo como metro foi uma aplicação moderna dessa concepção platônica, empregada em esquemas numéricos. Embora, na própria origem da noção de forma atrelada ao ritmo, já estivesse contida a noção anterior de estabilidade que não é fixa, a mobilidade de uma maneira singular de fluir (CASTRO, 2019).

A partir da descoberta de Benveniste, Meschonnic redefiniu o ritmo na poesia e na literatura como uma força irreduzível à métrica: vinda do corpo, sim, mas, nesse caso, da organização do movimento no discurso (BARTILOTTI, 2019). Como explica o autor:

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso (MESCHONNIC, 2010, p. 43 apud BARTILOTTI, 2019, p. 45-46).

---

7 Três dos significados atribuídos a ritmo, de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2009): **ritmo**. [Do gr. *rhythmos*, ‘movimento regrado e medido’, pelo lat. *rhythmu*.] E. M. 1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos: o ritmo das ondas, da respiração, da oscilação de um pêndulo, do galope de um cavalo, 2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular: o ritmo das marés, das fases da Lua, do ciclo menstrual. 3. Sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo: o ritmo de um trabalho.

8 Alexsandro Meireles (2007), na tese “Reestruturações rítmicas da fala no português brasileiro” percorre as assimilações do conceito do ritmo buscando em Platão o momento em que deixou de se aproximar da ideia de forma: Platão definiu o ritmo como a ordem no movimento.

Ou seja, “o ritmo não se configura mais como forma, mas como o próprio sujeito, sua marca na enunciação” (BARTILOTTI, 2019, p. 47). Porém, ainda que a revisão etimológica demonstre que a palavra não informa a origem do ritmo como observação humana das águas, é fato que a mítica viveu por muitos anos<sup>9</sup>. Toda mítica precede tradições orais, narrativas preservadas, sendo uma grande voz coletiva soada através de gerações. Como confirmou Meschonnic (1982, p. 150), “o mito do ritmo vive, como o homem em Holderlin, poeticamente”<sup>10</sup>.

Por esse motivo, a presente pesquisa é uma investigação dessa existência poética. Tal mítica sobre o ritmo é apenas uma das diversas narrativas que carregam consigo a água como elemento central ao longo da história da humanidade. Diante dessa influência líquida, concentrei-me a investigar diferentes faces da água como elementar, e como essa bagagem aquática pode ainda ser trabalhada, hoje, como matéria para produção poética.

Octavio Paz (1982), autor que também se debruçou sobre o estudo do ritmo do poema, relaciona fenômenos poéticos e de ritmo com a existência do conceito de mito por si só, como veremos adiante. Além disso, defende que não há apenas um ritmo original, e sim diversos. Mais do que buscar um ponto originário, buscaremos explicitar que a água possui sua própria potencialidade poética, e que se pôde depreender, através dela, a famosa hipótese de que sua existência rítmica influenciou o entendimento humano a respeito de seus próprios ritmos.

Em função desse objetivo de investigação, com auxílio da teoria de Paz, busquei vasculhar, reunir e elaborar possíveis razões, para além da etimologia, que podem ter contribuído para a notória duração dessa mítica que relaciona ritmo diretamente à água. Intentei investigar o assunto, relacionando-o à capacidade do poeta de manejar a potência das matérias, especificamente a aquática. Bachelard (2013) dedicou-se a pensar a água como elementar que influenciou a imaginação criativa. Assim, sua base teórica foi um fundamental referencial para pensar a matéria aquática como produtora de imagens, tendo em vista que os fundamentos do poema se concentram em ritmo e imagem.

Ainda com auxílio de Paz, apresentarei a ideia de que ritmo e imagem são indistinguíveis, de modo que poderemos compreender o que de fato é a realidade poética completa, a qual Bachelard aproxima da água. Antes de nos aprofundarmos no percurso, apresento aqui um breve recorte sobre que tipo de ritmo estou abordando.

---

9 De certa forma, ainda vive, como pudemos notar indícios na definição em dicionário.

10 MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. “Le mythe du rythme vit, comme l’homme chez Hölderlin, poétiquement.”

Quando focados nos atributos de regularidade, os estudos sobre ritmo suscitam em sua base referencial questões de alternância entre tempos fortes e fracos, com tendência a cristalizarem a ideia de metro e padrões rítmicos que, não necessariamente, contemplam o ritmo como um fenômeno inteiro, fluido e complexo. Conforme vimos anteriormente, se o fator da regularidade não é suficiente para compreensão desse fenômeno na linguagem, o que seria?

### **1.1. RITMO, MAGIA E ANALOGIA**

De acordo com Octavio Paz (1982), o idioma é composto por uma totalidade indivisível, e, embora o aprendizado da gramática seja iniciado pelo ensino de divisão de frases em palavras, e de palavras em sílabas, quando falamos nós não organizamos a fala em divisões deste gênero, mas em blocos significativos, de acordo com o pensamento que compreende essa totalidade. Ou seja, em um estado corriqueiro de comunicação, a língua sempre volta a pulsar em seu estado natural, anterior à gramática.

Nesse contexto, o poema também possui como característica esse fator indivisível. No caso, a frase poética: “todo poema é uma totalidade encerrada dentro de si mesma – é uma frase ou um conjunto de frases que formam um todo” (PAZ, 1982, p. 61). Mas diferentemente da linguagem comum, em geral, no poema o que constitui essa totalidade não são direcionamentos significativos, mas o ritmo.

Na língua cotidiana, geralmente falada, esses direcionamentos são regidos por ordens de perguntas e respostas, fluxos e refluxos, inspiração e respiração, união e separação, atração e repulsa etc., assim como o universo (PAZ, 1982). O poeta, então, verifica esse fenômeno como um fato, utilizando-o em seu ofício: as palavras se juntam sem que ninguém as chame e sem que ninguém as prenda. Esses movimentos de aproximações entre palavras, que ocorrem na linguagem, acontecem mediante um princípio rítmico misterioso, e a reprodução desse ritmo dá ao poeta o poder sobre as palavras. Assim, o poeta cria por analogia: a dinâmica móvel da linguagem permite o poeta a criar seu próprio universo rítmico, utilizando as mesmas potências universais de atração e repulsa.

Gumbrecht (2023), no ensaio *Ritmo e significado*, buscou abordar algumas funções para o que se pode entender como ritmo falado, mas que também podem ser notadas nesse mistério do ritmo poético que cria em analogia. São elas:

1. a função de intensificação da memória (as declarações faladas podem ser mais facilmente lembradas em sua forma rítmica); 2. a função afetiva (a fala rítmica tem um impacto específico sobre as emoções; um emprego suficientemente longo dela pode levar ao transe); 3. a função coordenativa (o uso simultâneo da fala rítmica facilita a coordenação dos movimentos corporais entre diferentes indivíduos; permitindo que, metaforicamente falando, se tornem um “sujeito coletivo”). (GUMBRECHT, 2023, p. 119-120)

Ou seja, uma fala conduzida por um ritmo determinado pode ter o poder de despertar estados de transe nos ouvintes e até mesmo no falante, que é tomado pelo ritmo enquanto o expressa – função muito comum do ritmo em ritos e cerimônias. A função coordenativa também opera nesse sentido, favorecendo inclusive que esse estado de transe se sustente. A função da memória será abordada, nesta pesquisa, um pouco mais adiante.

O poeta, ao trazer essas funções para sua escrita, traz também parte de seus poderes. É por isso que Paz diz que a operação poética assemelha-se à atitude do mago, uma vez que ambos usam o princípio da analogia sem se preocuparem com o que é idioma ou natureza, apenas utilizam-nos para seus fins. Ao poeta, interessa que

as fontes de poder mágico são duplas: as fórmulas e demais métodos de encantamento, e a força psíquica do encantador, a afinação espiritual que lhe permite fazer concordar seu ritmo com o do cosmos. (PAZ, 1982, p. 67)

Em outras palavras, o poeta não é um mago, porém sua concepção da linguagem é próxima da magia, despertando forças secretas do idioma através do ritmo. Ritmo este que, ainda de acordo com Paz, é mais que uma medida vazia de conteúdo. É um ir em direção, ou seja, uma direção, um sentido, tempo original. E medida não é tempo, mas sim modo de calculá-lo. Indo além, esse ritmo não é uma força externa a nós, somos nós que nos transformamos em ritmo e rumamos em direção a algo.

O ritmo é, em si, sentido. E esse sentido também diz algo. O que as palavras do poeta dizem quando escritas já estão sendo, em algum nível, expressas pelo ritmo que as carrega, e essas mesmas palavras surgem, naturalmente, dele (ritmo). A partir disso, entende-se que a frase poética não precede o ritmo, nem vice-versa. São ambos a mesma coisa, sentido e ritmo.

Rituais e narrativas míticas também mostram que sentido e ritmo são inseparáveis. O ritmo é expresso tanto na forma como processos mágicos visam finalidades imediatas,

como encantar ou exorcizar forças, quanto em comemorar e reproduzir mitos, como finais e inícios de tempos, chegada de deuses etc. Paz (1982, p. 70) descreve que o ritmo,

duplo do ritmo cósmico, era uma força criadora, no sentido literal da palavra, capaz de produzir o que o homem desejava: a vinda das chuvas, a abundância da caça ou a morte do inimigo. [...] O ritmo era um rito. Mas sabemos também que rito e mito são realidades inseparáveis. Em todo conto mítico descobre-se a presença do rito, porque a narrativa não é outra coisa que a tradução em palavras da cerimônia ritual: o mito conta ou descreve o rito. E o rito atualiza a narrativa; por meio de danças e cerimônias o mito se encarna e se repete [...] A dupla realidade do mito se apoia no ritmo que os contém.

Assim, Paz afirma que o mito contém a vida humana em sua totalidade, e é por meio do ritmo que o mito atualiza um passado arquetípico: “por meio da repetição rítmica o mito regressa” (1982, p. 76). Entendo que seja dessa forma que, à semelhança das datas míticas que sempre se repetem, a mítica sobre a água ser a gênese do ritmo também encarna-se novamente toda vez que um poeta busca alinhar seu ritmo com o universo: por analogia, a tendência é que encontre a água como matéria poética, como veremos com mais profundidade a partir de Bachelard.

Finalmente, Paz conclui que ritmo é visão de mundo. Tudo a que chamamos cultura – calendário, política, moral, arte, filosofia etc – tem raízes no ritmo, e cada civilização possui seu próprio desenvolvimento desse ritmo primordial. Motivo pelo qual jamais seria viável propor uma pesquisa sobre origens do ritmo que visasse defini-lo sobre medidas universais. Paz (1982) afirma que o ritmo verbal é histórico, e a velocidade, lentidão e tonalidade que o idioma adquire em momentos ou sujeitos distintos tendem a transparecer no ritmo poético. Ou seja, pode-se tecer uma espécie de história de cada nação a partir de seu ritmo.

Por esse motivo, o recorte sobre ritmo que empenhei na presente pesquisa parte da negação de certa rítmica que prevê a rígida necessidade da metrificação, e da procura pelo meu próprio ritmo enquanto poeta, situando-me também na civilização específica da qual faço parte. Esse recorte ficará mais nítido conforme o desenvolvimento da pesquisa.

## **1.2. RITMO: NATUREZA OU SUJEITO? – QUE SUJEITO?**

Em *Critique du Rythme*, Henri Meschonnic (1982) desenvolve sua teoria da linguagem através de uma *crítica poética* na qual o ritmo seria a organização de um ajuntamento. Para o autor, no poema é onde essa organização rítmica torna-se mais

visível, não estando exposta em cada uma de suas palavras, mas na disposição e junção dessas. Assim, Meschonnic compreende o ritmo como organização do sentido no discurso.

Amparado pela pesquisa etimológica de Émile Benveniste (1976), Meschonnic afastou-se da maneira de pensar os ritmos humanos partindo da hipótese das ondas marítimas e de quaisquer ritmos orgânicos, com a justificativa de que isso incorreria no equívoco de misturar ordens distintas: a cósmico-biológica e a histórica da linguagem (MESCHONNIC, 1982)<sup>11</sup>.

Parte considerável dos estudos sobre ritmo, desde então, debruçou-se sobre o assunto a partir de uma perspectiva humanista, justamente por influência das renovações elaboradas por Benveniste e levadas adiante por Meschonnic. Elaboraões essas que entendem que o ritmo se constitui como um fenômeno sociocultural. Segundo o autor, se o sentido é uma atividade do sujeito e o ritmo uma organização do sentido no discurso, o ritmo é uma organização do sujeito em seu discurso (MESCHONNIC, 1982).

Dessa forma, Meschonnic (2015) considera que por trás do fato rítmico há também uma realidade social, sendo o poema o momento de uma escuta dessa realidade, capaz de “nos fazer passar de voz em voz” (p. 4) e de nos tornarmos também uma escuta. Ou seja, sua pesquisa encara a linguagem e a crítica poética acerca do ritmo também como uma ética, propondo que toda mudança operada na sociedade provoca uma outra no ritmo dos indivíduos, sendo justamente a poesia a forma que melhor capta essa modificação.

Embora represente um marco teórico decisivo e de grande relevância na área da linguagem, o debate sobre o conceito de ritmo não se encerrou nas reformulações propostas por Meschonnic. Sobretudo pelo caráter estritamente humanista de suas proposições, que ressurgem hoje como objeto de questionamento, afinal, é diante de clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a humanidade de nossa subjetividade se vê colocada em questão (TADEU, 2009).

No entanto, sua própria teoria previu a importância de permanecerem abertos os campos de reflexão, na medida em que não perseguiu um ideal de solução para o referido debate. De acordo com o próprio autor, essa teoria só pode existir inacabada, fazendo-se contra si mesma, contra a manutenção de uma ordem (MESCHONNIC, 2015).

---

11 Do original: “Avec parfois des nuances, avec des situations chacune particulière, toutes convergentes, ces discours sont un seul discours. Or ce discours est faux. Non parce qu’il serait erroné. Mais parce qu’il mêle des ordres distincts, spécifiquement, historiquement : le cosmique-biologique, et l’ordre historique, qui est celui du langage”.

Uma das formas de manter uma teoria atualizada e em constante reformulação é colocando-a em diálogo com perspectivas de autorias distintas. Por esse motivo, insisti na aproximação com a perspectiva rítmica de Octavio Paz, para que essa aproximação de pares e ímpares me guiasse a aberturas de possibilidades nesse caminho inacabado.

Em *O Estudo analítico do poema* (1996), Antonio Candido demonstra que pensar o ritmo em sua totalidade como consequência das atividades sociais humanas faz com que ele se torne uma criação estética do homem e subordinada inteiramente a ele. Em confluência com Candido, me parece mais prudente e relevante considerar o ritmo como elemento traduzido pelos seres humanos a partir de seu desejo expressivo, isto é, “um fenômeno natural, embora esteticamente disciplinado” (CANDIDO, 1996, p. 45), já que a característica rítmica orgânica presente no espaço pode ser observada, por exemplo, nos ciclos lunares, na sua influência sobre as marés, na pulsação cardíaca, na respiração etc. (BOSI, 2000). Ou seja, as variações de alto/baixo/lento/rápido/forte/fraco – presentes no ritmo manejado pelos seres humanos com fins objetivos, tendo como importante manifestação a linguagem falada (através das movimentações de respiração, por exemplo) e posteriormente escrita – são também expressas na natureza.

Para Candido, ao manejar esteticamente a palavra, o homem produz a ligadura entre o mundo natural e o social, promovendo uma eficácia da palavra próxima à “eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo” (CANDIDO, 1996, p. 45), lidando com e mantendo, ainda assim, diversas camadas orgânicas do ritmo. Por esse motivo, busquei formas de fundamentar a hipótese de ser possível encarar o fenômeno rítmico como um emaranhado relacional orgânico e técnico (CASTRO, 2019).

Afinal, a ordem cósmica e a biológica, citadas por Meschonnic, são também históricas, na medida em que suas formas de vida transformam-se historicamente (CASTRO, 2019). Ainda que a pulsação do corpo humano ou a movimentação das águas não produza a mesma rítmica que o corpo de um poema, é notório que o ritmo humano não surgiu em uma terra sem a existência de coisa análoga (CASTRO, 2019). Ou seja, a espécie humana implementa seu ritmo na Terra como prolongamento das condições rítmicas que a constitui. Essa ideia se aproxima perfeitamente da proposição de criação por analogia de Paz, para quem, inclusive, sequer faz sentido a manutenção contemporânea do debate sobre natureza e humanidade.

Segundo Paz (1982), a natureza não pode mais ser um modelo para nós porque trata-se de um termo já sem consistência: não sabemos mais onde termina o natural e começa o humano:

O homem, há séculos, deixou de ser natural. Uns o concebem como um feixe de impulsos e reflexos, isto é, como um animal superior. Outros transformaram esse animal numa série de respostas a estímulos dados, isto é, num ente cuja conduta é previsível e cujas reações não são diferentes das reações de um aparelho: para a cibernética o homem se conduz como uma máquina. No extremo oposto encontram-se os que nos concebem como entes históricos, sem outra continuidade que a da mudança. Isso não é tudo. (PAZ, 1982, p. 79)

Paz continua, aproximando-se da noção de entrelaçamento das noções históricas e biológicas – opostas para Meschonnic, como vimos –, dizendo que

se o homem é um animal ou uma máquina, não vejo como posso ser um ente político, exceto se reduzirmos a política a um ramo da biologia ou da física. E ao contrário: se é histórico, não é natural nem mecânico. (PAZ, 1982, p. 79)

Ou seja, manter a aposta em uma única abordagem sobre a concepção humana, atualmente, significa optar pela exclusão de algum tipo de camada que compõe esse ente – seja ela política, histórica ou biológica. Sem pretensão de dar conta do atual debate sobre os limites do ser humano, que demandaria a dedicação de uma pesquisa inteira, mantenho aqui o foco no elemento chave desta escrita: a água.

Murray Schafer (2011) inicia o capítulo “Vozes do mar”, do livro *Afinação do mundo*, afirmando que o primeiro som que se fez ouvir foi a carícia das águas. Em seguida, o autor retoma a mítica grega de que “todos os deuses e todas as criaturas vivas se originaram na corrente de Oceanus que envolve o mundo, e que Tethis foi a mãe de todos os seus filhos” (GRAVES, 1955, p. 30 apud SCHAFFER, 2011, p. 33).

O fato é que, além da ciência evolucionista admitir a origem da vida a partir da água, seu papel como matriz de criação está presente em quase todas as cosmogonias das civilizações (FORTES, 2006). Todos esses mitos são revividos pela experiência humana a cada novo pulso de sua existência: “o oceano dos nossos ancestrais encontra-se reproduzido no útero aquoso de nossa mãe” (SHAFER, 2011, p. 33). Nos primeiros momentos de vida, o ser humano se desenvolve imerso em líquido, seja na origem da vida humana, de modo evolutivo, seja na origem da vida de cada ser humano em processo de gestação.

Observando a própria interação do homem com a água, é possível notar como essa fronteira se dilui. Em uma ação cotidiana e praticamente automática, como beber água, pode-se observar essa falta de distinção rígida entre natureza e cultura. Em tempos antigos, o contato com a água significava um grande empenho de esforços que

sinalizavam uma relação de dependência do homem com a natureza (FORTES, 2006). Ou seja, a natureza está presente no cotidiano mesmo que acoplada a equipamentos que já se distanciam do que se entende por natural – como encanamentos, torneiras e copos. Em tese, a relação de dependência diminuiu com o desenvolvimento das tecnologias.

Sob o entendimento de que a integração tecnológica proporcionou inteiramente novas subjetividades e mundos que nunca existiram (HARAWAY, 2009), as teorias da linguagem que colocam o sujeito no núcleo de sua abrangência deparam-se com o fato de que hoje o sujeito vaza por todos os lados (TADEU, 2009).

No entanto, a própria forma de se pensar o surgimento da noção rítmica a partir de uma oposição entre o natural (água) x humano (sujeito) parte de um pressuposto que esbarra em um debate atual acerca da natureza como um ente de direitos. Debate esse levantado de forma potente na América Latina. Desde 2008, o debate integra a nova Constituição do Equador, resguardando à natureza o direito à vida:

Art. 71. A natureza ou Pachamama, onde se reproduz e se realiza a vida, tem direito a que se respeite integralmente sua existência e a manutenção e regeneração de seus ciclos vitais, estrutura, funções e processos evolutivos. (MELO, 2019, p. 420)

O termo “ente”, do qual Paz faz uso ao elencar as diferentes interpretações sobre o que é, afinal, o sujeito humano, já informa que a existência desse sujeito não mais é delimitada por noções que abarcam estritamente a humanidade – uma vez que “ente” é um termo aplicado a tudo o que existe<sup>12</sup>. De forma curiosa, ser humano e natureza passam a ser nomeados como entes: o ser humano, para que possa ser entendido em uma completude de dimensão social, biológica, tecnológica e histórica; a natureza, para que possa ser tratada de forma mais próxima ao que entendemos como indivíduos humanos (cujos direitos são garantidos por meio de legislações).

Embora não aplicada com muita eficácia no Brasil, mesmo fazendo parte da Constituição de 1988, a noção que visa assegurar os direitos da natureza já pode ser observada também no país. Em 2023, o rio Laje, em Guajará-Mirim (RO), foi reconhecido como ente vivo e sujeito de direito. Foi a primeira vez que um rio teve esse tipo de reconhecimento no Brasil<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Heidegger discute, filosoficamente, a diferença entre “ser” e “ente”.

<sup>13</sup> A lei foi proposta pelo vereador e liderança indígena Francisco Oro Waram (PSB), que é líder do território indígena que cerca a região do rio Laje.

Se a demanda de Meschonnic era que houvesse maior abordagem do ritmo como expressão do sujeito, temos agora o debate sendo atualizado conforme outros entes passam a ser tidos como sujeitos ao lado do homem: a natureza passa a ser, também, sujeito.

Uma outra esfera de indivíduos que também vivem históricas violações de direitos – e que, por isso, precisam reivindicar constantemente seu papel como sujeito pleno – é a que abarca o gênero feminino. E é justamente desse grupo, como discorre Maristella Svampa (2019), grande parte do protagonismo dos sujeitos envolvidos nesse tipo de reivindicação ambiental.

Como uma forma contemporânea de luta contra as problemáticas da perpetuação extrativista – que, como veremos adiante, impacta diretamente os ritmos de determinadas águas, assim como impacta a percepção humana sobre ritmos com os quais coabita e interage –, seu cerne é compreender o ser humano não como um ente exterior à natureza, mas como parte dela.

Esse protagonismo feminino na quebra das fronteiras entre o ser humano e a natureza também motiva o protagonismo de poética escrita por mulheres nesta pesquisa, buscando alinhar ação política e produção artística como forma de potencializar ambas as esferas.

É um forte símbolo de resistência o fato de que, em um continente tão marcado por extrações e saques da natureza, as matérias naturais saiam do estado de coisificação para se tornarem detentoras de direito. E, assim, possam entrar no debate com teóricos europeus a partir de um outro ponto de disputa, que muito é potencializado por vozes de quem, historicamente, também ocupa o lugar de “outro” sujeito.

Cabe dizer que, embora as mulheres protagonizem essa transformação de paradigma, não é meu interesse trazer luz à questão sob uma perspectiva essencialista da relação mulher-natureza – como também alerta Svampa (2019). Em confluência com a autora, a importância do debate para o presente trabalho reside na abordagem similar da relação entre o domínio de um gênero sobre outro e do ser humano sobre a natureza que, em ambos os casos, justifica uma série de desvalorizações daqueles considerados “outros”.

Ou seja, embora não seja o caso de abordar a existência feminina sob uma ótica de natureza calcada em princípios que demandariam também debater uma suposta

natureza feminina<sup>14</sup> – até porque “a natureza não pode ser um modelo para nós porque esse termo perdeu toda consistência” (PAZ, 1982, p. 79) –, é difícil ignorar que essa função de cuidado e responsabilidade socioambiental<sup>15</sup> é principalmente assumida por mulheres. Não poderia eu, também como mulher, investigar meus ritmos de forma alheia à minha própria condição, que também passa por tentar entender por qual motivo minha prática se vincula à natureza.

Há movimentos que consideram que a dedicação feminina ao cuidado com a natureza parte de princípios biológicos de cuidados, que passam pela função da maternidade. O ecofeminismo possui vertentes com essa visão, embora sejam consideradas equivocadas por grande parte dele. Sob uma perspectiva de ritmo, como buscamos neste trabalho, seria conveniente analisar a questão feminina dessa forma, tentando encontrar manifestações do ritmo da natureza na própria particularidade de vida feminina. Porém, não optamos por essa via.

Afinal, não é por mera coincidência, nem por destino biológico, que mulheres acabem sendo o sujeito que mais se relaciona com as pautas ambientais. Uma outra vertente do ecofeminismo situa a compatibilidade das mulheres com a natureza na construção social e histórica do gênero (BARRAGÁN et al., 2016). Essa consciência ecológica teria nascido da divisão sexual do trabalho, por exemplo, que, na divisão de tarefas domésticas, delega às mulheres a busca de lenha, água ou cuidado de hortas (PAULSON, 1998 apud BARRAGÁN et al., 2016).

Tal divisão teria sido benéfica à dinâmica de desenvolvimento econômico que explora, de formas semelhantes, mulheres e natureza – produzindo riqueza<sup>16</sup> e poder em função do papel social destinado às mulheres, e do lugar de extração infinita dos recursos naturais. Uma das autoras dessa vertente do ecofeminismo, Maria Mies (1998 apud BARRAGÁN et al., 2016), defende que o corpo da mulher é a terceira colônia. Assim,

---

14 Schafer vincula, expressamente, os termos Oceano e Mãe para referir-se ao surgimento, desenvolvimento e manutenção da vida na terra. É fato que a gestação é vivida majoritariamente por mulheres, mas aqui não estou relacionando à maternidade – com tudo o que envolve, socialmente, as funções de materno – à natureza feminina. A aproximação entre o ruído oceânico e o uterino foi apresentada com intenção de aumentar a percepção de que os sons aquáticos ocupam lugar primordial na vida de todo indivíduo vivo.

15 A quem se interessar por entender partes da genealogia histórica da relação mulher-natureza e da dominação masculina e capitalista sobre ambas, cabe a consulta à apresentação do livro *O martelo das feiticeiras*, escrita por Rose Marie Muraro.

16 Sobre esse assunto, pode-se consultar a obra de Silvia Federici, intitulada *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*.

essa perspectiva articula a denúncia dos processos coloniais como formas patriarcais de domínio e, portanto, induz a uma postura crítica ao desenvolvimento, para que seja pensado em uma articulação complexa de formas de descolonização e despatriarcalização. (BARRAGÁN et al., 2016, p. 105)

Mies entende que as ciências econômicas invisibilizaram algumas condições que tornaram possível o trabalho assalariado, como por exemplo o trabalho de cuidado exercido pelas mulheres. Embora esse tipo de função tenha garantido a existência da acumulação capitalista, foi sempre considerado gratuito, não contabilizado. Essa noção de gratuidade ignora, além do trabalho realizado por mulheres, o custo ambiental do desenvolvimento – que, hoje, volta-se mais enfaticamente contra as próprias mulheres em caráter de prejuízo, ou seja, são as mulheres justamente os sujeitos que mais se prejudicam<sup>17</sup> com as consequências da má relação com a natureza estabelecida pela dinâmica desenvolvimentista.

Voltando à esfera da poesia, Cora Coralina foi uma autora brasileira que abordou em sua escrita, de forma crítica, o fato de que as mulheres possuem a vida perpassada por uma série de trabalhos não remunerados, incluindo a relação de subsistência advinda da necessidade de acolher as demandas alimentícias da família. Conforme se pode notar neste trecho do poema “Moinho do tempo”:

A pobreza em toda volta, a luta obscura  
de todas as mulheres goianas. No pilão, no tacho,  
fundindo velas de sebo, no ferro de brasas de engomar.  
Aceso sempre o forno de barro.  
As quitandas de salvação, carreando pelos tabuleiros,  
os abençoados vinténs, tão valedores, indispensáveis.  
Eram as costuras trabalhadas,  
os desfiados crivos pacientes.  
A reforma do velho, o aproveitamento dos retalhos.  
Os bordados caprichados, os remendos instituídos,  
os cerzidos pacientes...  
Tudo economizado, aproveitado.  
(CORALINA, 2013 b, p. 33-34)

O fator “outro”, ligado à condição invisível do sujeito feminino, também aparece aqui. A obra de Cora Coralina é permeada pelo que ela chama de “obscura”, ou seja, há

---

17 Para melhor compreensão dos inúmeros fatores responsáveis por essa disparidade de impacto dos desastres ambientais sobre o gênero feminino, cabe consultar a publicação “Report of the Special Rapporteur on violence against women and girls, its causes and consequences”, da relatora Especial da ONU Reem Alsalem (2022).

mulheres obscuras se dedicando a uma contínua luta obscura formada por muitas frentes de atuação:

(...) a escolha da poeta que se comprazia em escrever sobre o “não-poetizável”, o marginalizado, a criança, o velho, o que não possui uma história oficial, o silenciado, a gatinha, o beco, o rio, o milho e um inventário de mulheres “obscuras” que tematiza em suas obras, percebe-se que a poeta se esforça para dar voz àquelas que são como elas: figuras à margem da sociedade. (MACEDO, 2023, p. 41)

Além disso, sua escrita pulsa como exemplo que também vai de encontro aos essencialismos que tentam relacionar as mulheres a uma suposta feminil natureza, justificando, com ela, a maior conexão feminina com temáticas ambientais. Basear análises de poemas nessa suposição acabaria gerando a necessidade de forjar uma condição rítmica especificamente feminina – que poderia ser notada de forma praticamente uniforme em toda produção feminina de poemas.

Embora haja uma estrutura patriarcal compartilhada por sujeitos do gênero feminino, nem mesmo essa experiência bastaria para expressar um ritmo coletivo formado por tantas realidades distintas vividas por mulheres. Sequer a relação com a matéria aquática – ou com a natureza, de modo geral – é algo replicável a ponto de se estabelecer um padrão único.

Como veremos adiante, pensar na existência de uma rítmica feminina pode ser tão passível de equívocos quanto pensar na existência de um ritmo universal para todas as sociedades.

## 2. ÁGUA, RITMO E RESPIRAÇÃO

*Quem faz um poema abre uma janela.  
Respira, tu que estás numa cela  
abafada,  
esse ar que entra por ela.  
Por isso é que os poemas têm ritmo –  
para que possas profundamente respirar.  
Quem faz um poema salva um afogado.*

(“Emergência”, Mário Quintana)

Pelas fossas, tubos, cordas, anéis, dobras, válvulas, orifícios e esponjas insiste em passear a maresia. Após úmida e longa viagem, é possível notar que o poema alcança a fronteira do som e nela descansa. Sendo dito, seus signos ondulam o ar que, redesenhado, trava sua guerra de vontades contra o enredo interno do corpo humano. Uma prática dependente do fôlego que carrega particularidades marinhas.

Para o bafejo do verso manter-se ativo e presente, aquele que o diz pode, com frequência, ter o justo ímpeto de vasculhar suas raízes. Encontrará, no entanto, paradoxalmente aquelas que não as possuem: as algas. Graças a estas, vivas, a cíclica natureza do sistema expiratório ainda hoje convive com a corrente descontínua da fala.

Desde a água doce até sua amálgama salobra com as ondas da praia – que retornam frente à correnteza –, as proximidades do ofício do poeta com aquilo que chamam de pulmão do mundo são, de fato, várias. Murray Schafer (2012) indicou um dos modos do mar afagar as gentes: na orla, o padrão de respiração se reencontra em correspondência rítmica com o quebra-mar<sup>18</sup>.

Se o signo é marcado, “em sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo” (BOSI, 1977, p. 42), e o ritmo é produzido por movimentos abdominais, tal escavação pode encontrar influências das águas? Essa sutil correspondência rítmica da qual fala Schafer pode ser percebida como objeto de espanto e investigação por inúmeros poetas

---

18 “Parte da sensação de bem-estar que sentimos na praia, sem dúvida, está ligada ao fato de que o padrão da respiração em estado de relaxamento mostra surpreendente correspondência com os ritmos do quebra-mar, que, embora nunca sejam regulares, frequentemente produzem um ciclo médio de oito segundos.” (SHAFER, 2012, p. 317)

que contêm em sua história de vida alguma estreita relação com o mar, ainda que não de forma consciente.

É o caso de Olga Savary, de Sophia de Mello Breyner Andresen, de alguns poemas de Gilka Machado, e até o meu. Vejamos este poema, da brasileira Olga Savary:

“Ycatu”

E assim vou  
com a fremente mão do mar em minhas coxas.  
Minha paixão? Uma armadilha de água,  
rápida como peixes,  
lenta como medusas,  
muda como ostras.  
(SAVARY, 1998, p. 168)

E estas estrofes, que são as últimas do poema “Olhando o Mar”, de Gilka Machado:

Há nos ritmos da água  
marinha uma poesia, a mais completa,  
essa poesia universal da mágoa.

O mar é um cérebro em laboração,  
um cérebro de poeta;  
nas suas ondas, vêm e vão  
pensamentos, de roldão.

O mar,  
imperturbavelmente, a rolar, a rolar...  
O mar... – Concluo sempre que metido  
em sua profundidade e em sua vastidão:  
– o mar é o corpo, é a objetivação  
do espaço, do infinito.  
(MACHADO, 1978, p. 110-111)

Agora o poema “Marejada”, de minha autoria:

o diafragma treina  
o passo e estria  
o produto da voz

a mão da escrita  
leva fôlego  
em ondas úmidas  
de verso

mareja o ritmo  
impresso  
nos olhos tesos  
do porto  
(VITA, 2022, p. 97)

A percepção e exposição de uma rítmica marítima se afluam nos versos de todos esses poemas. Nota-se que, neles, o intuito da escrita é menos abordar a paisagem de praia, escolha comum a diversos poemas com a temática “mar”, mas deixar submergir esse marulho que embala o fôlego de quem respira com a maresia. Trata-se de uma semântica marinha, que ritma suas imagens conforme o ritmo primordial, que carrega por si mesmo as frases poéticas de forma análoga ao vaivém das ondas do mar.

Paz delimita que recitar versos é um exercício respiratório, mas não só<sup>19</sup>: é uma maneira de nos unirmos ao mundo. Assim, ao mesmo tempo que “não é possível reduzir todos esses ritmos a uma unidade sem que, ao mesmo tempo, se evapore o conteúdo particular de cada um deles” (PAZ, 1982, p. 74), vislumbro que há algo original que jamais evapora, mesmo que a evaporação seja perfeitamente um estado muito próprio desse algo: a água, justamente.

Talvez não seja exagero dizer que, além do ser humano ser composto por água, sua linguagem também o é. A respiração, sustentada por oxigênio: vida sustentada pela água. Assim, embora não haja um ritmo universal que contemple todas as manifestações de distintas sociedades e da natureza, talvez a água seja um recorrente ponto em comum. Bachelard, como veremos adiante, também apostou em hipótese similar, ao dizer que a água “proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (2013, p. 193).

Aqui, podemos elaborar uma reaproximação com o pensamento de Meschonnic (2010). Quando o autor opta por considerar o ritmo como organização do movimento do sujeito no discurso, considerando que, na verdade, o ritmo é o próprio sujeito, a marca da enunciação, vê-se reafirmado o papel do corpo – e os aspectos físicos – que enuncia:

Meschonnic acompanha então o deslocamento provocado por Benveniste ao ultrapassar o entendimento da língua como um sistema de signos, tal como discutido por Saussure, com a proposição do sistema linguístico de enunciação. Para Benveniste, era preciso problematizar o signo em ação, uma vez que não há signo antes de seu aparecimento em um ato de fala. É a linguística do discurso praticada por ele que permite a Meschonnic desenvolver a ideia do contínuo, ou seja, pensar o corpo e a linguagem em relação, de forma conjunta. (BARTILOTTI, 2019, p. 47)

Ou seja, “o signo, com seu caráter binário, constitui um modelo que reduz o ritmo a um elemento formal meramente fônico em dualidade com o significado, e do qual o

---

<sup>19</sup> De acordo com Paz, há relação entre respiração e verso, mas não é uma relação determinante para o funcionamento do ritmo, pois, se fosse, haveria apenas versos com a mesma métrica em todos os idiomas.

sujeito linguístico sempre escapa pela voz, gestos, entonação” (BARTILOTTI, 2019, p. 47). Corpo e sentido são elementos indivisíveis, portanto, na linguagem.

Como esta presente pesquisa se vincula à área dos estudos contemporâneos das artes – e não da linguística –, permitindo também explorações práticas em diálogo teórico, busquei exercer a liberdade de associações que podem surgir dessa construção fundada em um campo pulsante de interlocuções.

Debruçando-me sobre a respiração e sua relação com a escrita e leitura de poemas, fiz uma experimentação prévia – inacabada, ainda – a partir do poema “Marejada”, exposto anteriormente. Fiz uma exploração visual e sonora, deixando transparecer o essencial rítmico – que no caso desse poema em específico, foi elaborado justamente pensando na relação das águas com os trabalhos dos versos. O experimento se chama “marejada teste”, e é um breve teste de ritmo e tempo a partir do retorno editado nos sons dos “s” que acabam, de alguma forma, remetendo ao chiado do movimento do quebramar.

Suprimi todo o texto e deixei os “s” aparentes, e pedi que algumas pessoas gravassem a leitura do poema com as pausas e os sons da letra, e comecei a mexer digitalmente no som, para que essa vocalização tentasse realçar o som do mar.<sup>20</sup>

Tentei retornar ao poema, ao ritmo do poema, pensando em sublimar o discurso e deixar emergir o movimento dele em si, através da ondulação dos chiados que compõem o vaivém dos versos. O que, no poema Marejada, é marcado pela sonoridade dos “s” e “z” – motivo pelo qual a sonoridade dessas letras continuou presente.

Esse vaivém retoma a mítica do movimento das ondas e vai sendo lido enquanto movimento, sem discurso exatamente, por pessoas distintas, e aparece ali de forma sobreposta. Assim, o discurso é o próprio corpo, composto por água, buscando a relação com uma água maior – a do mar, de onde todo corpo vivo surgiu.

Usei os pontos para marcar pausa e interferir de alguma forma no tempo da leitura dos sons. Em relação ao resultado visual, não tenho muita familiaridade com arte gráfica propriamente dita, mas penso os poemas também como imagem impressa, mesmo quando construídos em verso em página.

Quando suprimi as palavras e deixei as letras, notei que o resultado dos versos virava visualmente de forma mais nítida esse movimento ondulatório, então resolvi explorar essa visualidade em diálogo com o som ondulatório do mar. Nesse processo, desloquei

---

<sup>20</sup> Essa prática teve como referência a obra “Marulho”, de Cildo Meirelles.

também, na última cartela do vídeo, o sentido horizontal do texto, deitando os versos verticalmente.

Essa distorção, ao mesmo tempo que interrompe a leitura padrão, faz alusão a dois aspectos. Como forma de investigar a sonoridade ondulatória, a visualidade vertical que surge após a interrupção da leitura alude ao registro das ondas e vibrações sonoras em uma peça de som. Além disso, remete ao tracejo – também de alturas distintas – que a espuma marinha imprime na areia da praia.

Então essa prática foi uma forma de buscar novamente a água a partir da voz, em um experimento poético com foco na respiração. Buscando, nesta última, suas particularidades marítimas, e deixando a natureza aquática – que, como vimos, também é passível de ser entendida como sujeito – compor, com seu próprio enunciado, em movimento interativo com o corpo do sujeito portador de pulmão, cordas vocais, dentes e língua.

Bachelard (1997), ao afirmar que a água é um ser total, com corpo, com alma, com voz, quer dizer que

(...) as vozes da água quase não são metafóricas, que a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. (BACHELARD, 1997, p. 17)

E, como veremos adiante, a proposição bachelardiana se desenvolve de modo a considerar que a linguagem humana contém uma certa liquidez, que já evoca imagens líquidas por si só.

## **2.2. VERTERE, VOLTAR: UM RETORNO AO VERSO MARINHO**

Quando Paz (1982) diz que o poeta, ao criar, busca o ritmo original, a memória perdida, refere-se a algo que diz respeito a uma unicidade. Aqui, entendo que a água cumpre, como matéria unificadora, uma das camadas desse papel poético e mítico, além do biológico. Não à toa, o mito de sua origem rítmica perdurou por tanto tempo sendo ensinado como fato. Nas palavras de Benveniste (1976, p. 361),

No próprio grego, em que  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  designa de fato o ritmo, donde deriva a noção e o que significa propriamente? A resposta é dada de maneira idêntica por todos os dicionários:  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  é o abstrado de  $\rho\acute{\epsilon}\iota\nu$ , "fluir", tendo sido o sentido

da palavra, diz Boisacq, tomado aos movimentos regulares das ondas. Isso é o que se ensinava há mais de um século, nos inícios da gramática comparada, e é o que ainda se repete. O que pode haver, realmente, de mais simples e mais satisfatório? O homem aprendeu com a natureza os princípios das coisas, o movimento das ondas fez nascer no seu espírito a idéia de ritmo, e essa descoberta primordial está inscrita no próprio termo.

Ao nos aprofundarmos na teoria poética de Octavio Paz, e em como o autor aproxima mítica e poética, não é difícil perceber como operou a perpetuação dessa mítica em específico. De fato, é satisfatório assimilar a origem do termo com sua gênese contida em si mesmo: simples, como afirmou Benveniste. Mas essa satisfação é expressa não só na simplicidade com a qual questão foi, em tese, solucionada. Isto é, a perpetuação dessa mítica não se funda em quão satisfatório é gerar uma explicação simples para um fenômeno complexo, mas na satisfação humana em perceber algo que é muito próprio do domínio dos poetas: o ritmo da criação (PAZ, 1982).

A definição etimológica descrita e repassada dessa forma revive, a todo momento, no ser humano, a ideia da possibilidade de ver e apalpar o ritmo, para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma – o que Paz (1982) considera como missão do poeta. Para este, o que passou sempre voltará a se encarnar, uma vez que o passado se repete de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, quando o leitor o recria a partir de seu contato com o texto e suas imagens.

Da mesma forma que o poema – que é tempo arquetípico (PAZ, 1982) – é sempre reinaugurado através do corpo de quem o lê, o ser humano é capaz de buscar novamente, em si mesmo, esse ritmo da criação. Consciente de que sua própria fala tem ritmo, e que ela é movida por “ritmos semelhantes aos que regem os astros e as plantas” (PAZ, 1982, p.62) e, conseqüentemente, as águas – movidas pelos astros.

Além da mística que envolve a palavra ritmo em si, a palavra “verso” também contém uma expressão de movimento que, poética e fisicamente, acaba aludindo às ondas marinhas. Verso deriva de *vertere*, voltar. Movimento esse que se refere à repetição, ao retorno. Se o mar foi suprimido da mítica sobre o fluir que designaria o ritmo, para dar lugar ao fluir das águas do rio, aqui ele retoma sua forma. As ondas não fluem, mas retornam. O poema, composto por versos que vertem, e que reencarnam o passado: sempre o retorno. No ensaio *Poesia e verso*, Manuel Bandeira explicita que é essa, justamente, a diferença crucial entre a prosa e o poema:

A etimologia latina das palavras ‘prosa’ e ‘verso’ claramente indica a diferença essencial da sua significação: ‘prosa’ vem do adjetivo latino *prosa* (subentendendo-se o substantivo *oratio*, discurso, oração) – *oratio prosa*, discurso contínuo, seguido, e respeitando a ordem gramatical direta; ‘Verso’ é derivado de *versus*, do verbo *vertere*, tornar ou voltar – porque, uma vez esgotado um certo número de sílabas, a oração se interrompe e volta de novo ao ponto de partida, a fim de começar outra evolução silábica. (BANDEIRA, 1954, p. 114)

É certo que o que embasa a múltipla conceituação do que se entende por ritmo não se limita apenas ao movimento de retorno dos versos, uma vez que ritmo não se encerra na regularidade, como demonstrou Benveniste (2005). Mas é certo também que esse movimento de retorno, aglutinado no próprio vocábulo “verso”, carrega motivações que nunca se afastaram da experiência poética, pelo contrário. E essas motivações são sentidas não só na experiência humana, mas na própria organização da natureza.

E essa organização da natureza é percebida pela experiência humana desde muito cedo, em práticas que proporcionam ao ser humano interlocuções rítmicas com ela. Bachelard (1997) retoma com bela precisão um hábito muito conhecido por quem possui memórias marinhas envolvendo crianças – seja memórias próprias, dessa época infantil, ou de observação da brincadeira de outras crianças na praia:

Com efeito, quem ainda não viu, na borda do mar, uma criança linfática comandar as ondas? A criança calcula seu comando para proferi-lo no momento em que a onda vai obedecer. Põe sua vontade de poder de acordo com o ritmo da água que traz e leva suas ondas sobre a areia. Constrói em si mesma uma espécie de cólera destramente ritmada em que se sucedem uma defensiva fácil e um ataque sempre vitorioso. Intrépida, a criança persegue a onda que recua; desafia o mar hostil que se vai, zomba dele fugindo das ondas que retornam. (BACHELARD, 1997, p. 181)

Ainda a respeito da criação por analogia, Alfredo Bosi (1977) comenta que não se trata de fusão dessa organização da natureza na criação artística, mas da analogia como fator que enriquece a percepção. Percepção essa que não é atributo particular do poeta, mas de qualquer ser humano, conforme sustenta o trecho citado.

Bosi aborda o que seria entendido por simbolismo orgânico para demonstrar que, sim, as palavras podem indicar alguma conexão com aquilo que nomeiam:

Os defensores do simbolismo orgânico acreditam que uma vogal grave, fechada, velar e posterior, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte. (BOSI, 1977, p. 45)

De fato, como exemplo, pode-se pensar em palavras como “luto”, a própria “angústia”, “obscuro”. No entanto, conhecer esses exemplos serve também para reforçar que a criação por analogia não se trata meramente de imitação da natureza na elaboração textual – ou de palavras – porque não se confirma essa relação em todos os casos. Há muitas palavras que extrapolam essa relação.

Segundo Bachelard (1997), a poesia imitativa estará sempre condenada à superficialidade. Então não se trata de imitação, fusão e nem de representação elementar: a água cria poeticamente uma liquidez própria.

No poema a seguir, Tatiana Pequeno (2022) constrói um intenso mergulho que, em vez de lhe tirar, lhe concede o fôlego:

### **Chegada à praia**

aporto no meu desejo desta praia  
 este acontecimento sem o qual  
 não houve mais outra notícia.  
 esbarro no caminho da fantasia  
 assisto ao desenrolar das minhas  
 inúmeras quedas. recolho os restos  
 da minha própria peça sem mais  
 poder interpretar a mim mesma em  
 que naufrago e boio sem me saber  
 escafandro ou peixe ou ouriço.  
 chego sem ar para recuperar a voz  
 a alternativa de ser densa, acústica  
 as últimas palavras são devoluções  
 elaboradas do meu luto mais antigo  
 e o que me sobra vai bordeando outro  
 contorno. tão lento que retorno ao  
 mar alto nos dias de mergulho sujo.  
 volto. estás lá. ou aqui, marejada  
 muitas vezes pelo meu talento pouco  
 profícuo com a palavra, o drama e a  
 sorte do meu encontro com o Real  
 ou mesmo do que resta deste mar  
 em ti comigo. penso que cheguei à  
 praia e mais uma onda atravessa a  
 frágil conexão com a terra neste  
 vício de navegar muitas correntezas  
 e de me dizer na vaguidão da espuma  
 sem tampa para meus orifícios.  
 quisera eu que fossem sem custo todas  
 estas tantas metáforas para aceder a um  
 mínimo de certezas porque não poderia  
 nunca não dizer desta mútua insistência  
 que é a de chegar ao mais íntimo  
 do que nunca pensamos e estar  
 no mais dentro de tudo aquilo que dói  
 e é:

---

sem nome como foi ou é  
 o amor desta transferência

(PEQUENO, Tatiana, 2022, p. 95-96)

Em termos de regularidade, embora o poema seja escrito em verso livre, há o retorno rítmico que se baseia em rimas “livres”, que tecem uma ligação dos versos por meio de sonoridades internas – que também elaboram significados. Como ocorre no início, com as palavras “notícia”, “fantasia”, “minhas”, que repetem a sonoridade marcante formada pela proximidade do som da letra “i” e da letra “a”, gerando um início sustentado pelo som “ía”, que também remete à flexão verbal “ia” que contém a noção de movimento, chegada – como o próprio título indica. Depois, “quedas” e “restos”, que formam o que sobrou da corpórea “peça”, em versos que retomam o “e” agudo em paroxítonas.

Depois de inaugurada sutilmente a fundura do “u” na palavra “naufrago”, que em si mesma contém o “u” que começa a afundar o texto, há ainda uma precisão na escolha da palavra “acústica” – justamente na passagem que aborda isso como uma alternativa ao “luto” que se busca findar no “mergulho sujo”. Não poderia deixar de citar, também, a aproximação entre “marejada” e “palavra”, pois aqui Tatiana Pequeno mostra que molhou, mesmo, o poema na “praia”.

“Ouriço” poderia ter ficado para trás, mas encontra adiante sua imagem oposta em “orifício” – o corpo que se questiona se espinhoso possui também seus furos. Em paralelo, todo o naufrágio vai sendo mantido em “custo”, “nunca”, “mútua”, dissolvendo seu significado na vaguidão da “espuma”, libertando também a letra “u” do dever de sustentar o mesmo único sentido ao longo do poema – e sua função acaba, justamente, quando grafa a palavra “tudo”. E eis o mergulho cumprido.

Em termos de conteúdo, a autora conta a chegada à praia como um acontecimento crucial, como uma espécie de marco zero de sua nova existência após a dissolução de palavras de um luto antigo. É a chegada à praia, sem ar e sem voz, buscando recuperá-los junto ao mar. Com outros contornos se formando, a pessoa, que em um primeiro momento naufragou e boiou, permanece sendo acometida por ondas que retornam mesmo quando busca retomar sua conexão com a terra.

Ao abordar esses contornos, acredito importar a escolha pela palavra “bordeando”, sobretudo pelo modo como o poema se desenvolve em seguida. Para utilizar um termo mais próximo da semântica marinha, o esperado seria a presença da palavra “beira”, formando o vocábulo “beirando”. A palavra “borda” geralmente é utilizada para se referir à borda da embarcação, e não do mar.

É dessa forma que Tatiana Pequeno apresenta essa figura que navega com seu próprio corpo que mergulha, sendo este também o veículo da própria navegação – tomado de afecção por lançar-se ao mar sem tampas em seus orifícios. Ao mesmo tempo, o poema revela que essa profundidade do mergulho também é uma percepção do que há de mais profundo em si, o mais íntimo, o dentro de tudo.

Em termos de forma, que é também conteúdo, ao final, o poema exhibe um traçado sugerindo, talvez, o pós-mergulho – delimitando ali o que resta abaixo da linha d'água: a transferência desejada entre corpo, navegação e mar. O texto se constrói como uma intensidade que boia sobre essa linha, dialogando com uma complexidade visível, acima das profundezas.

Virando do avesso a noção de superfície, que costuma ser compreendida de forma simbólica como a parte sem profundidade – e, por isso, de mais risível sentido – de todas as coisas, abro aqui um paralelo com o valor que Gilles Deleuze (1974) sugeriu a ela. Na obra *Lógica do sentido*, o autor retoma uma afirmação de Paul Valéry<sup>21</sup>, “o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 1974, p. 12), para explicar que é margeando<sup>22</sup> a superfície, a fronteira, que passamos do corpóreo ao incorporeal.

Assim, tudo que é vinculado de forma simbólica entre a linguagem humana e a natureza também pode encontrar suas assimetrias de sentido. Como Bosi bem explanou através de letras e sonoridades, nem tudo possui esse vínculo: a superfície pode ser muito profunda.

### 2.3. ÁGUA NA BOCA: SALIVANDO PALAVRAS LÍQUIDAS

“Respirar é ato poético porque é ato de comunhão”, disse Paz (1982, p. 362). Tal comunhão não diz respeito apenas à fisiologia muscular do ato de recitar versos, embora exista um prazer compartilhado quando os pronunciamos – prazer esse que se assemelha à satisfação que revive no ser humano, a partir da percepção material, o ritmo da criação.

Para que um poema seja prazeroso, suas palavras precisam estar dispostas de maneira que a saliva deslize na língua inaugurando e continuando a dança peculiar da pronúncia. Ao escrever, o poeta opta por elaborar o texto buscando a melhor forma para

---

<sup>21</sup> Frase do livro *L'idée fixe* [Ideia fixa], publicado em 1932.

<sup>22</sup> Semelhante ao que Tatiana Pequeno sugere, no poema, com a atenção às suas bordas.

essa fruição<sup>23</sup>, considerando que ela existe junto à experiência muscular empenhada no ato da leitura. No entanto, “o ritmo não é som isolado, nem mera significância, nem prazer muscular; é tudo isso junto, numa unidade indissolúvel” (PAZ, 1982, p. 363).

Ou seja, esse prazer de comunhão, da qual fala Paz, não diz respeito apenas à fisiologia muscular. Mas é também rito, criação por analogia, que é “dançar com o movimento total do nosso corpo e da natureza” (PAZ, 1982, p. 362).

Na conclusão do livro *A Água e os Sonhos*, Bachelard (2013) escreve a respeito da unidade vocal da poesia da água. Ele considera que a água é o elementar da linguagem fluida sem brusquidão, da linguagem contínua e continuada, que abranda o ritmo, proporcionando uma matéria uniforme a ritmos antes distintos.

Essa liquidez se apresenta na escolha por palavras que carregam consigo menos choque na pronúncia. No mesmo capítulo, Bachelard expõe considerações a respeito do que seriam as consoantes líquidas, própria à linguagem humana: a escolha por consoantes que provocam menos choque – e acúmulo com outras consoantes – acaba por suscitar a escolha de outros sons de transição ao longo do poema. Essa prática consiste na elaboração escrita, que é inseparável da vocalização textual. Por esse motivo, a escolha de melhores palavras, trocas de palavras por semelhantes, empregos de artigos ou outras finalizações que o poeta emprega ao longo do texto são feitas com objetivo de deixar a linguagem fluir com mais facilidade.

Ainda a respeito de partículas escritas por onde corre o riacho da língua, Bachelard discorre sobre a vogal “a”:

Quando uma expressão poética se revela ao mesmo tempo pura e dominante, pode-se estar certo de que ela tem uma relação direta com as fontes materiais elementares da língua. Sempre me intrigou o fato de os poetas associarem a harmônica à poesia das águas. A meiga cega do Titan de Jean-Paul toca harmônica. No Pokal, o herói de Tieck trabalha a borda da taça como uma harmônica. E eu me perguntava por qual prestígio o copo de água sonoro recebera seu nome de harmônica. Muito tempo depois, li em Bachoffen que a vogal a é a vogal da água. Ela comanda aqua, apa, wasser. É o fenômeno da criação pela água. O a marca uma matéria-prima. É a letra inicial do poema universal. É a letra do repouso da alma na mística tibetana. (BACHELARD, 2013, p. 195).

Uma vez que “a vocalização comanda a pintura dos verdadeiros poetas” (BACHELARD, 2013, p. 197), fica nítido que as práticas de escrita, que se empenham com

---

23 “Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer” (BARTHES, 1987, p. 8).

objetivo de auxiliar a característica fluida da linguagem, estão trabalhando uma forma artística de escrita que produz suas imagens não só por metáforas e artifícios textuais, mas também a partir da voz: “as sílabas líquidas amolecem e conduzem essas imagens” (BACHELARD, *ibid*).

Essa escolha por melhor fluidez do texto é o ritmo atuando, ele mesmo, como produtor de discurso. Um grande exemplo disso pode ser notado no poema “Rios sem discurso”, de João Cabral de Melo Neto:

Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia;  
cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água parálitica.  
Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,  
e porque assim estanque, estancada;  
e mais: porque assim estancada, muda,  
e muda porque com nenhuma comunica,  
porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,  
chega raramente a se reatar de vez;  
um rio precisa de muito fio de água  
para refazer o fio antigo que o fez.  
Salvo a grandiloquência de uma cheia  
lhe impondo interina outra linguagem,  
um rio precisa de muita água em fios  
para que todos os poços se enfrasem:  
se reatando, de um para outro poço,  
em frases curtas, então frase e frase,  
até a sentença-rio do discurso único  
em que se tem voz a seca ele combate.  
(MELO NETO, 1994, p. 350-351)

A poética de João Cabral de Melo Neto é muito marcada pela presença dos quatro elementos mencionados por Bachelard (1997) como fundamentais à imaginação criativa, como veremos no capítulo seguinte. Sobretudo a terra e a água permeiam a produção cabralina. Afinal, “a reiterada referência à pedra põe em evidência sua inquietação sobre o caráter de firmeza calma, densidade e condensação que deve possuir a poesia” (LIMA, 2013, p. 99). Desse caráter da terra, nota-se uma abordagem de questões racionais sob operações de encadeamento do raciocínio. Em contraponto, a água aparece como elemento fonte, proporcionador de inventividade, aludindo à sua função de origem da vida.

Especificamente no poema citado, é possível notar essa duplicidade material presente na obra do autor, uma vez que, ao expor a água em situação de poço – ou seja, parada, próxima à característica da terra – apresenta-a como estancada na função informativa, próxima à racionalidade e distante da sintaxe poética que é revelada como o poder do discurso-rio.

Além dessas imagens que relacionam a água à linguagem, o poema contém uma construção que insere a água na própria tessitura textual. Maria Gonçalves Lima analisou<sup>24</sup> o poema a partir de suas vogais, consoantes e fonemas. Dessa análise, Lima concede atenção especial às assonâncias, que se apresenta no poema todo da seguinte forma, a exemplo – que nos basta, aqui, – da primeira estrofe:

a / o/ u/ io/ o/ a/ e/e/e  
 o/i/u/o/io/e/a/ua/e/e/e/a/a  
 o/a/o/a/a/ua/e/ue/a/e/e/a/o  
 E/o/o/e/a/ua/e/a/ua/a/i/i/a  
 E/i/ua/ao/e/o/o/a/a/ua/e/ui/a/e  
 a/u/a/a/a/a/e/i/a/ao/i/io/a/ia  
 i/o/a/a/e/a/eu/o/o/o/e/a/e/a  
 e/o/eu/a/i/e/a/eu/e/a/a/a  
 e/ai/o/eu/a/i/e/a/eu/e/a/a/a  
 e/u/a/o/eu/o/e/u/o/u/i/a  
 o/eu/o/e/a/i/a/e/e/e/io  
 o/io/e/a/ua/o/eu/e/e/e/i/o/ia  
 (LIMA, 2013, p. 108)

Ou seja,

A presença da assonância fundamenta as vozes líquidas: em todo o poema, como pode ser visualizado acima, todas as vogais cantam a canção dos riachos: iiiii, aaaa, eeee,uuuu, oooo, reiteradamente, como uma imaginação aberta, com frescor, clareza e uma alegria passarineira, são tagarelas que gorjeiam brincando com os diamantes líquidos que moram nos sons vocálicos. (LIMA, 2013, p. 109)

Abordando fenômenos semelhantes às imagens úmidas evocadas pelos versos de Ana Cristina Cesar – “as palavras escorrem como líquidos/lubrificando passagens ressentidas” (1999, p. 87) –, Bachelard pergunta:

Como compreender, então, certas fórmulas que evocam a intimidade profunda do úmido? Por exemplo, um hino do Rig Veda, em duas linhas, aproxima o mar e a língua: "O seio de Indra, sedento de soma, deve estar sempre cheio

---

24 Para consulta da análise completa, acessar o artigo *A imaginação material e a poética das águas em João Cabral*, de Maria de Fátima Gonçalves Lima (2013).

dele: assim como o mar está sempre inchado de água, assim a língua está incessantemente cheia de saliva."” A liquidez é um princípio da linguagem: a linguagem deve estar inchada de águas. Quando se aprende a falar, como diz Tristan Tzara, “uma nuvem de rios impetuosos enche a boca árida””. (BACHELARD, 1997, p. 199)

Quer dizer, há uma aridez presente na boca quando esta ainda não movimentou a saliva devidamente no empenho necessário ao ato da fala. Claro que, aqui, esse “falar” embebido por certa umidade pode se referir também aos indivíduos que não possuem a capacidade da fala por algum motivo físico. Nesse caso, o termo “passagens”, de Ana Cristina Cesar, faz ainda mais sentido. Se a linguagem e o ritmo perpassam tudo o que compõe o corpo do sujeito envolvido na enunciação, conforme visto em Meschonnic (2010), essa presença hídrica pulsa em toda expressão originada nas passagens do corpo.

Não só pela via rítmica podemos notar a perpetuação dessa poética e mística aquosa. Veremos a seguir, de acordo com Bachelard, que a água é uma realidade poética completa. Mas uma vez que, em suma, o poema é composto por ritmo e imagem, onde estarão as imagens aquosas nessa dinâmica? Anteriormente, abordamos as manifestações rítmicas da água. Agora, abordaremos suas qualidades imagéticas.

### 3. IMAGINAÇÃO CRIATIVA, IMAGINAÇÃO MATERIAL: IMAGENS LÍQUIDAS

Desde os primórdios da filosofia, os estudos teóricos utilizam os elementos ar, terra, água e fogo como chaves conceituais para a reflexão e observação sobre o funcionamento da natureza, e, conseqüentemente, do homem. O filósofo grego Empédocles (495-435 a.C.) baseou seu estudo a partir dos quatro elementos como constituintes de todos os seres e de outras matérias. Esse pensamento influenciou correntes filosóficas que associaram a seus princípios formais um ou mais desses quatro elementos, a fim de ligarem o pensamento a um devaneio material primevo enraizado em uma constância substancial.

Mas antes mesmo do desenvolvimento da filosofia de Empédocles, foi o primeiro filósofo grego, Thales de Mileto (624-546 a.C.), que considerou a água como o princípio de todas as coisas. Ou seja, até mesmo as bases filosóficas se originam de uma intensa relação com essa matéria. A filosofia contemporânea não perdeu ligação com essas raízes, como pode-se notar, de forma intensa, na produção de Gaston Bachelard.

Gaston Bachelard (2013) recorre à natureza elementar para desenvolver um pensamento filosófico-estético, sobretudo literário, originado na *matéria*. A imaginação, caráter ativo da filosofia, é abordada como uma aventura da percepção para possibilitar investigações da atividade prospectiva das imagens. O instante poético dessa imaginação material e dinâmica, expressa através dos padrões recorrentes dos quatro elementos, é a linguagem primária do que se entende por “inconsciente”: a imaginação é colocada como princípio de excitação psíquica.

O autor distingue a *imaginação formal* da *imaginação material*. No primeiro caso, o homem agiria como espectador passivo das coisas que o rodeiam, tomando-as como germinações visuais, e no segundo reagiria às coisas a partir das suas potências de materialidade. Bachelard, embora considere que as obras de arte são compostas por imagens de ambas as movimentações mencionadas, sugere maior importância artística intrínseca ao segundo modo. Afinal, “a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece” (BOSI, 2000, p. 67).

Assim, o artista seria aquele que age sobre o mundo com imaginação de manejo, buscando a força obscura da matéria para florescer a germinação da percepção, atribuindo-a à sua exata matéria, ao invés de mantê-la em estado de lassidão contemplativa. Aqui, observo como operações de manejo as diversas elaborações do fazer

artístico, uma vez que a *imaginação material* não se encerra nas literalidades dos trabalhos da mão (BOSI, 2000), sendo assim permeada por atividades do pensamento que permitem também manuseios de conceituações: a mão abre a ferida e a pensa (BOSI, *ibid*).<sup>25</sup>

Segundo a concepção de *matéria* em Bachelard (2013), mais que nenhum outro elemento, o autor sugere ser a própria água uma realidade poética completa. Assim, a água existe no mundo com uma função imagética reflexiva, não como espelhamento estático das imagens no espaço, e sim como uma espécie atuante de miragem cósmica que emana-se de volta para animá-lo.

Os “devaneios da vontade” referem-se à vontade de *ver*, que ligaria a humana contemplação do ambiente às pulsões imaginantes de suas poéticas. Ele considera que, a partir dessa capacidade reflexiva, a água possui forças de visão, rompendo assim a divisão entre a natureza contemplada e a *natureza contemplativa*, ou seja, “o mundo quer se ver” (BACHELARD, 2013, p. 28).<sup>26</sup>

Com o auxílio dessa contribuição bachelardiana, pode-se notar que, embora hoje se considere como mítica a explicação etimológica sobre a palavra ritmo ter sido proveniente da observação empírica das águas, essa mítica vive também com embasamento filosófico que compreende que sim, a matéria aquática se relaciona com a expressão criativa. O poeta, então, seria capaz de restituir as operações criativas ao impulso imaginante por meio da *matéria* aquática, que cede ao homem através da observação de seu deslocamento/fluxo uma particularidade rítmica e mítica, atuando simultaneamente também como *miragem cósmica*: anterior à palavra, existe a experiência da imagem.

Diferentes formas de água fornecem diferentes imagens à criação poética. As águas cristalinas, por exemplo, permitem que o ser humano lance seu olhar à profundidade, podendo vislumbrar, em algum nível estimado, a dimensão de certas imagens inacessíveis, como expõe Hugo Fernando Salinas Fortes Junior:

A experiência de transparência é também parte da experiência da profundidade. As profundezas do mar e a infinitude do céu só podem ser intuídas através da presença da matéria transparente. (FORTES, 2006, p. 150)

---

25 BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. – São Paulo: Cia das letras, 2000. p. 67: “Parece ser próprio do animal simbólico valer-se de uma só parte do seu organismo para exercer funções diversíssimas. A mão sirva de exemplo.”

26 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 28: “Parece que os objetos carecem da vontade de refletir-se.”

A busca pela transparência permeia a história da arte, conforme continua o autor:

Captar a transparência sempre foi o desejo e a dificuldade de inúmeros artistas. Segundo a tradição, os artistas que defendiam a supremacia da pintura em relação à escultura, argumentavam que apenas a primeira poderia representar os materiais transparentes e os estados atmosféricos. (FORTES, 2006, p. 150)

Abro, aqui, um elogio às águas turvas que, pelo seu estado por vezes opaco, fazem com que o ser humano se depare consigo mesmo. Sem a capacidade de alcançar o fundo com a curiosidade do olhar, ele alcança alguma outra espécie de profundidade, alcança imagens umedecidas pelo próprio movimento das águas. Assim, torna-se capaz de perceber “sinestesticamente que a vida é um entregar-se ao rio da existência, a olhar primeiro para o mundo e todas as coisas nele inseridas, inclusive a si mesmo.” (LIMA, 2013, p. 110). Essa noção será abordada mais adiante, conforme esta escrita alcance o inevitável mito de Narciso.

Antes de chegarmos a essa figura mitológica masculina, é importante ressaltar que, como dito anteriormente, a água ocupa lugar central em narrativas míticas de diversas culturas, e que costumam explorar diferentes faces desse elemento a partir de manifestações femininas. Grande exemplo disso pode-se notar na mitologia das sereias, oriunda da antiguidade, que também é expressa no folclore brasileiro como Janaína ou Yara. No candomblé, orixás ligados à água são figuras femininas, como Iemanjá e Oxum. Há também o caso das ninfas ligadas ao elemento aquático:

As oceânidas (ligadas à água salgada), as nereidas (ligadas ao mar mediterrâneo), as naiádes (ligadas à água doce), as crináias (ligadas a fontes), as potâmides (ligadas a rios) e as liminátides (ligadas a lagos perigosos e pântanos). (FORTES JUNIOR, 2006, p. 26).

Além disso, Bachelard (2013) também retoma a vivacidade da relação entre mulheres e águas na literatura a partir da personagem de Ophelia, de Shakespeare. E aparece, na história da arte, também como vínculo comum:

A relação ente água e feminilidade é frequentemente destacada por vários autores. A fertilidade, a sensualidade, a flexibilidade e a instabilidade são atributos geralmente associados à mulher e também presentes no elemento aquático. (FORTES JUNIOR, 2006, p. 27)

Essa perspectiva da instabilidade refere-se a uma percepção do movimento das águas, e também de como se comportam outros elementos quando em interação com ela. Há certo fascínio em observar como as sensações do corpo humano mudam quando imerso em água, ainda que ele seja composto, em maioria, por esse líquido.

Quando encontrei o artigo de Olga Kempinska (2014), fui abalada por um espanto. Para dialogar com sua exposição teórica, a autora apresentou um poema de Marianne Moore, chamado “Uma Água-Viva”. Meu espanto foi devido ao fato de que meu primeiro livro de poemas chama-se *Alga Viva*, em referência principal a três fatores: meu ambiente de origem, a obra *Água Viva*, de Clarice Lispector, e ao meu poema de mesmo nome, que guia a ideia central do livro:

Uma alga viva:  
alguém mete as mãos  
e ela foge

ou ela gruda  
e sentem  
nojo

Como alga viva, mãe?  
primeiro desista da palavra  
força

logo depois da resistência.

Um corpo resistente  
é destruído fácil  
por quebradiço

Logo depois exercite o drible:  
algo esbarra, se desvie

ou abra buraco  
para que passe

Seja peixe, porém  
não morda  
iscas.  
(VITA, 2022, p. 43)

Já com meu livro lançado, seu nunca ter lido esse poema antes nem nada da obra de Moore, o espanto todo foi determinado quando li este, “Uma água-viva”.

Visível, invisível,  
um encanto flutuante  
uma ametista essência de âmbar  
a habita, seu braço

aproxima-se e ela se abre  
 e ela se fecha; você queria  
 apanhá-la e ela estremece;  
 você desiste do intento.  
 (MOORE, 1994, p. 180)

Foi muito interessante notar similaridade da imagem poética entre esses dois poemas, cuja semântica concentra-se na matéria aquática. Não por coincidência: entendo que esse fenômeno explica-se por toda concepção de criação por analogia de Paz, e também pela busca da criação poética alinhada à sua exata matéria. Ao analisar o poema de Moore, Kempinska (2014, p. 122) diz que

A palpação rítmica da forma da água-viva tem como seu motivo a instabilidade de sua configuração material, que oscila entre o aparecimento e o desaparecimento, entre a abertura e o fechamento. Essa oscilação provoca, por sua vez, a incerteza da possibilidade do contato entre o ser humano e a realidade não humana, levando ao movimento hesitante da aproximação e do distanciamento. A renúncia final à tentativa de captar a forma trêmula da água-viva, que se apresenta como uma renúncia à violência, afirma o ritmo enquanto uma forma de resistência.

Embora não haja a palavra “resistência” no poema de Moore, também é curioso notar que mesmo assim ela foi utilizada para sua análise, enquanto em meu poema *Alga Viva* ela aparece nitidamente escrita. Kempinska fala de resistência qualificando um modo rítmico, enquanto no meu poema, além de suscitar questões políticas, também diz respeito a uma resistência particular no meio aquático – que também foi expressa na análise de Kempinska.

No meu poema, a palpação rítmica diz respeito não exatamente ao movimento da alga em si, mas na interação entre mão humana, água e alga, que ao mesmo tempo que remete ao pulsar da água-viva e da alga se afastando, é também a imagem inteira do movimento em si: um movimento ligado à matéria aquática, contendo a atração e repulsa resultantes de movimentações dentro desse meio. Atração e repulsa que atuam também na organização das palavras na linguagem, como já demonstramos através de Octavio Paz.

Curioso notar que em ambos os poemas o artigo “uma” está presente como crucial: “uma água-viva” no título de Moore, “uma alga viva” no primeiro verso do meu – que acaba firmando-se como título, uma vez que não possui um. Entendo que é uma tentativa de dar *zoom* em um sujeito muito específico, em um meio muito específico, em um

movimento muito específico, pequeno, difícil de ser percebido quando analisado coletivamente (como seria no caso de optarmos pelo uso do artigo “a”).

Se suprimíssemos os artigos, ficando apenas “água-viva” ou “alga viva”, recairíamos na mesma sensação de uma imagem generalizada. Ao mesmo tempo que aparentemente “uma” ocupa a função de artigo indefinido, “uma” também indica a quantidade numérica, com função de numeral feminino. Apenas uma. E assim o leitor visualiza a imagem de perto, sem distrações, sem ruídos de duas ou trinta juntas.

No meu poema há ainda um fator importante, que é a aparição da palavra “mãe”. Ao mesmo tempo que a pergunta “como alga viva, mãe?” soa como uma busca por orientações de como assimilar o que estava sendo exposto, é também uma presença que dialoga com o feminino. Mãe, nesse caso, pode ser a própria figura materna, encarnada, e pode ser a própria água ocupando esse papel enquanto ensina a forma de seu próprio meio. Analogia descrita como a sensação de que

mergulhar na água, ser envolvido por ela, senti-la por todo o corpo assemelha-se a estar contido no ventre da mãe. O leite materno é visto pela psicologia como uma primeira água original. A água é uma espécie de mãe universal dos seres, dando-lhes alimento e envolvendo-os e possibilitando-lhes a vida. (FORTES JUNIOR, 2006, p. 27)

Foi absorvendo todo esse repertório que, sem coincidências, percebi novamente o retorno mítico a partir da rítmica da poética completa das águas: vivas. Explorando a visualização dos movimentos sobre a superfície das águas turvas, o poema a seguir foi construído como o duplo menos nítido do meu “uma alga viva...”.

#### **Algo vivo**

Era breu e barco vulto  
o arriscado não luarado  
em água poste  
Era lento sal em doce  
acabaram-se as pontes  
iluminados os atalhos cortantes  
Entre zelos finco  
nos apelos vincos  
do aguardar agora que incessa  
corrói  
(VITA, 2022, p. 30)

Neste, a iluminação é breu, e as imagens, vultos. Um poema mais cifrado que versa sobre a lentidão escurecida, que corrói pela incompreensão objetiva daquilo que se

vê – na verdade, do que não se vê. Quando não vemos através da água, vemos algo refletido. E, assim, nos deparamos com algo de água dentro de nós, que vagueia o pensamento conforme umedece a vista.

Bachelard, considerando a água um elemento poético capaz de nutrir intensamente a imaginação material do artista – aquele empenhado em sua capacidade de manuseio –, adiciona a ela mais um ponto: “tal mão que trabalha tem necessidade da exata mistura de terra e água para bem compreender o que é uma matéria capaz de uma forma, uma substância capaz de uma vida” (BACHELARD, 2013, p. 28). Olga Savary, em *Coração subterrâneo*, também lançou pistas no poema “Magma”: “Tempo de terra e de água é este tempo/do corpo” (SAVARY, 1998, p. 188).

O que ocorre quando algo emperra esse complexo sistema de fôlego? Em direção a esta pergunta, dei o salto “argiloso” da pesquisa.

### 3.2. SALTO ARGILOSO: QUE ÁGUA, QUE RITMO?

*“(...) Sobre a areia o tempo poisa  
Leve como um lenço.*

*Mas por mais bela que seja cada coisa  
Tem um monstro em si suspenso.”*

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Embora o fator rítmico apareça manifesto nas categorias mais primevas do corpo humano – como as batidas do coração –, ele jamais se limita à fisiologia biológica. Conforme vimos antes na pesquisa de Meschonnic, o ritmo é também, e sempre será, a forma como o indivíduo inscreve-se na vida coletiva e na história (KEMPINSKA, 2014).

Assim, o esforço de certas correntes de pensamento para alcançarem um ritmo original universal, que dê conta de uma linguagem universal, já se apresenta como obsoleto. Não há ritmo universal, uma vez que

Cada ritmo implica uma visão concreta de mundo. Assim, o ritmo universal de que falam alguns filósofos é uma abstração que mal guarda relação com o ritmo original, criador de imagens, poemas e obras. O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos. (PAZ, 1982, p. 73)

Vergílio Ferreira, em 1991, especificou qual era a expressão particular de sua língua: “Uma língua é o lugar donde se vê o mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. Da minha língua vê-se o mar. Da minha língua ouve-se o seu rumor, como da de outros se ouvirá a floresta ou o silêncio do deserto.”<sup>27</sup>

A partir do entendimento de que não há um ritmo universal, uma vez que há múltiplos sujeitos e sociedades em desenvolvimento de expressões várias, e de que toda rítmica traz consigo uma história, coube a mim pensar: de que água falo quando escrevo meus poemas? E, além disso – para além de mim enquanto sujeito – o que essas águas falam e o que ouço delas enquanto escrevo? Essas questões tomam mais força devido à consideração de que a natureza também é passível de ser lida como sujeito.

Escrevo as minhas águas, fundamentalmente. Então, para abordar o que seria minha própria matéria, brasileira, penso nos atributos poéticos que qualificam as águas do meu país. Percebo que, coincidentemente, as águas do Brasil contêm uma mistura de terra e água, mas distinta da mistura de que fala Bachelard. É uma mistura que, aqui, informa também degradação.

A trajetória de Robert Smithson, que envolve relações entre arte e meio ambiente, é uma importante chave de contribuição para trilhar esse caminho poético de mistura entre água e terra, pois dela aproveita-se a aproximação conceitual que o autor sugere entre palavras e rochas. Ao vasculhar a fisiologia mineral, Smithson se depara com fissuras, diversidades de fragmentos e, diante disso, formula que “palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas” (2006, p. 191).

Smithson afirma que, ao nos demorarmos na observação do sinal impresso do texto, é possível notá-lo abrindo-se em vários terrenos de partículas, que seriam os inúmeros significantes passíveis de serem evocados pela escrita artística: “as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético” (SMITHSON, *ibid*).

Paz (1982), ao teorizar sobre os atributos das imagens, diz que na linguagem comum a pluma é leve e a pedra é pesada, mas que no mundo das imagens poéticas a pluma é também pedra, podendo ser ao mesmo tempo pesada e leve. Não me

---

27 Joaquim Miguel De Morgado Patrício (2016), na publicação digital *A língua portuguesa no mundo*, relembra o texto citado, como excerto do discurso feito por Vergílio Ferreira na ocasião em que lhe fora atribuído o prêmio Europália, em 1991.

reivindicando um enorme esforço de metáforas<sup>28</sup>, a própria água em que me banho no Brasil lança a mim sua imagem: leve e pesada.

Leve pela própria qualidade de fluir, pesada pela impossibilidade de fluir conforme sua própria natureza. Há peso metálico, há peso de ouro bruto e de barro que causam interferência em seu percurso primordial. Peso esse inaugurado por uma sequência de rompimentos de barragens de rejeito de mineração, por uma sequência de vazamentos de petróleo cru, por insistência de atividades de garimpo.

Aproveitando as palavras de Robert Smithson, o desenvolvimento industrial explorou os recursos terrestres com uma ideologia tecnológica que não possui nenhum senso de tempo além de sua imediata oferta e procura –, e seus mecanismos funcionaram como “tapa-olhos” para o resto do mundo (SMITHSON, 2006).

Ocorre que o que funda o poema é essencialmente ritmo, ou seja, tempo. E esse ritmo é também empenhado por analogia a ritmos do ambiente. Quando tapamos os olhos para o resto do mundo, criamos em analogia a quê? Aos tempos e ritmos análogos aos da degradação, creio.

Ao tapar os olhos para o resto do mundo, perde-se de vista as necessidades de seres alheios à corrida tecnológica – como animais, vegetais e minerais. Quanto mais o ser humano desenvolve sua civilização calcada no progresso, mais distancia-se de sua própria capacidade de entender-se, também, parte de um ecossistema em que se relaciona com diferentes tipos de vida.

### **Sublevação**

Se um dia o mar se pintasse de petróleo,  
nas baleias os peixes se guardassem  
e as baleias apenas miragens

Recordaria, d’uma cavidade sonhada,  
o seguinte aspecto de um homem  
vívico – sua pouca inclinação cívica

e seu corpo multibraços sugeriria  
que o caso fosse aquático pela tinta  
do polvo

E pintor haveria pela causa óleo da pedra  
dever ser dentro e não morrendo em cima  
da terra – e com seus braços multipráticos  
faria água preta da tinta do polvo  
pelo desejo do polvo

---

28 Bosi (2000) afirma que é pela analogia que o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem; sendo responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as outras imagens.

(VITA, 2022, p. 25)

Neste poema, busquei trabalhar a vivacidade humana (aqui grafada com a palavra “homem”, em referência também a um padrão de comportamento de gênero masculino) como elemento oposto à sua inclinação cívica. Em uma dinâmica de memórias, após se deparar com um grande colapso que faria o mar se pintar de petróleo e os bichos sumirem, o homem manteria seu impulso de forjar que o breu seria, na verdade, proveniente da tinta do polvo. E então surge o pintor, em prol da causa do polvo – e demais seres, pois polvo aqui também é “povo” –, criando a possibilidade de, ao menos no universo artístico, a água preta não ser de desastre. Pelo desejo do polvo, e não do homem – que buscou a explicação natural como forma de amenizar a gravidade do caso.

Essa dinâmica que retoma, aqui, as camadas envolvidas nas relações de gênero com a natureza também podem ser observadas no seguinte poema:

Depois de todas as avós  
morrerem  
os avôs olham para o mar  
e dizem  
nossa, o mar ainda está violenta  
e riem ajeitando o erro  
antes de outro som de sim,  
violeta!  
Uma criança sem blusa  
corre traçando círculos  
ao som de um pai que diz  
te amo com raiva  
e mergulha na ira  
e uma criança ri muito  
ajeitando os erros  
construindo círculos  
Um barco pesqueiro com  
quatro cabeças passa por trás  
o amor com raiva supera  
a água e a cabeça vira  
Em cima assistindo  
ao mar violenta com neblina  
por trás da raiva do amor,  
do avô e do círculo  
treze caravelas  
uma imagem de época  
(VITA, 2022, p. 23)

Nele, a figura ancestral das avós surge como ausência oposta à presença masculina dos avôs, que circundam uma memória também muito antiga de dominação das imagens marítimas – impregnadas pelas caravelas que navegam pelos mares a partir dos desejos de descobrimento e colonização. Mas há ainda a imagem da criança, que desenha seus



opondo às águas seu frio  
e incorruptível núcleo.  
(FONTELA, 2015, p. 106)

Neste poema, o minério aparece sob forma de “presençatempo”. Essa “presençatempo” vive a presença de seu próprio estado profundo, de tempo longínquo e estável. Como deveria ser, para que se mantenha sem a iminência de perigos à saúde ambiental, conforme afirma Davi Kopenawa (2015). Porém, semelhante ao óleo do meu poema acima, que tem seu estado interrompido quando lhe sugam à superfície, o tempo dos metais também é perturbado pela ação humana.

A cosmologia Yanomami apresenta uma importante abordagem sobre os riscos da extração mineral (incluindo o petróleo):

As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo, não são alimentos. São coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só Omama conhecia. Ele porém decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta para que não nos deixassem doentes. Quis que ninguém pudesse tirá-las da terra, para nos proteger. Por isso devem ser mantidas onde ele as deixou enterradas desde sempre. A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu Hutukara caído no primeiro tempo. O metal que Omama ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido. São essas as palavras dos nossos espíritos, que os brancos desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais do que suficientes. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua, como tatus-canastra. Não acham que, fazendo isso, serão tão contaminados quanto nós somos. Estão enganados. (KOPENAWA, 2015, p. 357)

Nessa cosmologia, diz-se que é fundamental que o minério permaneça enterrado sob a terra, pois “o que os brancos chamam de ‘minério’ são as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo” (KOPENAWA, 2015, p. 357), que caíram quando um céu anterior desabou sobre seus ancestrais. Na ocasião dessa primeira queda, Omama teria enterrado esses fragmentos para que não fossem nocivos à saúde ambiental e humana. Outro motivo para que essas lascas do céu fossem enterradas foi para amparar a nova terra que Omama construiu após a destruição causada pelo céu desabado.

Quando Omama descobriu essa matéria metálica, percebeu que uma parte dela poderia ser aproveitada para auxiliar que os humanos mantivessem a sua subsistência garantida. Por isso, fez com que essa parte se tornasse inofensiva ao uso humano – garantindo ferramentas como machadinhas por exemplo –, e o restante, a parte maléfica, enterrou para manter o solo escorado.

Hoje, os homens brancos conseguem extrair fragmentos desse metal, porém a parte principal e maior ainda não foi penetrada, segundo Kopenawa (2015). Essa prática intensa

que tenta alcançar cada vez mais quantidade de minérios ignora “que sai deles uma fumaça de metal densa e amarelada, uma fumaça de epidemia tão poderosa que se lança como uma arma para matar os que dela se aproximam e a respiram” (KOPENAWA, 2015, p. 357). Caso a parte principal e mais profunda seja, de fato, alcançada, a terra se rasgará, e a humanidade cairá no mundo de baixo.

Esse mundo debaixo funciona, para o minério, como uma geladeira fresca composta por terra e pedras e amparada por florestas e águas, pois, segundo a cosmologia, o metal é muito quente. Se a terra se furar, todo o ambiente será tomado pelo vapor maléfico dos metais. Essa cosmologia dialoga com a consequência da exploração ambiental que culmina no que entendemos, na visão ocidental, como aquecimento global.

Fontela (2015) apresenta o minério como uma matéria oposta à água, por manter-se em sua presença íntegra de “inocorrível núcleo”. Ou seja, enquanto a água é uma matéria instável e fluida, a matéria metálica retém um tempo prolongado, denso, “opondo-se ao olhar vivo”. Em outras palavras, o núcleo inocorrível seria o estado natural do minério, presente na profundidade da terra – que se mantém dinâmica, movimentada, com seu “olhar vivo”. A água não apresenta essa característica inerte e densa nem mesmo quando está sob estado de poça, isto é, parada. Seu estado saudável de água pulsante é o de uma matéria variável.

Porém, a interação danosa entre metais e águas, da forma como ocorre na dinâmica do desenvolvimento, pode corromper essa maleabilidade hídrica: quando visivelmente apresenta uma aparência estável, mais sólida, pode ter sido afetada por rejeito de mineração.

### **3.3. ÁGUAS PESADAS, QUEBRA DE RITMO**

Começo esta sessão dizendo que, de forma análoga ao seu título, ela também se funda sugerindo uma quebra rítmica. Como capítulo mais extenso da pesquisa, se demonstrou necessário dar mais espaço para a sedimentação de alguns assuntos já abordados, de forma breve, anteriormente. Aqui, alguns deles perdem a velocidade para serem vistos de maneira mais demorada – e analítica – em um fluxo mais denso de relações entre si, junto a um fluxo mais intenso de poemas que emergem como auxílio para a visualização dessas relações.

Da mesma maneira que o conceito de ritmo sofreu alterações guiadas pelas oscilações históricas da humanidade, diferentes ritmos representam as sociedades e surgem conforme os avanços tecnológicos ocorrem no mundo. Schafer ilustra perfeitamente como esse fato é capaz de suscitar distintas rítmicas de criação poética: “são as buzinas dos carros que pontuam o verso moderno, e não os riachos murmurantes” (SHAFER, 2011, p. 317).<sup>29</sup>

Uma leitura – ou escrita, mesmo – feita por uma pessoa que viveu próxima à orla, apreendendo em seu pulmão as variações rítmicas do quebra-mar em relaxamento, provavelmente apresentará diferença quando em comparação com o de uma outra pessoa crescida sob a velocidade e regimentos típicos de uma metrópole.

Segundo Bachelard,

“Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica.” (BACHELARD, 2013, p. 4)

Porém, simultaneamente aos avanços sociais tecnológicos, a arte, ao distanciar sua visão do elementar e de uma ordem da natureza presidindo suas criações, projeta em suas obras uma grande tendência a, ao fazê-lo, torná-las fugazes, utilizando a arte da palavra distanciada daquelas origens rítmicas como quem emula o princípio do gesto explorador.

A razão disso seria uma espécie de ignorância técnica, balizada por alienações que perpassam os objetos técnicos – estes que são utilizados pela humanidade como escravos ou produtos de consumo (HUI, 2020), sendo operados para escravizarem igualmente as matérias da Terra.

A partir da observação das palavras e seu potencial poético, do ritmo e de seu entendimento produzido pela observação como procedimento empírico, do elementar que deixa de ser *origem* para ser matéria-prima industrial, retornamos à *matéria* e sua capacidade ocular.

Inevitavelmente, a capacidade geradora de imagens da água é associada ao fator espelhamento que, por sua vez, é associado ao famoso mito de Narciso. Bachelard (1997)

---

29 Não é meu interesse aqui buscar juízo de valor em relação a formas rítmicas correspondentes a seus ambientes, mas pontuar a variação, apenas.

afirma que, psicologicamente, a função do espelhamento das imagens é naturalizar a nossa própria imagem, para devolver a inocência e a naturalidade que deram lugar ao nosso orgulho no ato da contemplação íntima. Porém,

diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio. (BACHELARD, 1997, p. 24)

É por isso que o autor distingue o espelhamento das águas como algo muito além do que um mero espelhamento. Não se banha duas vezes no mesmo rio: as águas, ao refletirem o mundo que deseja ser visto, emanam as imagens de volta ao espaço não mais estáticas como os espelhos refletiriam, e sim assumindo o novo destino da água que corre. Bachelard (2013, p. 33) diz que o “verdadeiro olho da terra é a água” – nos nossos olhos é a água que sonha, e na natureza a água é que vê, mostrando, de volta, aquilo que foi visto por si.

Trabalhando na edição de poemas de uma autora chamada Juliana C. Alvernaz (no prelo), deparei-me com a aparição dessa imagem de Narciso no lago:

#### **Narciso com náusea**

*A fonte, ao contrário, é para ele [Narciso] um caminho aberto...*

Louis Lavelle

Acordei e fui logo  
olhar para o lago  
o objetivo era pescar  
a expectativa era o peixe  
o fato foi o desmaio

Desmaiei na água

---

Desmaiei na água

o fato foi o desmaio  
a expectativa era o peixe  
o objetivo era pescar logo  
Acordei e fui olhar  
o lago.

O poema mantinha de forma mais rígida o espelhamento após o traçado – que alude ao mergulho no “lago”, trazendo à tona um outro “lado”. Conversando sobre essa propriedade de espelhamento estático em oposição às imagens molhadas, optamos por

variado, sutilmente, a simetria dos versos. Compreendendo que sim, a função narcísica de espelhamento está ali, mas não só:

[...] Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. Em seu livro *Narciso*, que por si só mereceria um longo estudo, Joachim Gasquet oferece a fórmula admiravelmente densa de toda uma metafísica da imaginação (45): ‘O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de pensar.’ (BACHELARD, 2002, p. 27).

Em trecho do poema “Caderno das miragens”, Mar Becker também mergulha nesse espelho hídrico:

Aprender tudo pelo mar, que espelha o céu, que  
não tem fim  
(BECKER, 2023, p. 183)

É possível aprender tudo pelo mar. Este que, no poema, espelha, sem requerer a si o título de ser espelho – por comparação ou metáfora. A escolha que opta por escrever “tudo pelo mar”, em vez de “tudo no mar”, sugere que é possível aprender com a própria capacidade marinha de lidar com as imagens infinitas que reflete. Caso a escolha fosse pelo segundo registro, a imagem poética se concentraria dentro da água, com as imagens do céu refletidas na superfície marinha e permanecendo, ali, exigindo uma proximidade de mergulho para que se concretizasse qualquer assimilação delas.

O poema de Mar Becker não retém a imagem poética ao mar, e sim o prolonga à própria infinidade do céu: não é preciso estar próximo ao mar para esse aprendizado marítimo ocorrer. O céu, que não tem fim, retorna infinito e salino após esse encontro com a água – e percorre o mundo assim, com seu novo destino salgado.

Mesmo na capacidade reflexiva da água, ainda há a anterior profundidade. E, com essa profundidade, quero dizer também sobre a profundidade da superfície, assim como visto anteriormente com o auxílio do pensamento de Deleuze (1974). Com esse elogio ao superficial que revela a sutileza de líquidos relevos, procuro entender que o que esse espelhamento devolve como imagem poética são as imagens liquefeitas. Como o poeta reage às imagens do mundo banhadas por cada novo destino de água?

Não é espelho o que se vê  
para dentro (lagoa)  
Nem só água o marco do zelo

A brânquia, o caranguejo  
 a garça na proa do braço estanca  
 o voo fortuito batendo asas,  
 polvilhando sais, removendo  
 o lodo das bárbulas salobras

Vulnerável ao musgo,  
 o tempo afinal perdura  
 Em seu pecado nativo respira  
 assembleia, sofás e utensílios  
 sem vida elétrica cujos fios de bronze  
 afiam bocas carcadas na carniça

Um crustáceo escala o vergalhão  
 fincado no charco  
 Uma menina ancorada  
 busca a ponte – ante a ferrugem,  
 no lado marinho,  
 pescadores subindo suas linhas

Macio, o nylon na carretilha  
 compreende a geografia do chão  
 traçando a diferença de areia  
 na rede emalhada: a graça do pano  
 quando pouco esse fluido saneia

Risco do banho, tragédia da falta:  
 a sede resseca, porém, mais bela  
 a menina volta filmando  
 em panorama.  
 (VITA, 2022, p. 107)

O cenário das águas brasileiras apresentou a mim a necessidade de um retorno por via da degradação: apesar do “tapa-olho”, os olhos das águas brasileiras mostram o que não é mais passível de ser oculto.

Recompor as criações humanas, especificamente as imaginantes – que são essenciais aos impulsos artísticos –, ao princípio fundamental elementar da natureza corresponde a voltar o fazer artístico às suas conexões com o tempo da matéria, repotencializando, assim, tanto o fazer em si quanto a matéria com a qual se interage. Levando essa correspondência adiante de forma interdisciplinar, pode-se prever que ela também reafirma a importância de se preservar a natureza elementar sob uma perspectiva ecológica. Importância esta que, embora seja parte da minha prática artística, não poderei abarcar no recorte teórico estabelecido nessa pesquisa.

Em outras palavras, vejo que qualquer abordagem atual que leve em consideração as matérias brasileiras colabora para lançar olhos para sua problemática – gerando, assim, algum senso de urgência ambiental –, mas não poderia ousar considerar que a ambição deste trabalho seja a de uma recomposição ecológica por meio da inventividade artística.

É, antes, aprender a ouvir o que essas matérias têm a dizer sobre si mesmas e permitir que esse recado emergja na minha prática de escrita. Assim, entendendo melhor de que ritmo estou partindo. Ideia que posso complementar com auxílio do seguinte poema:

Quem fabrica um peixe  
fabrica duas ondas  
Planto molusco, crustáceo  
sete peixes; uma esguia vela  
e queima

Quem fabrica um poema  
curto  
refreia e empenha ventos  
Atuo conta-gotas, ativo contra  
duplos – morro mais tarde,  
o mundo todo me vê  
e vivo  
(VITA, 2022, p. 13)

Em diálogo com a poética de Herberto Helder, escrevi esse poema de exaltação ao poder dos poemas curtos, por considerar que seus pontos mais diretos expõem a necessidade do autor de dizer o que ele precisa dizer – ou, em outras palavras, dizer logo o que precisa ser dito. Aqui, digo que a concisão de um poema curto é capaz de refrear ventos, isto é, desviar rotas. Um desvio produz sentido, produz outras compreensões sobre aquilo que já existe, inaugura debates e interpretações outras. No poema, a figura do peixe é também o poema: quem fabrica um peixe – ou um poema curto –, fabrica duas ondas. E essas duas ondas vão e tornam a ir incessantemente.

Investiguei a questão da degradação ambiental, metais pesados, rejeito de mineração e água no poema “EIA/RIMA”<sup>30</sup>:

Preenchida com haste multinacional  
a bandeirola segue indômita  
com sua marcha sedutora  
a encomendar negócios na antiga aldeia

Furada a peneira do ouro  
chega o tempo de encantar músicas  
e estando desaprendida a colcheia  
são ensinadas sirenes imaginárias e surdas

Em contraponto aportam trinta-réis  
agudos e de bico amarelo  
Postando ovos com agulhas vermelhas

---

30 EIA/RIMA é uma sigla para Estudo de Impacto Ambiental e Relatório de Impacto Ambiental, respectivamente. São documentos direcionados à sustentabilidade, visando avaliar e precisar a intensidade e dimensão do impacto de um empreendimento no meio ambiente.

variando cores e a proteção dos novos vexilos

Há nos bichos a porneia da maré-cheia  
sem que a questão do tempo os reprima:  
rio multicolor onde se podem banhar  
como quereriam

Conforme manuseia o domador a falsa argila,  
o que se diz areia por ora vira sílica  
Renasce o Espírito Santo do Doce menino mineiro:  
De suas ferrenhas bolas de gude  
faz-se vital o mineroduto que o torneia,  
e o que se diz sílica por ora o é ainda

Hé-lá as ruas, hé-lá canos com músculos,  
hé-lá-hô o ferro! Tudo que passa,  
tudo que das montanhas chega perto  
sancionando essas e quaisquer monteias

Pilhas estéreis nas moradias afobadas  
convocam mãos ao trabalho de abrir certezas  
Outrora silicosos os engenhos do traquejo,  
desfazem-se em dúvidas sobre a segurança  
da viçosa matéria-prima

Hé-lá a lama, hé-lá a areia, hê-lá-hô  
não se preocupe,  
hoje eu venho para a ceia!

E na arena do desastre, sapos, guaiamuns,  
andorinhas e homens comuns debatem-se  
contra metais e mercúrias partículas nas veias  
Rio multicolor anônimo e litorâneo  
onde não se pode mais nada como quereria

Os de água saem, os de terra buscam ares,  
os viajantes do vento bicam as águas e definham  
Eia! O Doce que morreu no mar! Eia!  
A bomba atômica brasileira esfumaçada  
e rompida! Eia! O EIA/RIMA!

Do crime, a tragédia humana,  
lamacenta e só humana  
De onde nasceriam todos ao menos outra vez  
Do extenso chão, o sigilo da feia mancha  
onde nada mais vinga e a cada pingo mais erma

Santo Espírito, Minas Gerais e São Francisco  
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa  
Para dar vazão à natureza que te rejeita.  
(VITA, 2022, p. 110-111)

Esse poema foi escrito durante meu acompanhamento do percurso do rejeito levado pelos cursos dos rios afetados pelo rompimento da barragem de Mariana e Brumadinho – tendo esse segundo afetado o Rio São Francisco.

Conforme indicou o linguista Luiz Carlos Cagliari (1984), ao partirmos do princípio de que o poema é uma forma literária feita sobretudo para ser declamada, é preciso considerar as propriedades fonéticas da língua.

Na apresentação dessa pesquisa, expus que em determinado momento minha poética foi marcada por ritmos “agravados”, um pouco mais rápidos, que exigiam declamações mais severas e fortes. É o caso desse, onde há uma forte presença de marcações fonéticas determinando gritos. Ainda de acordo com Cagliari (1984), as estruturas rítmicas possuem relação com as estruturas entoacionais da língua em que foram escritas. No caso, o português.

Os “hé-la-ô” e “eia!” são marcações rítmicas que trazem como referência o poema “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos. “Ode” aqui porque remete à ideia de algo elevado, de onde também retiro a necessidade do meu poema ter sido escrito para declamações em tom elevado; “triumfal” porque se refere ao grande triunfo da industrialização, com seus motores e metais. Conforme estrofes:

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!  
 Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.  
 E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios  
 De todas as partes do mundo,  
 De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,  
 Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.  
 Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!  
 Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!  
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!  
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!  
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,  
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,  
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,  
 A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,  
 E outro Sol no novo Horizonte!  
 (PESSOA, 1969, p. 364)

Em ambos os poemas, as frases vão se encurtando e se associando às interjeições que se repetem, criando efeito de ritmo em aceleração – pela repetição cada vez com intervalo menor, por conta das frases menores. Interjeições essas que são expressões vocais. Se elementos fonéticos da fala aqui servem para marcar um ritmo em aceleração – e a partir da impressão rítmica produzir tal sentido –, veremos a seguir que há casos nos quais outros elementos aparecem como expressão de outros sentidos rítmicos.

Trouxe a gravidade da mineração na minha pesquisa prático-teórica para desenvolver formas de lidar com a temática no Brasil do século XXI – país que ainda

possui uma economia subdesenvolvida que é historicamente dependente da mineração desde o pós-Segunda Guerra Mundial<sup>31</sup> – para que seja possível a manutenção da sustentação do próprio céu, mantendo a terra com sua função aparadora (KOPENAWA, 2015).

A quase onipresença da mineração na economia – e conseqüentemente, nas paisagens – do país implica uma urgência para que seja, através dela, no auge de sua decadência ambiental, o processo de ausculta dos recados da natureza afetada por suas conseqüências.

Proceder à criação inspecionando os azinhavres das águas modificadas por metais pesados que a tornam também pesada – para usar uma metáfora “tóxica” e também literal, através da interferência sólida das lamas contaminadas – torna-se um ato transdisciplinar, com urgências políticas e ambientais balizadas por uma atenção inventiva que busca novas produções a partir da novidade daquilo que se vê. Afinal,

O ritmo e o volume (que não param de crescer) dos fluxos de minerais extraídos, transportados e processados foram criando a cartografia econômica e política própria da modernidade colonial na qual habitamos. (ARÃOZ, 2020, p. 33).

Assim, abordar a matéria água, mesmo de forma poética, no Brasil, passa também por intentar expor seu atual estado, e buscar a revalorização das paisagens, elementos e espaços vitimados constantemente por tal dinâmica que a afeta diretamente. Tendo em vista que seu fluir é constantemente interrompido por motivos de degradação, e que esse vocábulo “fluir”, como vimos, relaciona-se com fatores rítmicos, cabe também nesta pesquisa uma abordagem sobre o que quebra esse fluxo. Ou seja, como falar dessas quebras rítmicas?

### **Pluma de turbidez**

E morreram:  
Anta, piau, piracanjuba,  
Mico, macaco-muriqui  
Tatu, piaba, andirá, lambari,  
Papa-terra, piabinha, doce surubim  
Ai que dor que dá, ah...

---

31 WISNIK, 2000, p. 108: “A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial [...] foi articulada juntamente com a desativação da Itabira Iron Ore Company e sua substituição pela Companhia Vale do Rio Doce [...]. Implantava-se o complexo exportador de minério de ferro no país, ao mesmo tempo que este se encarregava de compartilhar seu território com forças norte-americanas [...] e pagar seu tributo em ferro vendido a baixo custo.”

Nosso fim.  
Claos Mózi, Victor Lobo e Caio Vargas, Água morta

Há um caminhão-pipa  
cheio de cerol  
onde o tempo das crianças  
sabe passar

Há um caminhão-pipa  
cortando suas linhas  
enchendo as caixas  
do solo Krenak

A condução aquífera,  
ante a fresca cañifa  
de motor infantil,  
intromete-se pelo resíduo  
ritmo de rio

No azul de mil litros,  
o encaço da cauda põe-se  
a nadar contra  
a piracema suspensa  
Mas já não sobem as rabiolas:  
pela arca enchida  
hasteiam-se as horas e cloros  
dos lábaros

A pluma do brinquedo-pássaro  
fez-se pesada de chumbo  
somando-se ao deserto  
de pescados,  
abastecendo  
o dicionário flúmen

Do amianto ao polietileno,  
a insistência de caráter  
eufêmico  
pluma a turbidez metálica  
nomeando-a sumiço de arraias.  
(VITA, 2022, p. 108-109)

Neste poema, abro com o termo “pluma” no título que, de certa forma, inaugura uma sensação de leveza. No entanto, essa expectativa se quebra no conteúdo do texto, uma vez que o poema aborda o peso de uma contaminação por rejeito de mineração. Esse duplo de sentido foi conduzido pelo fato da expressão “pluma de turbidez” ser utilizada, na área científica, para se referir ao sólido rejeito visível no ambiente (SERRA, 2018).

Uma das características que constrói na experiência humana sensações de ritmo é a expectativa do que virá. Conforme Susanne Langer,

Tudo que prepara um futuro cria ritmo; tudo que gera ou intensifica expectativa, incluindo a expectativa de mera continuidade, prepara o futuro (“batidas regulares são uma fonte óbvia e importante de organização rítmica);

e tudo que cumpre o futuro prometido, de maneiras previstas ou imprevistas, articula o símbolo do sentimento (LANGER, 1957, p. 129).

Essa noção de expectativa pode ser vista como semelhante à noção do ritmo possuir uma função de intensificação de memória, de acordo com Gumbrecht (2023). Segundo o autor, a memória é menos intensa quando há a necessidade de se lembrar de alguma elaboração da linguagem com pouca base rítmica – penso, aqui, em fragmentos lidos, ouvidos ou ditos de forma esparsa, por exemplo –, pois,

se alguém quiser lembrar uma sequência de linguagem não ritmicamente formada, então isso só é possível politeticamente (ver Schütz 1960: 71-72), ou seja, trazendo sucessivamente à mente os sons, as palavras e as frases individuais do enunciado a ser lembrado. (GUMBRECHT, 2023, p. 122)

Ou seja, a memória funcionaria no esforço de captar justamente os fragmentos, não podendo contar com a facilidade de ter uma base rítmica atuando no fluxo de linguagem que foi assimilada. Nas palavras de Gumbrecht:

Ao lembrar a linguagem formada ritmicamente, entretanto, existe a possibilidade de “transformar algo que é conhecido como multifilamentar em algo que é unilateral”. O padrão rítmico que dá ao enunciado falado ou escrito sua forma específica é então capaz, metonimicamente falando, de representar uma complexidade que se desdobra principalmente no tempo. O ritmo que é recordado apresenta uma estrutura para a reprodução da lembrança de uma sequência de fala que reduz drasticamente o número de sílabas, palavras e sentenças a partir das quais várias subunidades a serem reproduzidas podem ser selecionadas. (GUMBRECHT, 2023, p. 122)

Então, é pela expectativa e pela memória que os ritmos nos arrastam através de todas as escalas: o ser humano é capaz de se deixar arrastar por ritmos externos e de fundar ritmos internos suplementares aos pré-montados pelo nosso código genético (CASTRO, 2019). A noção de ritmo como arrastamento vem de uma tradução técnica do termo inglês *entrainment*.

Na tese *O corpo como meio para metáfora* (2019) Vinicius Portella Castro analisa o termo – comumente utilizado na área da física e da biologia para definir a capacidade de sincronização de osciladores<sup>32</sup> autônomos – para além do seu conceito técnico. Castro

---

32 O termo “arrastamento” surgiu em 1665, quando Cristiaan Huygens descobriu que relógios pendulares entravam em sincronia quando próximos. Posteriormente foi descoberto que pequenas quantidades de energia são transferidas de um oscilador a outro através de um meio físico, e dessa forma eles se sincronizam aos poucos.

amplia a ideia de arrastamento para o campo da experiência estética e coletiva<sup>33</sup>, investigando essa sincronização coletiva por meio da afetividade rítmica.

Para fazer a interlocução com a capacidade humana, Castro faz um adendo sobre a problemática presente na tradução do termo, considerando que o termo em inglês indica o caráter mais processual e engajado de sincronização, sugerindo a habilidade humana de se envolver com ritmos externos; enquanto “arrastamento” indica um fator de passividade próprio daquele que é arrastado.

No entanto, ressalta que a problemática torna-se reduzida conforme se pode considerar que toda sincronização/arrastamento apresenta níveis involuntários. É o caso de quando somos afetados, ritmicamente, por músicas tocadas em volume muito alto, ainda que não estejamos dispostos a essa escuta de forma voluntária.

No entanto,

Mesmo que se admita que sempre há um grau de perda da autonomia individual nesse processo, parece claro que a entrega dos movimentos de um indivíduo a um corpo coletivo pode também funcionar como processos de transformação e de amplificação (individual e coletiva). (CASTRO, 2019, p. 290)

Tal processo de amplificação coletiva pode ser notado nos fatídicos rompimentos de barragens de rejeitos que encontram – e atravessam – o ritmo dos rios: o que se espera de um rio é que desemboque no mar. Seu curso da nascente até a foz é composto por um intervalo de tempo com uma previsão mínima de padrão de duração e volume, mesmo considerando variações climáticas. Mas a massa de rejeitos instaurou um outro fluxo no curso da água, arrastando a vazão do rio consigo para estrear seu salto argiloso no mar.

Após a massa assentar seus sedimentos, o rio desgastado apresentou sua capacidade de fluidez reduzida: quando a água foi arrastada por uma velocidade incomum, a vazão do rio diminuiu. Isso significa que o fluxo da água restante perdeu sua força e volume para manter sua fluidez normal, deixando ainda mais visível a massa tóxica se acomodando – e seguindo – vagarosamente sob o leito do rio.

Assim, o fluxo do rio foi abalado, interrompido. Esse arrastamento comunicou a influência da lama tóxica que arrastou consigo vidas, inaugurando outro movimento que continua arrastando, de forma distinta da fluidez original, quem o assiste. Como organizar o ritmo do poema para comunicar essa diferença?

---

33 Conforme visto anteriormente, Gumbrecht (???) aborda o fator propulsor de um sujeito coletivo também de forma semelhante a essa proposição, ao citar a função de coordenativa do ritmo.

Prisca Agustoni, em *O gosto amargo dos metais* (2022), traz um poema longo que busca “a fúria de refundar algo em cima da ruína” causada pelo rompimento da barragem em Mariana:

) na mão, essa asa de inseto:  
 em sua trama o arame dourado  
 poeira de ossos, joia de rara filigrana  
 na lâmina da asa quebrada  
 vejo o espaço como se fosse visto desde o começo  
 ou de perto, microscópico que perscruta o mistério  
 : analiso linhas e cruzamentos, zonas vazias,  
 um reticulado geométrico.  
 atrás desse vidro jateado logo vejo a nós mesmos,  
 à procura daquilo que sobra do voo após o voo  
 : marcas invisíveis de pés no chão  
 (AGUSTONI, 2022, p. 52)

Porém, em lugar de elementos fonéticos integrando o poema para demonstrar uma gravidade crescente, vemos aqui o uso de sinais gráficos gerando uma interrupção rítmica. Isso parece ocorrer porque o uso do elemento fonético é facilmente lido e facilmente carregado pelo fluxo da entonação, enquanto o uso incomum do sinal gráfico insere um incômodo na leitura, exige uma reflexão. É um silêncio ao mesmo tempo que não é pausa, uma vez que ele está ali, escrito – não é uma quebra de linha, de estrofe. Como ler um parêntese solto, que não encerra?

No uso comum, esses sinais também guiam a intensidade do texto. Fenômeno semelhante ao que Alfredo Bosi (1977) explica ao abordar a diferença de leitura entre a flexão verbal “nada” e o pronome indefinido “nada”, ao analisar o “Poema do Nadador”, de Jorge de Lima:

A água é falsa, a água é boa.  
 Nada, nadador!  
 A água é mansa, a água é doída,  
 aqui é fria, ali é morna,  
 a água é fêmea.  
 Nada, nadador!  
 A água sobe, a água desce,  
 a água é mansa, a água é doída.  
 Nada, nadador!  
 A água te lambe, a água te abraça,  
 a água te leva, a água te mata.  
 Nada, nadador!

Se não, que restará de ti, nadador?  
 Nada, nadador.  
 (LIMA, 1994 apud BOSI, 1977, p. 99)

No primeiro caso, sendo verbo, a entonação<sup>34</sup> é feita com mais força, com ênfase na sílaba tônica “na”, diminuindo sutilmente o volume na sílaba “da”. No caso do pronome “nada”, que simboliza a ausência, o vazio, toda a palavra é lida sem aumento de expressão, como se a palavra minguasse, pouco a pouco, até resultar no nada.

No caso dos sinais gráficos, de modo geral, uma passagem entre parêntese é lida em tom mais baixo, indica algo íntimo, por vezes uma revelação, um segredo, uma instrução cuidadosa; por vezes indica um pensamento, um comentário; por vezes insere uma indicação cênica; por vezes insere uma indicação bibliográfica – ocasião em que sua leitura silenciosa fica mais explícita ainda. Os parênteses funcionam como um portal interno no texto, o leitor entra rapidamente por aquela fresta sabendo que está de passagem, que a saída será breve, logo adiante. A expectativa gerada é de retomada do ritmo anterior, pois sua inserção torna-se um cuidado do autor para que o ritmo não se desorganize completamente.

Em um texto de ritmo acelerado, os parênteses podem inserir uma mudança rítmica para esse recolhimento passageiro. Caso que pode ser notado em “Ode Triunfal”, na seguinte estrofe:

(Na nora do quintal da minha casa  
 O burro anda à roda, anda à roda,  
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.  
 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.  
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas  
 E havemos todos de morrer,  
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,  
 Pinheirais onde a minha infância era outra coisa  
 Do que eu sou hoje...)  
 (PESSOA, 1969, p. 364)

Nesta estrofe, Álvaro de Campos utiliza os parênteses para indicar uma marca subjetiva de lembrança e nostalgia, expressando inadequação com a grandiosidade do mundo industrial a que se refere. Fechado o parêntese, o tom crescente rapidamente é

---

34 Nas palavras de Bosí (1977, p. 100): “O significado da palavra nada (verbo nadar, ou pronome indefinido negativo) resulta da inflexão da voz que muda quando se lê o último verso. É um caso extremo em que é o modo de entoar que define a ‘objetividade’ semântica da palavra”.

retomado, e essa nostalgia fica restrita a tal passagem, bem delimitada nessa estrofe mais vagarosa do que as outras que compõem a obra.

No caso de Agustoni, o uso dos parênteses não indica esse tom de intimidade, nem mesmo indica uma leitura com tom mais baixo. Isso deve-se ao fato dos parênteses serem postos “ao contrário”:

) as sirenes ainda tocam na cabeça

uma canção que martela  
e a cantas, somente tu, baixinho (  
(AGUSTONI, 2022, p. 11)

Embora os parênteses marquem início e fim do poema, tal disposição aberta, para fora, indica algo que extrapola os limites, que vaza, que irrompe. Em possível referência às barragens que explodiram, os efeitos dessa ocasião são também prolongados para uma experiência que vaza o indivíduo. O uso invertido sinaliza uma inversão, uma quebra e um rompimento de sentido.

A sirene toca, seu som martela a cabeça de quem a escuta e a repete em volume baixo, em solidão – mas, ao mesmo tempo, são muitos os indivíduos incluídos nessa paisagem sonora que vibra, amplificada no desastre coletivo. Uma sirene é um ritmo que arrasta. Uma sirene que comunica arrastamentos literais, arrasa.

Dessa forma, o uso do sinal gráfico nos poemas de Agustoni não convoca uma passagem prevista como breve, íntima ou informativa, mas provoca uma hesitação do leitor que nele esbarra, para que se depare com possíveis motivos para sua presença no texto. Essa hesitação é justamente o que causa a quebra rítmica.

Essa liberdade do autor buscar no advento do verso livre sua liberdade para explorar sua própria construção rítmica, com seus próprios recursos de sentido, é uma característica que perdura em diálogo com o contexto do surgimento do verso livre.

Surgido em um momento em que a expressividade dos poemas tendia a manifestar as transformações industriais da sociedade, buscou-se trabalhar com quebras rítmicas, ruídos, excessos, inserções incomuns. Como vimos, ainda hoje o verso livre é terreno fértil para demarcar percursos dos tempos. No caso de Agustoni, o uso aparenta acompanhar as consequências das sociedades já industrializadas.

Há ainda outras possibilidades de quebras rítmicas que manifestam condições contemporâneas de quem escreve hoje. Além de meu trabalho com a escrita, acompanho outros escritores nas elaborações e finalizações de seus poemas. Uma autora estreante,

Brunna Côrtes (no prelo), chamou-me atenção com um poema marítimo que desafia o mar, tornando sua relação com o movimento de ondulação algo às avessas:

### **Travessia**

Os caminhos que me levam  
são demasiado longos ou tortos.  
Ondulo em sentido contrário,  
encontro recônditos do tempo.  
Escondo-me  
em conchas amorfas  
e desafio o mar  
tremendo.

Há aqui um indício de ser necessário maior aprofundamento em um recorte – com frequência chamado de recorte de gênero – que também fora trabalhado por Olga Kempinska (2014). É de se esperar que um grupo social invisibilizado precise recorrer a dissonâncias para ser ouvido. Conforme registrado na música “700 por hora” (2019) gravada por Ludmilla, fruto de sabedoria popular de centros urbanos: “A última mulher que andou na linha/O trem passou por cima.” As rítmicas das linhas dos versos femininos, por vezes, precisam descarrilar.

Esse fenômeno de criar intervalos distintos – e ritmar com outros pares – também pode ser observado na natureza de outras espécies. É o caso do contraponto dos sapos, evidenciado por Tato Taborda (2001): na pesquisa “Biocontraponto: Um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica”, onde o autor afirma que o homem aprendeu o contraponto com os sapos.

Tal afirmação consiste na observação do coaxar dos sapos na floresta, que ocorre de forma alternada entre todos os sapos que estão vocalizando no mesmo local. A organização ocorre para que as fêmeas escutem e localizem cada indivíduo que está produzindo o som – coisa que se tornaria difícil caso eles vocalizassem todos ao mesmo tempo. Ou seja, é uma tática para se fazer ouvir.

Taborda (2001), ao formular o que seria uma “orquestração bioacústica”<sup>35</sup>, refere-se à necessidade, inerente à natureza, do indivíduo fazer-se presente a partir de sua manifestação sonora – e conseqüentemente a partir da escuta –, para que possa ressoar no

---

35 Nomenclatura retirada de entrevista à revista DW, na qual o entrevistador Augusto Valente apresenta a ideia de “orquestração bioacústica” como fruto da pesquisa “Biocontraponto: um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica”.

tempo preciso. Assim, de acordo com o autor, na floresta cada espécie e indivíduo pode emitir seu sinal sonoro de forma desobstruída, ocupando posições que não se sobrepõem aos demais, de modo que cada um consegue passar sua mensagem<sup>36</sup>.

É curioso notar como as mulheres podem reflorestar seu entorno, produzindo contrapontos a ritmos estabelecidos como naturais. É por esse motivo que optei por trazer para análise, em sua maioria, poemas de autoria feminina. As contradições do debate sobre as raízes rítmicas estão sendo bem expostas nesses poemas: há o elemento “natural”, mas há também a afronta a ele; assim escreve esse sujeito que frequentemente também se situa como *natureza* humana, sem evitar expor a consciência de que essa condição é também muito influenciada por fatores sociais e históricos.

Ocorre que essa mesma natureza precisou ser questionada por sujeitos que recebem demandas culturais travestidas como consequência de suas funções biológicas. De acordo com as palavras de Kempinska (2014), a oposição entre a natureza e a cultura é importante porque toca, ao mesmo tempo, o problema do ritmo e o problema do gênero. E é justamente através de manejos de ritmo que esse sujeito feminino manifesta – e constrói – a expressão de uma imagem poética e política que dê conta dessas contradições de papéis sociais.

Um ponto levantado pela autora, cuja importância também se revela no âmbito desta pesquisa, é a forma como o ritmo aparece como uma estratégia do feminino na obra de algumas teóricas do ritmo na linguagem, como Julia Kristeva e Hélène Cixous<sup>37</sup>. Segundo Meschonnic (1982 *apud* KEMPINSKA, 2014, p. 119), essa estratégia torna-se uma estratégia da natureza:

Meschonnic entrevistê na teoria kristeviana do ritmo, continuada no livro *Pouvoirs de l'horreur Essai sur l'abjection*, de 1980, o perigo de se instaurar “um novo avatar do dualismo do signo – o paradigma feminino/masculino, que coloca o feminino do lado do significante e do ritmo, o masculino do lado do significado, e da teoria” (MESCHONNIC, 1982, p. 685).

E essas formulações estratégicas ligando tais procedimentos e organizações de linguagem à natureza podem enfatizar ambas as problemáticas – de ritmo e de gênero.

---

36 Trecho citado por Rafael Alves (2015) em publicação virtual no site de Laymert Santos, indicando compor o material “Sobre o conceito e a música em A Queda do Céu”, de Tato Taborda. Sobre a publicação virtual, Alves informa: “O texto aqui apresentado de maneira resumida foi publicado na íntegra no capítulo 2 do livro *Amazônia Transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera*, publicado em edição bilíngue pela Editora n-1”. Portanto, na bibliografia constará o referido livro e o site em questão.

37 “minha mãe alemã na boca, na laringe, me ritma” (CIXOUS, 1986b, p. 31 *apud* KEMPINSKA, 2014, p. 116)

No entanto, a própria formulação da simplificação, sem dúvida criticável, que coloca o ritmo do lado da natureza, logo, do lado do feminino, revela-se aqui sintomática. A cultura, ou seja, o sistema gerador de símbolos, permite transcender a natureza e, nesse sentido, aparece como superior a esta. Desdobrada da oposição entre o doméstico e o público, a oposição entre a natureza e a cultura, amplamente afirmada no âmbito da antropologia, aproxima a mulher, com seu papel de mãe, de educadora de crianças e de preparadora de refeições, do domínio da natureza. No contexto dessa oposição, submetida hoje em dia a um exame cuidadoso por parte da antropologia feminista, a personalidade feminina estaria propensa a se autodefinir de acordo com sua “conectividade com os outros” e, dotada de “limites do ego mais flexíveis” (CHODOROW, 1974, p. 44), remeteria, de fato, a uma existência menos transcendente com relação à natureza. (KEMPINSKA, 2014, p. 119)

Interpretar que a capacidade estratégica – de elaborar ritmos e também afrontá-los – seja uma capacidade inerente à natureza feminina significa firmar que essa natureza carrega por essência essa habilidade, ignorando que a natureza desse sujeito torna-se mais capaz de fazê-lo justamente para driblar os efeitos invisibilizadores da cultura que age sobre eles.

Voltando ao exemplo do biocontraponto dos sapos, a floresta é o local onde esses indivíduos vocalizam em uma organização da natureza que garante, por si só, que suas vozes apareçam e surtam o efeito esperado – no caso, perpetuação da espécie via reprodução. Quando a presença de fatores externos causa interferência na paisagem sonora em questão, esses indivíduos precisam lidar com o adicional de outros tipos de ruídos<sup>38</sup>, isto é, poluições sonoras que frequentemente confundem a percepção do tempo.

No caso das mulheres, a necessidade de reorganizar sua vocalização também se dá pelo fator externo, ou seja, sua natureza por si só não gera tal demanda, mas a cultura que a interrompe e dificulta – em diversos âmbitos – o pleno uso de sua voz, sim. Em outras palavras, ninguém diria que é da natureza dos sapos saber reorganizar seus contrapontos na presença de maquinários e motores; entretanto, as estratégias femininas sempre recaem na facilidade de serem lidas como fruto de seus talentos biológicos. Aí reside o risco, apontado por Kempinska, de considerarmos válida a existência de um “ritmo feminino”.

Não pretendo me furtar a analisar aqui a validade das proposições sobre as origens naturais ou culturais das questões várias que perpassam o gênero feminino – como também continua não sendo o objetivo de minhas tratativas com o ritmo. Em vez de

---

38 A bioacústica é também um campo de estudo científico que, dentre outros assuntos, pesquisa a influência sonora antrópica no ambiente dos animais.

apostar em noções que podem cristalizar conceitos – que mais ganham com os debates interdisciplinares –, opto por mergulhar no “seu aspecto articulador e na analogia que este aspecto encontra no lugar intermediário atribuído pela cultura à mulher.” (KEMPINSKA, 2014, p. 121).

Também não me aprofundarei naquilo que alguns consideram como essência da escrita feminina, nem mesmo em citar argumentos que sustentem a inviabilidade de qualquer essência do tipo. Porém, cabe aqui considerar como ponto de alta relevância esse recorte proposto, uma vez que, nesse lugar intermediário, “o feminino aparece, de fato, como um espaço de intenso entrecruzamento entre a natureza e a cultura” (KEMPINSKA, 2014, p. 122), tal como sobrevive a abrangência de conceitos sobre a definição do termo ritmo. Natural ou cultural, o conceito perdura como múltiplo, como o “corpo humano, e ainda mais dramaticamente o corpo de uma mulher, é um estranho cruzamento entre *zoè* e *bios*, fisiologia e narração, genética e biografia” (CLÉMENT, KRISTEVA, 2001, p. 22).

Há bastante produção científica na área literária que liga a figura feminina à água a partir de abordagens de erotismo, possivelmente porque “a umidade do sexo feminino necessária nos processos de sedução também pode ser associada à água” (FORTES JUNIOR, 2006, p. 27). É um ponto frequente de abordagem sobre a obra de Olga Savary, por exemplo, que de fato utilizou muito esse potencial para desenvolver sua poética, como fica evidente no próprio poema intitulado “A água”:

se enovela pelas pernas  
em fio de vigor espiralado  
sobre o ventre e alto das coxas.  
o orgasmo é quem mede forças  
sem ter ímpeto contra a água.  
(SAVARY, 1998, p. 129)

Porém, como desdobramentos a esse recorte – que seguiu seu curso como ponto de atenção na pesquisa –, busquei me aprofundar na ligação entre a temática do gênero feminino e o elemento água sob uma perspectiva da variedade de possibilidades desse vínculo poético. Isto é, não buscando abordar e analisar esse vínculo sob a percepção de aspectos simbólicos<sup>39</sup> específicos, geralmente fundidos com camadas psicológicas da

---

<sup>39</sup> Na obra *A água e os sonhos*, Bachelard (2013) aborda diversos aspectos do caráter simbólico oferecido pela presença do elemento água em diversas mitologias e obras literárias. É o caso de sua análise do desdobramento da personagem Ophelia, por exemplo, que, segundo ele, relaciona-se com a matéria

experiência humana, mas sim deixar a própria matéria expor sua materialidade – que produz, por si só, seus diversos vínculos poéticos. Sobretudo porque, na minha produção, a água mina de formas diferentes – mesmo quando algo de erótico se insinua.

Em outras palavras, o meu intuito não é o de utilizar a água como representação de questões humanas, sendo, nesse caso, a água um veículo para abordar complexidades diversas que não ela mesma. Mas, sim, fazer com que a poética, a escrita, seja por ela mesma envolvida e direcionada pelo movimento – e outras características – que ela sugere. Foi o que busquei elaborar no seguinte poema:

Gosto muito do cheiro dela, molhada.  
E do visgo a depender do período  
e do musgo  
a depender do zinco

Por abertos cílios e ganas púrpuras  
vemo-nos,  
as duas, pela líquida raiz maldita  
que é alga e carmina o germe

Azul, podre e amarelo  
o sol século brônzeo grampeando  
artilharia  
menos antiga que esbelta

E com água Imbuhyda desta  
Ao ponto de criar saliva  
quando ao longo, oito redemoinhos – entradas  
expulsivas – na beira  
A depender do lapso, lavada  
e cheia, Guanabara altiva – viva, viva  
(VITA, 2022, p. 45)

O poema inicia convocando a temática erótica para culminar em imagens de artilharia, violência e qualidade da água. Retornando ao fator feminino, entendendo o que a ideia de “possibilidades” pode suscitar, pretendi aprofundar o posicionamento crítico a respeito do lugar cultural intermediário atribuído às mulheres, conforme elaborado de forma preliminar anteriormente – relacionando a questão à área textual. Pois possibilidades precisam ser criadas e, como visto, as mulheres muitas vezes têm na escrita um lugar do possível – e de produzir o possível. A partir de analogias com a matéria aquática, tornei possível, ainda, uma abordagem homoerótica, em alusão ao relacionamento de duas figuras femininas – cuja existência também se assenta no diálogo

---

aquática em uma pulsão de morte, buscando uma dissolução completa de si. Ou seja, a água é o elemento que simboliza esse desejo pelo fim da vida.

bélico do poema, uma vez que esse tipo de relação tende a ser alvo de violências. A cor púrpura enfatizada no poema também carrega esse teor de violência, por dialogar com a água-viva caravela, conforme já exposto em outro poema anteriormente (além do fato de que a púrpura é uma coloração originalmente extraída de um marisco).

Neste poema de Bruna Beber (2017), essa ideia de produção do possível também aparece, em algum nível:

**29**

Laura me leva para a água  
 Não é só assim que somos felizes  
 Mas aqui somos mais  
 É bom passar minúsculos  
 Olhando para uma coisa só  
 Como se nunca tivéssemos inventado  
 Uma imagem sequer do futuro  
 E então ficamos cerca de um minúsculo  
 Olhando para o mar e fingindo  
 Que o movimento das ondas  
 Era parecido com estender lençóis  
 E quem as estendia éramos nós  
 Você sabe, a água não para de ser água  
 E nós não parávamos de tentar  
 Arrumar o mar, que, não nos incomoda  
 Ele é um peixe amando outro peixe  
 Laura gosta de arrumar a cama  
 Todos os dias, eu desligo o ventilador  
 Porque a cama é um tipo de mochila  
 De encosta, de bandeja, de sola de pé  
 Para os morcegos; prisma ao que gosta  
 de dormir, balcão ao que gosta de acordar  
 Não sei explicar mas é como chegar na água  
 E saber nadar, muito mais ainda assim e por tudo  
 É sobre conseguir chegar naquilo que eu sou  
 E cada vez mais perto daquilo que sou com alegria  
 É uma camisa de força do avesso  
 Muito boa para o mergulho.  
 (BEBER, 2017, p. 30-31)

Embaladas pelo imaginário vinculado à função doméstica, própria à vida feminina, as personagens observam o mar como quem estende lençóis. Há uma carga explícita de que, mesmo diante dessa paisagem, isso as retorna de volta para casa – enquanto o mar suscita a necessidade de ser arrumado, assim como o lençol da cama. Porém, ao mesmo tempo, o mar, que no poema também ressurgiu na cama, acaba virando um condutor à liberdade do mergulho.

Em termos de poética contemporânea, é interessante observar como o poema de Bruna Beber possui interseções com o poema “Costura”, de Amanda Vital:

### costura

mãe, hoje eu vi o mar: parecia um lençol de seda  
 que avó abanava e quando estendia sobre a cama  
 sempre ficavam algumas preguinhas ela precisava  
 puxar com cuidado deixando liso sobre o colchão  
 a maré também evita preguinhas por cima da areia  
 o mar é um bocado de avó perfeccionista de gênio  
 instável a estender um imenso tecido infinito para  
 cosê-lo: o mar afinal é uma avó abanando as águas  
 em viscosidade azul em tafetá turquesa em seda verde  
 espetando barcos em pequenas almofadas de areia  
 um ventilador atrás da nuca a assoprar suas ondas  
 os pés no pedal: os pés nos pedalinhos: duas mãos  
 deslizando numa bancada de granito a desfazer-se  
 entre os dedos: uma fita métrica anil no horizonte:  
 mãe, hoje eu vi o mar e meus cabelos têm retalhos  
 (VITAL, Amanda, 2023, p. 27)

Também nesse poema o mar surge com aparência de lençol, aqui carregado pela ambientação doméstica vivida pela geração mais antiga, da avó – que também se dedicava ao minucioso trabalho de eliminar qualquer ranhura que interrompesse a lisura rítmica da trama do tecido estendido. O mar, no entanto, não é liso. Talvez, por isso, ele remeta, nos dois poemas, a alguma sensação de desvencilhar-se da obrigação dessa lisura (rítmica e de comportamento). São poéticas femininas apresentando interrupções rítmicas.

A relação de imagens femininas em esforço com tecidos, em alusão ao ofício da escrita, pode ser notada na epígrafe de Carminha Gouthier, que abre o poema “Invenção”:

### Invenção

Coisa que sempre detestei: cerzir meias. Tentação de jogar fora, esconder  
 todas as meias furadas que  
 caem nas minhas mãos. Mas... tomo-as com carinho. São do meu irmão.  
 Carinho, agulha e linha,  
 quase viram um poema. Obscuro trabalho, ao qual me entrego.  
 Carminha Gouthier, caderno pessoal

Alguém sempre brada  
 ponha-se para fora  
 à espera de um estilo  
 que valha fenecer  
 as escritas  
 pelo equívoco:  
 plano de vazamento

Mamíferos sabem  
 que o plano é, pela  
 necessidade de agi-las,  
 manejar a vida  
 das coisas afora

E então senti-las, após.  
 Porque antes, à palavra  
 não importa –  
 fazendo-a cheia e fraca

A boa hora não se deseja  
 ao líquido que entorna,  
 mas ao filho.  
 (VITA, 2022, p. 46)

A epígrafe, junto ao poema, aborda a maternidade – que também se prolonga às relações familiares, conforme a epígrafe sugere – em paralelo ao processo textual. Há uma crítica à noção de escrever “deixando vaziar” o que há dentro de si, quando, na verdade, o ofício da escrita é lento e preciso. Isto é, o resultado da produção – ou da gestação – a ganhar vida visível não é a água que entorna, quando a bolsa da gravidez rompe antes do parto, e sim o próprio produto gerado. No caso da epígrafe, a função doméstica/maternal também é trabalhosa, mas apenas quase vira um poema. Porque é preciso uma dedicação distinta, que nada tem a ver com o ritmo do ciclo de reprodução – e sim, com o próprio texto.

Anteriormente, abordamos as manifestações rítmicas da água. Aqui, abordamos as suas qualidades imagéticas. No entanto, encarando a água como uma realidade poética completa, devemos também buscar compreender o que seria essa poética completa. No poema, ritmo e imagem se complementam. Para Octavio Paz, são indistinguíveis: “Aspiramos e respiramos o mundo em um ato que é exercício respiratório, ritmo, imagem e sentido, em unidade inseparável” (PAZ, 1982, p. 362). Será possível perceber a água atuando simultaneamente como ritmo e imagem?

De fato, para contemplar o que seria uma poética completa é preciso abarcar o que faz do poema um poema: o tempo. Há o caso de dois poemas metalinguísticos nos quais são levantadas questões temporais e de ritmo, evocando – em níveis de destaque distintos – algum elemento marinho. Em *Expedição nebulosa*, Marília Garcia (2023) elabora, no poema “Paisagem com futuro dentro”:

neste poema  
 há um personagem  
 que aparece em todos os  
 poemas:

o tempo

às vezes quase ninguém  
 nota sua presença

ele fica discreto

no fundo da sala ou  
então é um minúsculo  
pontinho ao longe atravessando  
a paisagem

mas de repente  
percebemos no ritmo das  
coisas uma espécie de  
vaivém de onda guiando  
o pensamento  
e pronto:

sabemos que é

ele  
o tempo  
passando enquanto seguimos cada palavra  
ao descer os degraus  
dos versos

você que vai lendo  
de mãos dadas comigo  
confiando  
que vamos parar  
no fim da  
linha

(GARCIA, 2023, p. 12)

Nessas estrofes que formam uma das seções completas do poema longo, Garcia evoca o vaivém das ondas que guia o pensamento da escrita, do percurso dos versos. Há também a provocação da expectativa de que o ritmo percorrido está levando ao final do poema, e ele realmente leva. Ou seja, a construção da obra aborda um ritmo fecundo – líquido, marítimo – que no próprio poema cumpre sua previsão poética. Na escrita de poemas, o tempo é justamente expresso por ritmo e imagem, que, como vimos, são também elementos inseparáveis. No poema de Garcia, as imagens trazem a presença do tempo, este que é nutrido por uma espécie de vaivém de onda.

Ao inserir a referência marítima, Garcia liga a imagem geral – e de certa forma abstrata – do movimento do tempo a um elemento ritmado naturalmente. É dessa forma que Bachelard (2013) sugere que o primordial do poema deve estar nutrido pela matéria que evoca: segundo o autor, muitas imagens não vingam pelo fato de não estarem adaptadas à matéria que estão buscando evocar. No caso do poema citado, a expectativa rítmica do vaivém das ondas é cumprida, em conformidade com os intervalos das ondas do mar na natureza. Ou seja, a adaptação a que Bachelard se refere pode ser assimilada.

O outro poema metalinguístico é o “Flores do mais”, de Ana Cristina Cesar:

devagar escreva  
uma primeira letra  
escrava

nas imediações  
 construídas  
 pelos furacões;  
 devagar meça  
 a primeira pássara  
 bisonha que  
 riscar  
 o pano de boca  
 aberto  
 sobre os vendavais;  
 devagar imponha  
 o pulso  
 que melhor  
 souber sangrar  
 sobre a faca  
 das marés;  
 devagar imprima  
 o primeiro  
 olhar  
 sobre o galope molhado  
 dos animais; devagar  
 peça mais  
 e mais e  
 mais  
 (CESAR, 2001, p. 141)

Nesse poema, Ana Cristina Cesar imprime um ritmo vagaroso para fazer aparecer o ritmo da escrita, quase palavra por palavra. Ao mesmo tempo, as imagens são violentas, compostas por furacões e vendavais. A impressão após o início do poema é de que a leitura vagarosa dos três primeiros versos acaba sendo transformada pela expectativa de que a estrutura dos versos seguintes continuará seguindo o mesmo padrão – facilitando, de certa forma, a leitura fluir de forma mais rápida, sem receio. E é assim que o fôlego toma uma velocidade segura, com ritmo mais acelerado, acompanhando as imagens de furacão e vendavais.

A dicotomia entre a alta frequência de uso da palavra “devagar” e essas construções de imagens que dão a sensação de rapidez, vigor, repetição e insistência dá a ambientação para a discussão das temporalidades do poema. E então surge a imagem marinha: “devagar imponha/o pulso/que melhor/souber sangrar/sobre a faca/das marés”. Nesse trecho, a opção pela palavra “pulso”, em lugar da palavra “punho”, é uma bela escolha ambígua para abrir espaço para a ideia rítmica, uma vez que, como o ritmo, o pulso também possui pulsação – enquanto o punho é apenas uma parte do braço. Além disso, a medição do pulso se baseia no ritmo do coração bombeando sangue.

Um corte no pulso (aqui com o sentido de punho) remete à intensidade de sangramento, conforme consta no verso. Mas remete também ao corte dos próprios versos

– elemento crucial para a escrita de poemas, sobretudo em verso livre, e que especificamente nesse poema pode ser observado em caráter bem curto e preciso.

Tal corte e sangramento, no poema, aparecem na verdade sujeitos a um produtor de corte externo: não é o autor que corta, mas a faca das marés. Assim, cabe ao autor a tarefa de fornecer o pulso que melhor souber lidar com essa produção rítmica.

Curioso notar que ambos os poemas não são considerados poemas marítimos, nem de autoras do mar<sup>40</sup>. Curioso notar também que são poemas metalinguísticos, ou seja, que falam sobre a própria experiência da escrita conforme são escritos – e lidos –, e que trazem esse elemento ritmo/imagético do mar, do ciclo de marés, do movimento das ondas.

À primeira vista, tais elementos aparentam uma importância de mesmo nível semântico que outros, como, por exemplo, a “pássara bisonha” de Ana Cristina Cesar ou o “fundo da sala” de Marília Garcia. Talvez haja ousadia em provocar essa leitura pelo viés desta pesquisa, mas cabe considerar sua validade, uma vez que toda a tradição, exposta aqui, entre ritmo e águas, é um campo onde diversos poetas mergulham conforme desenvolvem pensamento sobre sua escrita.

Aqui abro um adendo para comentários sobre análises literárias – especificamente de poemas. Existem tendências de análises de poemas que incorrem, quando amadoras, no equívoco de buscar respostas naquilo que Ana Cristina Cesar chama de entrelinha. Essa busca consiste na tentativa de decifrar o que está por trás do que o autor escreveu, nas brechas daquilo que não foi dito de forma tão explícita ou objetiva.

Acontece que a escrita de poemas não supre a demanda do ato informativo, jornalístico. É justamente por isso que “saltos” e fragmentos são notados nesse gênero textual. A esse fenômeno, que costuma ser interpretado como entrelinha por alguns, a autora chama justamente de “não-dito”. Para ela, a entrelinha não existe:

A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. [...] no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. [...] Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? [...] O que não está ali? (CESAR, 2016, p. 294 - 295)

---

40 Como costuma ser nomeada Sophia de Mello Breyner Andresen, mesmo que sua obra contenha temática diversa ou sem relação com temas marinhos.

Dessa forma, Cesar considera que os poemas são compostos por significantes que puxam muitos outros e que, quanto mais o leitor puxar, melhor<sup>41</sup>: “ler é meio de puxar fios, e não decifrar” (CESAR, 2016, p. 297). Manter essa leitura aberta para múltiplos significados é valorizar a leitura que não se pretende fundida à intenção pessoal do autor, mas à própria experiência nômade (MALUFE, 2005) do encontro com os significantes.

Por isso, friso que qualquer análise de poema feita aqui nesta pesquisa não possui objetivo de explicitar ou revelar mistério nenhum de significado de qualquer autoria, mas sim de aproximá-los à temática observada. De modo que tais análises sejam mais fios sendo puxados em direção a uma prática compartilhada há muito por escritores diversos: como um puxar de redes de pesca, que emergem na superfície com peixes de diferentes espécies, suprimindo também diferentes espécies de fomes e culturas – sempre diferentes, mas ainda sempre peixes, ainda fomes e ainda culturas.

As inúmeras possibilidades presentes no ato de analisar poemas acabam sendo, também, parte da composição poética. Ainda que a autoria do poema não tenha elaborado, de forma consciente, aquilo que a análise presume, é fato que o ouvido também pensa. Isto é, uma palavra escolhida pela sonoridade pode não indicar grande consciência do que tal escolha leva ao texto, mas a própria sensibilidade sonora que leva a palavra ao texto já é, por si só, parte da consciência de quem optou por ela e por seus potenciais poéticos. Ler um poema buscando ouvir o que o poema conta, em termos de composição sonora e rítmica, de estrutura e escolha de palavras, é tentar aproximar o próprio ouvido daquilo que a autoria pode ter escutado no ato da escrita. Sendo a análise próxima do instante original ou não, pouco importa: são canais abertos para que outras escutas sejam possíveis.

Retomando: a matéria da imagem poética de um poema que busca abordar o mar, antes de ser qualquer paisagem na qual ele esteja inserido, é a água. Por esse motivo é que os poemas de autores que possuem relação pessoal com o mar, como citado anteriormente, buscam o âmago desse elemento. Ao escrevê-los, esses poetas estão buscando o ritmo da criação, que é também o ritmo que os religa com o “cosmos”, no sentido do termo grego antigo κόσμος, *kósmos*, que designa o ordenamento universal do mundo. Mas não só o ritmo: estão construindo imagens poéticas através dele.

---

41 Questionada por alguém da plateia, no debate editado em *Crítica e Tradução*, a respeito do que ela quis dizer com a palavra “pato” em um de seus poemas, Ana Cristina Cesar enfatiza: “Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros [...] Quanto mais puxar melhor [...] Não vou dizer nunca para você o que, para mim, o símbolo do pato significa...” (CESAR, 2016, p. 297).

Assim, ritmo é também imagem, e ambos formam o sentido do poema: Octavio Paz afirma que os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica em verso livre, e que “a unidade do verso livre é dada pela imagem e não pela medida externa” (PAZ, 1982, p. 87).<sup>42</sup>

Para trazer uma outra camada da compreensão sobre quebra rítmica, chegando ao final desse escopo teórico aqui reunido, retomo a obra de Cora Coralina (2013). No poema “A gleba me transfigura”, pode-se notar que o vínculo não ocorre com a água, mas com a própria terra:

A gleba me transfigura. Dentro da gleba,  
ouvindo o mugido da vacada, o mééé dos bezerros,  
o roncar e o focinhar dos porcos, o cantar dos galos,  
o cacarejar das poedeiras, o latir dos cães,  
eu me identifico.  
Sou árvore, sou tronco, sou raiz, sou folha,  
sou graveto, sou mato, sou paiol  
e sou a velha turra de barro.  
Pela minha voz cantam todos os pássaros, piam as cobras  
e coaxam as rãs, magem todas as boiadas que vão pelas estradas.  
Sou a espiga e o grão que retornam à terra.  
Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando,  
é o arado milenário que sulca.  
Meus versos têm relances de enxada, gume de foice e  
peso de machado.  
Cheiro de currais e gosto de terra.  
(CORALINA, 2013b, p.109)

Se percorremos, até aqui, o curso do ritmo em ligação pulsante com a matéria aquática, considerando sua prolongada e contínua ligação com esse elemento desde suposições sobre a etimologia de sua grafia; e percorremos o verso também em sua característica de retornar, como as ondas marinhas, cabe também trazer possibilidades que indicam seu vínculo com outra matéria.

Agamben (2022), no ensaio *O fim do poema*, afirma que o verso se conclui ao chegar no fim, motivo pelo qual opta por nomeá-lo como *versura*, “do termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco” (AGAMBEN, 2022, p. 143). Por essa razão, afirma que o último verso não seria exatamente um verso, uma vez que o arado é interrompido. O poema de Cora Coralina tem “relances de enxada” e termina exalando “cheiro de currais e gosto de terra”. Assim o arado se completa, com o “peso de machado” que difere das águas cabralinas.

---

<sup>42</sup> Paz insere a referência citada diretamente como afirmação feita por D.H. Lawrence, com quem dialoga textualmente ao longo de sua explanação.

Até mesmo as águas adquirem pesos distintos. Como reafirmação de que cada água possui um ritmo próprio, discursos próprios e relações próprias de acordo com a autoria que a maneja, trago também trechos do poema “Água corrente”, de Luciene Nascimento:

Hoje moça; mas, quando menina,  
brincaram dizendo:  
começou a andar já correndo.  
Dia cheio todo dia,  
ela tem tato com o mundo,  
é educada e cativa, cuida de tudo,  
cuida do mundo, cuida dos rins atenta ao cálculo,  
às contas, à passagem,  
corrida diária que faz chegar ao destino  
na continha da passagem pela fresta,  
seca a testa, atesta a chegada e, poxa,  
corre o dobro, mas no final sempre atrasada,  
dá raiva, aceita, a vida é dura,  
a chave da vida na mão é pesada (...)

(...)  
Entenda que te chamo grandiosa  
porque te reconheço grande mar  
o ódio que te fez tão perigosa  
é a força que te impede de afogar  
e a onda que te leva e traz de volta  
é a ginga sobre a qual deve ensinar  
e ressignifica tua revolta  
razão mais poderosa pra voltar  
sobretudo se te reconhece mar,  
alcança com respeito profundidade  
na superfície espera esta certeza:  
a pressa é passível de afogar.  
A paz das águas seja teu alento  
e sua história seja seu motivo  
e calma ao seu lado sempre esteja  
se apresse pra manter seu corpo vivo.  
(NASCIMENTO, 2021, p. 68-72)

Vemos, nesse poema, a água tomar uma forma revoltosa ao passo que também acolhe, com sua força e ira, a labuta da imagem feminina abordada no texto. A água mina do ofício que, pela condição social exposta, é fonte de diário suor. E o movimento líquido, aqui, é abordado como forma de ginga: mesmo que a dinâmica exposta pelo texto demande pressa, há a necessidade da ginga para se contrapor – do contrário, o afogamento (que também remete ao afobamento, ainda que involuntário). A intensidade das palavras com ênfase no “a”, de forma aguda, remete a essa sensação de pedido de ajuda quando se está afogando. Apenas no final a quietude se insere em

“alento”, e o tom do texto recai sobre os “l” caudalosos, que surgem em “calma”, “lado”, até que o poema repousa em tom grave, finalmente, em “corpo vivo”.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, o próprio embate que as discussões sobre ritmo fagocitam entre suas especificidades naturais versus humanas torna-se difuso e, de certa forma, deixa de acompanhar o avanço das discussões sobre o que é, hoje, a experiência humana. Ao entender que a fronteira do sujeito rítmico pode dizer respeito a um sujeito em prolongamento com outras matérias, torna-se necessário refletir criticamente sobre formas de abordar uma expressão rítmica que não envolva apenas uma das partes dessa existência em questão.

Agora que discorremos sobre uma outra perspectiva a respeito de que ritmo falamos quando pensamos hoje os ritmos humanos, podemos intuir que esse “humano” esteja em transformação ao longo da história na mesma medida em que o próprio conceito de ritmo esteve – e está. Assim, essa outra forma de se pensar a rítmica pode ser capaz de restaurar a ordem cósmico-biológica – que fora descartada por Meschonnic para dar lugar a uma ordem histórica –, entendendo que ambas amalgamam-se quando os sujeitos são vistos sob uma perspectiva não universalizante de suas potencialidades de existência.<sup>43</sup>

Ou seja, faz-se necessário reconhecer a necessidade de fundar a complexidade da vida sobre uma pluralidade de durações que não têm nem o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento (BACHELARD, 1950). Benveniste insistiu sobretudo no caráter dinâmico do ritmo, mostrando que seu domínio do fluir era o da “forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido” (BENVENISTE, 2005, p. 36). Essa maneira particular de fluir descreve as configurações sem fixidez, que resultam de arranjos sujeitos a mudanças (BENVENISTE, 2005).

Por caminho semelhante seguiu Meschonnic, e essa forma dinâmica, embora seu fluir esteja em uma espécie de contraponto à hipótese do movimento de fluir das águas ou ao caráter inumano do ritmo, possibilita que outras camadas de existência rítmica sejam suscitadas. Sobretudo porque Benveniste, quando insistiu que o caráter do ritmo é algo mais dinâmico do que a ideia de regularidade, não poderia ter descartado por completo sua expressão *material*, visto que sequer a matéria age na natureza com aspecto regular.

---

43 Simondon, em *O modo de existência dos objetos técnicos* (2020), diz que toda rítmica é capaz de aportar uma mística, em um estado de preparação ao encontro de realidades até então escondidas.

As ondas, embora exerçam seu papel de contínuo retorno, não são regulares. Da mesma maneira que, ao fitar a linha do horizonte com cuidado, pode-se visualizar ondulações e não uma imagem retilínea, afinal, “a pele da grande vaga fundamental fica arrugada regularmente por causa superficial da brisa” (VALÉRY, 2008, p. 311 apud KEMPINSKA, 2014, p. 116). Essas ranhuras da superfície da água foram abordadas anteriormente, e também foi o que busquei no poema “Itapuca”:

Feito raia,  
segue o sol que se veste  
do dia puído e deita

Horizonte algum é reto  
ou finda-se em leito

Seguiria vã  
a vida em serpeios

Vãos estes tus:  
não foste peixe,  
não foste nada.  
(VITA, 2022, p. 24)

O caráter histórico que Meschonnic instaura sobre o ritmo permite que sejam feitas as devidas análises conforme o sujeito histórico avança e se transforma historicamente – mesmo que isso corresponda ao movimento de restaurar, no debate sobre ritmo, a sua particularidade para além do humano. Movimento esse não necessariamente com objetivo de revisar e de reivindicar sua gênese, mas como forma de considerar ser possível uma “renovação da concepção do sujeito através da renovação da concepção do ritmo” (MESCHONNIC, 2006, p. 8).

Portanto, se o ritmo é também a forma pela qual o indivíduo inscreve-se na vida coletiva e na história, a questão humanista de Meschonnic não precisa ser de todo superada, mas repensada à medida que os sujeitos se atualizam historicamente em confluência com novos ritmos de vida.<sup>44</sup> Uma vez que, conforme visto, a própria noção de sujeito – noção essa que, para Meschonnic, é estritamente vinculada ao ser humano – é, atualmente, ampliada para abarcar outros entes. A natureza passa a ser considerada também sujeito, dividindo direitos e ocupando – sob reivindicações constantes – papéis sociopolíticos com o sujeito humano.

---

<sup>44</sup> “Se a matéria inerte já entra em composição com os ritmos, é certo que, por sua base material, a vida deve ter propriedades profundamente rítmicas” (BACHELARD, 1950, p. 136).

Essa outra dinâmica de interação entre outros entes – que são, de fato, considerados “outros” – também é capaz de agrupar outras linguagens, com outros ritmos atuando como produtores de discurso. Possibilitando, assim, que nos deparemos com enunciações às quais ainda não dedicamos tanta escuta – o que pode contribuir para reflexões sobre rumos diante dos colapsos interligados com a perspectiva de crise ambiental, que conduz a humanidade a repensar (e retrair) sua experiência de vida na terra. Afinal, se o mar nos dirige a palavra, por que não lhe respondemos? (FRANÇOIS, 2021).

## **BIBLIOGRAFIA**

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Traduzido por Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, número 1, agosto de 2002.

AGUSTONI, Prisca. *O gosto amargo dos metais*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2022.

ALVES, Rafael. Amazônia – Teatro Música em Três Partes – segunda parte. Laymert, 2015. Disponível em: < <https://www.laymert.com.br/amazonia-teatro-musica-em-tres-partes-segunda-parte/>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

ARÁOZ, Horacio Machado. *Mineração, genealogia do desastre*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

BACHELARD, G. *Dialectique de la Durée*. Paris: PUF: 1950.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. – 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

BARRAGÁN, M. A. et al. Pensar a partir do feminismo. *In*: DILGER, G.; LANG, M.; PEREIRA FILHO, J. (org.). *Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. p. 89-120.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTILOTTI ALENCAR BARBOSA, M. *Ritmo, afetos, intensidade. Fluições e disrupções na poesia experimental sonora*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2019.

BEBER, Bruna. 29. *In*: FENATI, M. C. (org.). *Gratuita v. 3 – Infância*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017. p. 30-31.

BECKER, Mar. *Canção Derruída*. Portugal: Assírio & Alvim, 2023.

BELLIN, G. P.; PADOVINO, A. P. C. de O. Ritmo e significado, de Hans Ulrich Gumbrecht. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, [S. l.], v. 43, n. 1, p. 117, 2023. DOI: 10.5433/1678-2054.2023vol43n1p117. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/47004>. Acesso em: 2 dez. 2023.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. – São Paulo: Cia das letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Análise fonética do ritmo em poesia. *Estudos Portugueses e Africanos/UNICAMP*, v. 3 (1984), 2016. Disponível em:

<<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5348> >. Acesso em: 17 ago. 2023.

CÂNDIDO, Antônio. *Estudo analítico do poema*. – São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CARNEIRO, Scigliano B. A invenção da Opera Amazônica, além do bem e do mal-entendido. Resenha do livro de Laymert Garcia dos Santos. *Amazônia Transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera*. Tradutores: Colin Brayton e Thomas Donaldson. São Paulo: Helsink, 2013, 240pp. *Ecopolítica*, 9: mai-ago, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/20511>>. Último acesso em: 21/07/2023.

CASTRO, V. P. *O corpo como meio para metáfora*. Uerj.br, 2019.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999b.

COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

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

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. *Poéticas Líquidas. A água na arte contemporânea*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2006.

FRANÇOIS, Bill. *Histórias incríveis do mundo submarino*. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2021.

GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. Brasil, Companhia das Letras, 2023.

HARAWAY, D. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Pp 119-126. WIENER, N.

HUI, Yuk. 2020. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora.

KEMPINSKA, O. D. G. *O ritmo e o gênero*. Remate de Males, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 113–126, 2014. DOI: 10.20396/remate.v34i1.8635835.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LANGER, S. *Feeling and form*. New York: Scribners, 1953.

LIMA, M. de F. G. A imaginação material e a poética das águas em João Cabral. *Texto Poético*, [S. l.], v. 8, n. 13, 2013. DOI: 10.25094/rtp.2012n13a112. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/112>. Acesso em: 2 dez. 2023.

LUDMILLA, 700 por hora. Rio de Janeiro: A3B Music: 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ywjil-IW9MY>. Último acesso em: 17 ago. 2023.

MACEDO, F. L. *Cora Coralina: uma leitura ecofeminista*. 2023. 165 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

MALUFE, Annita Costa. *Nas entrelinhas de Ana Cristina*. Crítica & Companhia, 2005. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com.br/annita.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MEIRELES, Alexsandro Rodrigues. *Reestruturações rítmicas da fala no português brasileiro*. 2007. 295p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto

de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1604116>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MELO, Álisson José Maia. Jurisprudência da terra, direitos da natureza e a ascensão da harmonia com a natureza: rumo ao direito ecocêntrico? *Revista de Direito Brasileira*, v. 22, p. 413-438, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do Ritmo*. Tradução de Cícero Oliveira. Caderno de Leituras n. 40. Edições Chão de Feira, outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Linguagem, ritmo e vida*. Extratos traduzido por Cristiano Florentino. Revisão: Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poética do Traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICHON, Pascal. *Elements of Rhythmology*. I. Antiquity. Paris: Rhythmos, 2018.

MOORE, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. London: Faber and Faber, 1994.

NASCIMENTO, Luciene. *Tudo nela é de se amar: A pele que habito e outros poemas sobre a jornada da mulher negra*. São Paulo: Estação Brasil, 2021.

PATRÍCIO, Joaquim Miguel de Morgado. *A língua portuguesa no mundo*. Centro Nacional de Cultura, 2016. Disponível em: < <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/a-lingua-portuguesa-no-mundo-512662>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas/Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. EDUC (Editora da PUC-SP) e Editora Senac São Paulo, 2010.

PEQUENO, Tatiana. *Tocar o terror*. São Paulo: Editora Bregantini, 2022.

PESSOA, Fernando; GALHOZ, Maria Aliete. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

SANTOS, Laymert Garcia. *Amazônia transcultural – xamanismo e tecnociência na ópera*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

SAVARY, Olga. *Repertório selvagem: obra reunida – 12 livros de poesia (1947-1998)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Multimais/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

SAVARY, Olga. *Sumidouro*. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas/Editores, 1977.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e atual do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SERRA, Cristina. *Tragédia em Mariana: a história do maior desastre ambiental do Brasil*. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2018.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Tradução Vera Ribeiro. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

Svampa, M. (2019). *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências*. São Paulo: Elefante.

TABORDA, Tato. *Biocontraponto: um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica*. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em*

*Música*. n° 5, p. 44-77, 2001. Disponível em: <[encurtador.com.br/jsLTY](http://encurtador.com.br/jsLTY)>. Último acesso em: 13 jul. 2021.

VALÉRY, Paul. *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 2008.

VESHAGEM, M. B. A tradução do ritmo em Henri Meschonnic a partir da teoria de Émile Benveniste. *Revista Linguagem & Ensino*, v. 23, n. 3, p. 649–661, 19 ago. 2020.

VITA, Júlia. *Alga Viva*. São Paulo: Córrego, 2022.

VITAL, Amanda. *Costura*. São Paulo: Patuá, 2023.