

“A FLOR ÁSPERA DESTES DIAS”: A VISUALIDADE NA ESCRITA POÉTICA DE NEIDE ARCHANJO

GABRIELA DE SANTANA OLIVEIRA *

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA **

RESUMO

Propõe-se investigar a articulação entre a visualidade e a linguagem poética de Neide Archanjo, autora de *O poeta itinerante* (1968), poema que compõe o *corpus* desse estudo. Dividido em cinco cantos, o texto apresenta forte carga imagética, o que se acentua no último canto – “Épuras” – objeto de análise mais detida, cuja leitura será orientada pela écfrase, procedimento retórico advindo da Antiguidade. Examina-se os usos e desvios desse exercício ecfrástico em relação ao modelo clássico e procura-se demonstrar como a autora transporta o leitor ao campo do inabitual, promovendo uma quebra de expectativas que suscita um pensamento por meio das imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Visualidade. Écfrase. Neide Archanjo.

INTRODUÇÃO

Publicado originalmente em 1968, o livro *O poeta itinerante*, da poeta paulista Neide Archanjo, traz, entre as primeiras páginas, uma breve nota com dados biográficos da autora e com a seguinte observação: “Sua poesia, voltada para dimensões maiores e alcançando altos registros, afirma-se, entretanto, como obra aberta, permitindo diferentes níveis de leitura e interpretação” (ARCHANJO, 1968, p. 34). Esse dado inicial, fornecido

* Doutoranda em Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: gabrielasantana1611@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7872-1567>

** Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pesquisadora 1 B do CNPQ. Professora do PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: artecelia@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1628-7697>

de antemão ao leitor, parece indicar pistas para a leitura do texto que se apresentará na sequência, como por exemplo: o poema em questão, ao não se apresentar como obra fechada, detentora de um sentido único e soberano, pretende estimular uma rede de entendimentos e interpretações, contudo isso não se dá sem tensões, uma vez que ao convocar a participação do leitor, o poema também perturba suas certezas. Outra pista que se desenha quando pensamos no adjetivo “aberto” nos conduz à ideia de um espaço cuja entrada é franqueada a todos, nesse sentido, percebemos no poema o gesto de se oferecer como ponto de confluência, como um “todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência”, como diria Umberto Eco (1991, p. 28).

Em 1962, em seu *Obra aberta*, Eco ressalta que a abertura estética, na perspectiva do artista, deve ser compreendida enquanto um desejo de erigir uma obra como um “programa produtivo” (ECO, 1991, p. 42), o que, por outro lado, posiciona o fruidor como “centro ativo” de possíveis relações interpretativas (ECO, 1991, p. 41), capaz de escolher a chave de leitura através da qual construirá significações para o objeto estético. Nota-se, a partir dos exemplos elencados, que o pensador italiano contesta a noção de obra acabada, uma vez que defende a ambiguidade como elemento fundamental da mensagem artística, enxergando na plurivocidade um movimento que visa estimular a imaginação do público. No Brasil, desde a década de 1950, críticos ligados ao Concretismo, como Haroldo de Campos, também debatiam essa questão privilegiando a concepção da obra aberta em oposição às obras conclusas, do “tipo diamante” (CAMPOS, 1969, p. 19). É esse modelo de abertura que permite a articulação de diferentes perspectivas, e onde o processo interessa mais que o resultado que Archanjo, assumidamente, abraça em seu livro.

O poeta itinerante, como o título sinaliza, fala de uma caminhada, mas também de um conhecimento que vai sendo construído durante esse percurso. Desse modo, acompanhamos como uma combinação de saberes, vivências, memórias e sonhos são articulados no ato poético. Como todo itinerário, que é uma descrição de uma viagem, este também comporta estradas e paradas, representadas por cinco cantos: “Telúrica”, “Onírica”, “Ascese”, “Mística” e “Épuras”.

Na apreciação desta obra, Carlos Felipe Moisés (2012, p. 90) observa sua acentuada carga imagética. Com efeito, ao longo do poema, palavras do campo semântico da geometria e da geometria descritiva se insinuam, como ponto, linha, plano, pentágono, cone, eixo, arco, aro, traço, seta e outros. Nada disso é estranho se não perdermos de vista

que um itinerário não deixa de funcionar como um mapa, representação gráfica que visa à orientação, mas que também consiste em uma mostração. Para tornar essa ideia de *mostração* mais clara, nos valeremos das observações de Gottfried Boehm (2017) sobre as imagens. O historiador da arte afirma que as imagens exibem um fundo e um potencial dêiticos, que devem ser compreendidos como uma capacidade mostrativa, uma vez que o dêitico (aqui/lá, eu/você, acima/abaixo, etc.) só tem valor quando está em relação com outro elemento, logo, a imagem, assim como as partículas dêiticas, opera pela lógica da ligação. Sobre a mostração, Boehm (2017, p. 36, grifos no original) declara ainda que precisamos compreender que a imagem não somente mostra algo, mas ela também “nos mostra sua forma de mostrar – que nos mostra, portanto, *como ela mostra*.”

Mostrar é exhibir, apresentar, manifestar, presentificar. Procurando estabelecer uma diferença entre os mecanismos de mostração de texto e imagem, Jean-Luc Nancy (2003, p. 121) assevera que os textos apresentam significações e as imagens, formas, e afirma que cada um à sua maneira mostra alguma coisa: mostra a si mesmo e outra coisa. Detendo-se na imagem, o autor explica que esta, antes de mais nada, “dá uma presença. É uma maneira de presença. Maneira e matéria de presença.”¹ (NANCY, 2003, p. 125, tradução nossa). Essa ideia de mostração nos permitiria, então, aproximar o texto de Archanjo à concepção de gesto esposada por Giorgio Agamben (2018), segundo a qual a esfera da gestualidade é aquela não de um fim, mas da exibição de uma medialidade, ou seja, da comunicação de uma comunicabilidade.

Como obra densa e aberta, *O poeta itinerante* permite várias aproximações, podendo ser lido como um metapoema, que revela as intrincadas engrenagens do fazer poético, ou a partir de sua densidade filosófica, que inquire insistentemente o ser, ou, em outra clave, como um canto que se insurge contra a realidade opressiva daquele momento histórico – a ditadura militar no Brasil –, ou ainda através da articulação que constrói entre o verbal e o visual. Vale ressaltar que com essa breve amostragem não pretendemos esgotar as possibilidades de roteiros de leitura para a obra.

Considerando que uma abordagem não exclui as demais, interessa-nos aqui compreender a relação com a visualidade na poesia de Archanjo, tomando “Épuras”,

¹ No original: “*L’image avant tout donne présence. C’est manière de presence. Manière et matière de présence.* (NANCY, 2003, p. 125).

canto de forte carga imagética, como objeto de análise mais detida. Nosso intuito é oferecer uma possibilidade de leitura para o texto, adotando o exercício ecfrástico como fio condutor. Para tanto, também nós traçaremos um percurso que compreenderá uma visão geral da obra, uma breve conceituação de écfrase para, em seguida, adentrarmos na análise do poema “Épuras”.

“TUDO ERA CÍRCULO”: UMA VISÃO PANORÂMICA DE *O POETA ITINERANTE*

Com a forma do círculo, estamos diante de mais uma imagem sendo convocada. A ideia da circularidade percorre este itinerário, sugerindo um processo que está em construção contínua. Como já dissemos, o poema sugere que é no percurso que o conhecimento se constrói, e é nele, no caminho, que, lentamente, em fogo brando, a palavra e o poeta vão sendo plasmados. Quando, enfim, surge a nova criação, junto a ela, se faz o poeta. E tudo zera, e recomeça, pois a tarefa do poeta é um ato que se realiza e se repete.

Segundo livro de poemas de Neide Archanjo², *O poeta itinerante* consiste em um longo poema dividido em cinco partes, que aqui chamaremos de cantos, cuja separação estrófica é numerada³, sendo o primeiro e o maior de todos: “Telúrica”.

Chama atenção no título o fato de ser composto somente por um adjetivo; temos assim, de início, uma ausência: a do substantivo. O que seria telúrica? Chegando ao final do canto, o próprio poema nos oferece uma solução: “como viajor tranquilo / segui a estrada que me foi dada” (Tel. 30). Portanto, a estrada é telúrica, o início do itinerário percorre o chão das experiências vividas - “a terra nos pés, a cintura na água” (Tel. 9) - das memórias, sem se esquivar dos sofrimentos que se avizinham - “tudo é sombra” (Tel. 23).

Em “Telúrica”, o aprendizado do poeta envolve a materialidade das coisas, o conhecimento da natureza e dos povos - “a floresta estava ali: silêncio estreito / [...] /

2 O livro de estreia da autora - *Primeiros ofícios da memória* - foi publicado em 1964.

3 Esta separação é o que adotaremos como indicação nos trechos dos poemas citados.

perdida na memória dos povos / que atravessaram o seu corpo” (Tel. 6) – o reino dos sentidos e o furor do corpo:

- Noite vastíssima a daquele
Que teve o corpo em fúria
E não soube da manhã
Chegando para muitos (Tel. 11)

Na medida em que percorre o caminho que lhe foi dado, o viajor se depara com um cenário de trevas, morte e medo:

O tempo era de luta.
Em cada morte morriam mil
Porque cada um era habitado por muitos.
[...]
As asas, cingidas pelo medo,
Calaram o voo e o movimento (Tel. 19)

Porém, mesmo sendo esta uma zona escura e ameaçadora, o labor do poeta se impõe: “só a memória permanece e obriga a fala” (Tel. 24). Em meio a uma atmosfera sombria em que as “almas vão cantando / seus próprios infortúnios” (Tel. 24), surge a figura de Perséfone (Tel. 25), cuja presença nesse canto aponta para duas direções, conforme veremos a seguir.

Personagem da mitologia greco-latina, filha de Deméter, deusa da agricultura, um dia, enquanto colhia flores, Perséfone é sequestrada por Hades, rei do mundo ífero, reino dos mortos, onde passa a habitar durante uma parte do ano, período em que a terra fica estéril: é o inverno. Perséfone é símbolo das estações do ano e do que elas representam, os ciclos de vida e morte, de florescimento e escassez. Vemos, assim, mais uma vez, a questão da circularidade adentrando no poema. Neste caso, o movimento oscila entre o eufórico (Perséfone junto da mãe e a natureza em festa) e o disfórico (Perséfone arrastada aos infernos e o mundo coberto de sombras), para tornar ao eufórico uma vez mais (ela retornará na próxima estação para fecundar a terra). Vale ressaltar que depois de tecer essa estrada telúrica banhada de “sangue, feridas, dor inda sofrida” (Tel. 20), o poema parece começar a sinalizar uma esperança, de que tudo se renove e de que esse sofrimento seja deixado para trás.

Além das mudanças de estações, Perséfone também simboliza um elo entre o mundo terrestre e o subterrâneo, o mundo dos vivos e dos mortos. Essa outra direção que a personagem mitológica sugere no poema, a de ligar duas esferas aparentemente díspares, também comparece na imagem da “árvore fecunda” (Tel. 7 e 8), isto porque a árvore, embora possua raízes fincadas na terra, busca sempre o alto, a “palavra aérea” (Tel. 8). Neste caso, a ligação é entre o plano terrestre e o celeste, o etéreo. Convém destacar que esse etéreo não é pura e vazia abstração, uma vez que mesmo na parte alta a árvore continua sendo “comovida pelo vento” (Tel. 8), isso se pensarmos no vento como sopro de vozes e lamentos. O que está em jogo no trânsito entre essas esferas é a capacidade do poeta de amalgamar esses elementos e transmutá-los em poesia.

Imbuído da “tarefa imensa de levantar a flor” (Tel. 30), mesmo que “flor áspera destes dias” (Tel. 18), o canto “Telúrica” se encerra afirmando: “sei que é noite mas pressinto luz” (Tel. 223).

Se em “Telúrica” o viajante trilha atento seu caminho, em “Onírica” é tempo de pausa para o sono, para um descanso após a primeira etapa do percurso. Parada apaziguadora, mas também inquieta – “perdi-me nesse amargo contraponto” (On. VI). É tempo também de assimilar a experiência – “detive-me em certas dores / e dei ao coração / tempo de cumprir sua harmonia.” (On. VI).

Embora o adjetivo “onírica” pareça colocar o poema no universo do sonho e possa, assim, sugerir pinceladas surrealistas no texto, o título do terceiro canto, “Ascese”, aponta para práticas de austeridade, disciplina, autocontrole e depuração tendo em vista a perfeição, e, portanto, indica uma operação pautada na racionalidade. Esse poeta itinerante, portanto, ainda precisa passar por uma preparação, posto que:

Às vezes queria o cume da montanha
subindo áspero ao largo,
onde grandes animais pastavam o sol.
Então cantava e se perdia
Nas mesmas direções contrárias. (Asc. 2)

Nesse canto se impõe a figura de um rei agrário – renovada conexão com a terra – que vai em busca de minas, rios subterrâneos, veios das montanhas, cada vez adentrando

mais rumo ao útero da terra. “A semente da palavra” (Asc. 4) vai ganhando formas – “a linha, o ponto, o traço” (Asc. 10), e “no mesmo ritmo” (Asc. 12) que o poeta lavra a terra, em um trabalho de preparação do terreno, se apercebe sendo ele também lavrado.

O exercício de escavação e de autoconhecimento culmina na ferida narcísica (Asc. 14 e 15), quando o poeta se descobre não mais apenas um, mas um “pequeno ser duplo” (Asc. 15). Pequeno porque frágil, assim como é frágil a flor que insiste em aparecer no poema. “Aquele rei pequeno e temeroso” (Asc. 19) que inicia o canto muito ligado à terra, ao final torna-se “apenas pássaro” (Asc. 19) e “foi-se o rei em voo exato” (Asc. 20).

Em “Mística”, a epígrafe abre o canto anunciando que a esta etapa do percurso já está “apaziguado o ser”:

Hoje procuro a serenidade
de um dia sem angústia.
e acrescento horas
em que o sonho se eleva
sem se perder no limite. (Mist. 7)

Nesse ciclo, “a larga boca [...] traça sua síntese” (Mist. 1), unindo o sonho, as vozes, a memória, o amor, a dor, os vivos e os mortos, e o canto vai tomando forma:

Anuncio uma natividade.
A cósmica harmonia
Lança seu impulso
Concebendo o melhor ponto (Mist. 8)

A estrada “mística” é banhada por uma luz que se expande, “novo fogo” (Mist.5). Ao final do canto, o viajante retoma os passos e anuncia: “o poeta e o poema / construídos.” (Mist. 14). “Épuras”, com efeito, é esse poema prenunciado.

Como vimos demonstrando até aqui, a noção de circularidade é reiteradamente retomada no texto, portanto, a ideia de itinerário que atravessa a composição não deve ser tomada em uma perspectiva linear, que indicaria a ação de seguir uma trajetória em constante avanço, onde cada etapa do percurso seria deixada para trás, sendo superada pelas demais, em uma simples passagem de um ponto a outro. Assim como nas imagens,

onde as partes se ligam, as experiências vivenciadas em cada etapa percorrida de *O poeta itinerante* se acumulam e coexistem umas nas outras, em comunhão.

“DISTÂNCIA PARADA”: CONCEITO DE ÉCFRASE

Procedimento retórico-poético que remonta à Antiguidade, a *ekphrasis* significa tecnicamente “exposição” ou “descrição” em geral (HANSEN, 2006, p. 87). Outro emprego do termo o estabeleceu como um gênero literário que se ocupa da descrição de obras artísticas visuais (pinturas, esculturas, fotografias, etc.), nesse sentido a écfrese consiste em um “gênero literário cujo objetivo é representar com palavras uma representação visual⁴” (RIFFATERRE, 2002, p. 201, tradução nossa). Daí concluímos que, no que toca ao exercício ecfástico, devemos considerar duas possibilidades de forma preponderante: 1) como técnica, surge inserida em vários tipos de textos, sejam eles literários (epopeias, tragédias, romances, poemas, etc) ou retóricos; 2) como gênero autônomo que se ocupa em transpor em palavras uma imagem pictórica.

Em seu matiz antigo, a écfrese era praticada entre os jovens como exercício de oratória e estava a serviço da eloquência e da argumentação. Conforme Hermógenes (apud HANSEN, 2006, p. 91), “a *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas”. Ao seguir os pressupostos de vivacidade, clareza e decoro, o orador almeja que seu discurso produza a visão por meio da audição ou da leitura, isto é, o efeito desejado é que o leitor/audiência quase veja o que é descrito. Notamos assim que o texto procura dar a ver um objeto ausente.

Ainda sobre a significação original da écfrese, Joana Matos Frias assevera que:

O factor crucial do exercício ecfástico, tal como foi previsto pela retórica e pela poética clássicas é, não o objecto de que o discurso se ocupa (que não precisa sequer de ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial), mas o modo como o objecto é *dado a ver*, já que a *ekphrasis*,

4 No original: “*Genre littéraire dont le but est de représenter avec des mots une représentation visuelle.*” (RIFFATERRE, 2002, p. 201).

figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger), pelo que a própria constelação retórica dos exercícios descritivos os liberta, *ab initio*, da tarefa reprodutiva de um objecto que lhes seja extrínseco; é portanto a *visão como ficção* que está em causa. (FRIAS, 2016, p. 33-34, grifos no original)

O texto todo interessa para nossa discussão, uma vez que põe em relevo um aspecto fundamental para a análise do poema de Archanjo: a éfrase não privilegia o objeto em si, mas o modo como ele é apresentado. Ainda outro ponto merece destaque pois, na medida em que prescindem da existência real e referencial do objeto descrito, a visão que o texto suscita dele é uma visão como ficção. Nesse sentido, as palavras produzem um exercício imaginativo que presentifica virtualmente um objeto (real ou fictício) ausente. A visão do objeto descrito é operada na imaginação.

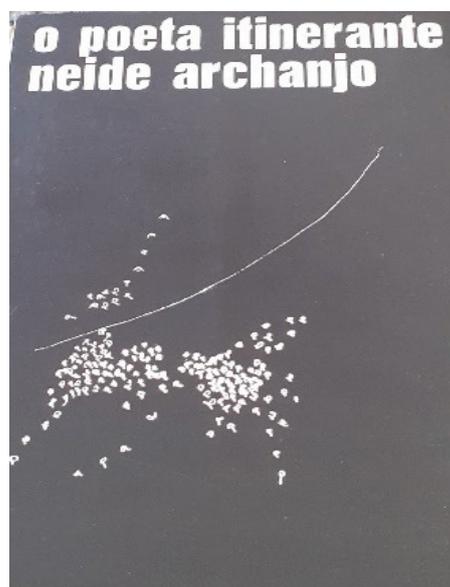
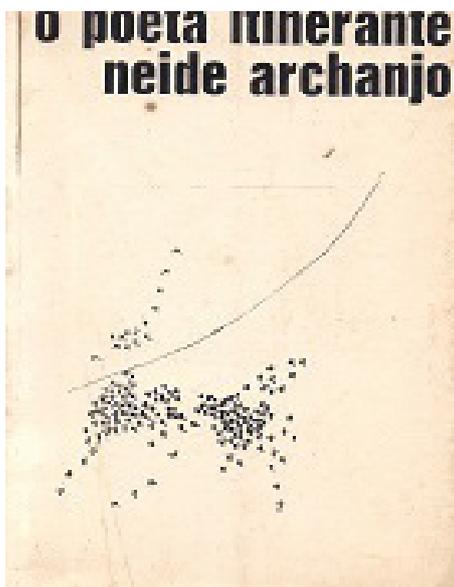
Interessa-nos aqui observar os usos dos procedimentos efrásticos empreendidos pela autora, percebendo as apropriações e transgressões que ela opera em relação às técnicas advindas do substrato antigo, para assim compreendermos a construção de sentidos suscitada na aproximação do verbal com o visual.

“NO PONTO A TRANSPARÊNCIA”: ÉPURAS

A partir da leitura da produção de Neide Archanjo, é fácil perceber sua predileção por dedicatórias e epígrafes. Essas duas informações, ambas presentes neste canto, merecem nossa especial atenção. O texto é dedicado a Mira Schendel, importante artista plástica, contemporânea da poeta, cuja obra dialoga de perto com o poema em análise. Nesse ponto, vale comentar que, em entrevista concedida a José Inácio Vieira de Melo, em 2004, Neide Archanjo fala que Mira Schendel, ao lado de Neli Dutra, José Luiz Archanjo, Vilém Flusser e Hilda Hilst foram “os pilares” da sua iniciação poética.

Sem sair da questão da dedicatória, não é demais tecer comentários acerca de imagens que constam na primeira edição da obra aqui analisada:

Capa e Contracapa de *O poeta itinerante* (ARCHANJO, 1968)

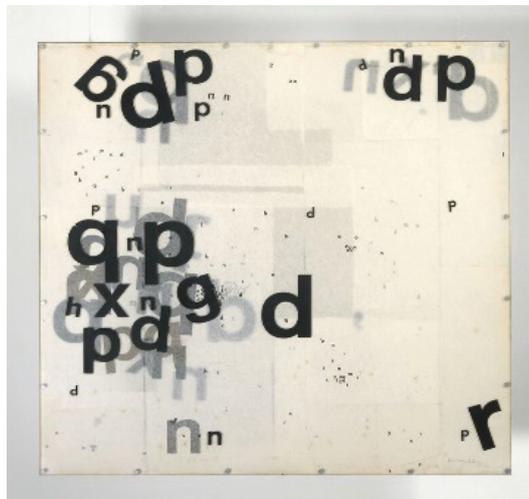


A capa do livro de Neide Archanjo é uma composição de Mira Schendel que apresenta semelhanças com os *Objetos Gráficos*, coleção desenvolvida pela artista plástica entre 1967 e 1973. Nessas obras, letras manuscritas ou tipos impressos são dispostos sobre o delicado papel de arroz que é prensado entre duas grandes chapas de acrílico e suspenso por fios de náilon. As telas flutuam presas ao teto e podem ser vistas pelos dois lados. Em Schendel, letras, não palavras, pairam sobrepostas sobre o papel translúcido que permite ver em profundidade. A presença inesperada de letras soltas e isoladas dá-lhes uma corporeidade que inexiste no discurso ordinário, em que elas não passam de sinais que “servem” para formar palavras, que formam frases e todo o fluxo que se segue. Dessa forma, a artista faz com que as letras resgatem sua potência original.

No livro de Archanjo, o fundo claro da capa e escuro da contracapa também revelam as duas faces da mesma imagem. As letras e desenhos soltos parecem flutuar na tentativa de ultrapassar o ângulo de uma linha com contorno ascendente.

A técnica utilizada por Mira Schendel em *Objetos Gráficos* envolve a aplicação de um vidro molhado de tinta sobre o papel japonês, suporte extremamente fino e frágil, mas também com alto potencial de absorção. Não nos parece ser também essa a proposta de Archanjo? Mostrar como através do percurso de formação da poesia e do poeta resulta um poema embebido das marcas desse itinerário.

O cotejo entre *Objetos Gráficos* e o poema não se esgota aí. É preciso refletir sobre a questão da circularidade. Observamos no desenho da capa do livro que a linha não é reta, ela apresenta uma angulação curva; além disso, a ausência de bordas sugere uma continuidade. Não é demais lembrar da presença de elementos que remetem à ideia de retorno no poema, seja por meio de metáforas ou de formas como círculos, espirais e outros. Na obra de Schendel, a matéria, leve e fluida, explora a espacialidade, as obras quase esvoaçantes permanecem em movimento contínuo e dinamizam o olhar do observador. Vejamos:



Sem título (Objeto Gráfico)

[Fonte:<https://www.artsy.net/artwork/mira-schendel-sem-titulo-objeto-grafico-untitled-graphic-object>]

A desproporção das letras, de variados tamanhos, transmite impressões simultâneas de perto e longe, de início, meio e fim. Ademais, a presença de sombras insinua um ruído, algo não calculado, que se impõe. Vale dizer que o papel japonês e o acrílico exploram também a transparência que coloca em jogo o dentro e o fora, o dito e o não dito, o invisível e o indizível. Gilberto Mendonça Teles (2010, p. 41) salienta que o termo transparência é empregado “para revelar, deixar transparecer uma imagem, um conceito, um conteúdo especial, que às vezes não se quer mostrar, quer ser ambíguo, dizendo e não dizendo e valendo pela sua própria obscuridade, quando não pela sua natureza autotélica.”. Teles (2010, p. 42) lembra ainda que a transparência remete ao campo semântico da claridade

e da luminosidade, isso porque indica o fenômeno de uma superfície que é atravessada por raios luminosos, permitindo a passagem da luz.

Segundo Tanya Barson (2013, s/p), pesquisadora de Schendel e curadora de sua exposição na Tate Modern, a obra da pintora é marcada por um “extraordinário sentido de delicadeza, de equilíbrio entre o ser (existir) e o nada.” Essa concepção artística não revela o objeto de forma explícita e, portanto, abre-se a significados múltiplos. A tal respeito, Paulo Venancio Filho (1997, p. 27-18) afirma que “há uma concordância em entender o trabalho de Mira Schendel como um não-ser, uma entidade que não se fixa o suficiente para ser identificada, que não se estabiliza o bastante para ser isolada e nem se define nitidamente para ser conceitualizada.” Em Schendel, a ênfase dada ao vazio, à transparência e ao silêncio comunga esforços em demonstrar o invisível que habita o visível.

A transparência como uma imanência, como um campo profícuo de probabilidades, a obra de arte que oferece uma gradação de sentidos, na medida em que vai além de uma significação imediata, tudo isso está presente na obra de Mira Schendel, bem como no trabalho poético de Neide Archanjo, que utiliza “No ponto a transparência” como epígrafe do canto “Épuras”. Ei-lo:

PRIMEIRO ARO

Antes do plano aqui se inclina
um movimento equidistante –
luz frontal que me ilumina.

SEGUNDO ARO

Seu fogo virtual repercutido
semeia o traço equilibrado
antes do cimo. Fecundado.

TERCEIRO ARO

E faz-se um tempo alado.
Agora eixo e ponto (arcos paralelos),
perene rotação, o campo projetado.

QUARTO ARO

Corda submersa no imenso espaço,
irrompe do prisma. Escassa
antes da terceira asa.

QUINTO ARO

E repousa sobre o cone o móvel conteúdo
da estrutura que me plasma
numa linha-terra densa. Casta.

SEXTO ARO

Estes declives e meridianos – o traço –
convergem para o centro unificado.
A luz irreversível em seu espaço.

SÉTIMO ARO

O ser, oriente extremo em seu reflexo,
retorna ao foco de imersão possível:
o nexos.
(ARCHANJO, 1968, p. 95-101)

Até aqui exploramos a dedicatória e a epígrafe do texto, mas seu título também tem algo a nos dizer. A *épura*, termo da geometria descritiva, significa uma forma de representação que busca projetar com exatidão num plano bidimensional (como uma folha de papel) o volume de um sólido (objeto tridimensional). Portanto, uma *épura* demonstra a visão de todos os lados (todas as faces) de um objeto, dando-o a conhecer em sua totalidade. Uma *épura* é, portanto, um desenho de um objeto ausente, uma maneira de mostrá-lo e uma textura material visível. O título, somado à dedicatória e à epígrafe, remetem o leitor ao universo das imagens.

A escolha desse título pode apontar para alguns caminhos, vejamos algumas hipóteses: 1) Estaríamos diante de um texto que se dedicaria a traduzir em palavras uma obra de Schendel, isto é, recriar textualmente uma pintura ou instalação específica. Neste ponto, é preciso dizer que durante nossas pesquisas não localizamos nenhuma tela com esse título. Schendel costumava nomear suas coleções e não as obras individuais, com poucas exceções. Isso nos leva à próxima possibilidade: 2) O poema em questão utilizaria procedimentos da *écfrase* não para descrever um referente particular, mas para traçar projeções que permitem a aproximação das duas concepções artísticas, a de Archanjo e a de Schendel; 3) Ao valer-se dos recursos *ecfrásticos*, a autora leva o leitor a pensar por meio da imagem. Nosso trabalho se alinha às duas últimas possibilidades.

À medida que lemos “Épuras”, a cada novo “Aro”, quando imaginamos que um objeto vai, enfim, se oferecer, logo ele nos escapa, uma vez que o “Aro” seguinte parece sempre dar um salto em outra direção. Ao recusar-se a mostrar um objeto de forma óbvia e explícita – estaríamos diante da figura de um pêndulo em constante movimento? um relógio que, banhado pela luz solar, projeta as horas no chão? uma espiral? um globo? uma máquina do mundo detentora de todo conhecimento? o movimento do sol? – o arranjo verbal do poema demanda um constante perscrutar.

O fio de Ariadne que liga *O poeta itinerante* não se partiu aqui; a ideia de um percurso, a sede de descobrir e conhecer continua presente. Apesar de defendermos a ideia de que o quinto e último canto do livro consiste na realização poética concretizada – dizendo de outra forma, os quatro primeiros cantos representariam um tempo de formação e preparação que resultariam em “Épuras” – este canto final, como síntese do processo, revela-se ele próprio em processo, obra não acabada, sempre aberta, que solicita a participação do leitor.

Com o intuito de alcançar o efeito desejado na *écfrase*, dar visibilidade a uma coisa ausente, a descrição realizada pelo discurso *ecfrástico* pode valer-se de algumas estratégias. É o que observamos no poema de Neide Archanjo, que recorre a elementos como a memória, o movimento, a luminosidade, entre outros.

Sobre a memória, Hansen (2006, p. 86) atesta que para que o efeito da *écfrase* aconteça, o orador deve alimentar a imaginação da audiência através da memória partilhada. No texto de Archanjo, a memória do leitor é acionada a partir de referências intertextuais que remetem a outros viajantes que em certos aspectos se assemelham

a esse poeta itinerante, são eles: Zaratustra, andarilho em busca do conhecimento e profeta propagador da verdade, e Dante, que cria um cosmos e por ele trilha. O signo dos aros, semelhantes aos círculos do Inferno, Purgatório e Paraíso, e a estrutura triádica das estrofes permitem a aproximação com a *Comédia*. O pensamento de Nietzsche, por meio da figura de Zaratustra, também é mobilizado conforme veremos adiante. Sobre o uso da intertextualidade em textos efrásticos, Riffaterre (2002, p. 205, tradução nossa) defende que tal recurso complementa a narração/descrição no espírito do leitor, na medida que “preenche os espaços em branco com suas lembranças⁵.” O valor do intertexto aqui é de colocar o leitor dentro de uma tradição e de uma temática, fornecendo elementos para que ele mesmo possa estabelecer seu percurso de comparação por meio da memória.

O segundo elemento de que Archanjo se vale é o movimento. A éfrase pode apresentar um senso físico na medida em que, ignorando a natureza estática de uma pintura, permite ao leitor do texto, convertido em espectador da imagem imaginada, uma sondagem do objeto a partir de diferentes ângulos, o que, afinal, é a proposta de uma *épura*: oferecer diferentes perspectivas da coisa descrita.

Em “*Épuras*”, a começar pelos setes aros que nomeiam as sete estrofes e que suscitam a ideia de passagem de um plano a outro, a dinamicidade do texto vai se acentuando verso a verso, como acontece na terceira e quarta estrofes, que sugerem uma espécie de pêndulo, “corda submersa no imenso espaço/ irrompe do prisma” (Ep. 4), em “perene rotação” (Ep. 3). A referência a uma constante rotação, além de reforçar no texto a ideia de movimento, nos transporta à concepção de eterno retorno, elemento basilar do pensamento nietzschiano, apresentado como um enigma por Zaratustra no episódio do diálogo com o anão. Cumpre destacar que o enigma se revela naquilo que esconde e exige uma nova maneira de pensar, exercício que o poema em análise também propõe.

Zaratustra, assim como Dante, busca a elevação, alcançar o cume da montanha, movimento que indica a superação dos obstáculos, mas o conflito se estabelece e ele é puxado para baixo. Segundo José Nicolao Julião (1998, p. 39), no jogo entre o “para-o-alto” e “para-baixo”, é necessário assumir as dificuldades e contradições da vida, transformando-as, e é dessa forma que “o eterno retorno quer ser” a decisão para a “perspectiva superior.” Ao longo de *O poeta itinerante* é possível perceber que o acento afirmativo da vida não afasta a

5 No original: *Remplissant les blancs par ses souvenirs* (RIFFATERRE, 2002, p. 205).

alegria e tragicidade nela existentes. Em “Épuras” esse gesto se materializa na transparência do texto que, atravessado por uma “luz irreversível” (Ep. 6), procura mostrar a virtualidade de um futuro como um: “centro unificado” (Ep. 6).

Essa observação nos conduz à terceira característica dessa écfrase: a ideia de luminosidade que aparece logo no início e pode ser observada na presença de uma “luz frontal” (Ep. 1) que ilumina o eu do poema e também no “fogo virtual repercutido” (Ep. 2) que fecunda o traço. Ademais, o signo do “prisma” (Ep. 4), objeto de vidro ou cristal, que tem a propriedade de decompor a luz branca no espectro de cores⁶, também nos remete ao campo semântico da luz.

Para Paulo Martins (2016, p. 186), ao considerar “a importância dos olhos incorpóreos na constituição da écfrase [...] atribui-se, pois, relevo fundamental às luzes e às sombras; ao cromatismo ou à sua ausência.” A luminosidade do poema confere um estatuto solar à representação imagética. O sol é fonte de luz, calor e vida: ilumina, aquece e fecunda. Ele atribui clareza, manifesta as coisas, torna-as perceptíveis, assim como o prisma donde brota uma multiplicidade de cores.

Esse atravessamento se dá por meio da transparência, que se revela, desse modo, como uma forma de imanência. Neste ponto, vale a pena atentarmos para o fato de que não somente a transparência, mas também a opacidade deve ser considerada, pois como dissemos acerca da mostraçã das imagens, a própria imagem, aqui, poema imagético, se mostra em sua materialidade. O número sete (das estrofes) carregado de simbologia religiosa e mística, bem como o número três (dos versos), que além de dialogar com o texto dantesco como assinalamos anteriormente, nos remete à forma concisa do haikai, o uso cruzado de palavras de expressiva carga semântica (fogo, luz, asa) com outras de sentido mais técnico (termos da geometria descritiva), métrica e rima variantes entre as estrofes; tudo isso constitui o texto e contribui em sua maneira labiríntica de mostrar.

A característica ecfástica da luminosidade pode aqui ser lida tanto como estratégia de enfrentamento da realidade imediata, se pensarmos na oposição com sombras, trevas, quanto em clave metapoética visto que “semeia o traço equilibrado” (Ep. 2). Carlos Felipe Moisés (2012, p. 90) enxerga nas obras iniciais de Neide Archanjo um hermetismo e uma “abstração excessiva”, que o crítico avalia como dados negativos, porém, no caso

6 Conforme Houaiss (2001).

de *O poeta itinerante*, pensamos a presença da abstração como um elemento condizente a um projeto estético que promove a abertura. Vale dizer que essa abstração não é pura vaguidão, tampouco negação de sentidos, e sim diluição de sentidos que resulta em uma pluralidade de significância. Logo, trata-se de uma abstração calculada, fecundada pelas luzes: “lúcida visão” (Asc. 12).

O quarto aspecto efrástico presente em “Épuras” é o caráter argumentativo, pois a “produção de efeito de sentido da éfrase” não se relaciona somente com o objeto figurado, mas também fornece instrumentos argumentativos ao texto (MARTINS, 2016, p. 175). Na esteira desse pensamento, é possível perceber que a éfrase no poema de Archanjo está a serviço de uma argumentação. Explicamos. O movimento a que nos referimos há pouco não diz respeito somente à dimensão espacial, o aspecto temporal também deve ser considerado, pois o deslocamento ocorre no tempo.

A relação com o tempo aparece por meio dos dêiticos “antes” e “agora”. Notemos que não há um “depois”. Teríamos somente passado e presente, sendo o futuro excluído da equação? Observando agora os verbos utilizados, chama a atenção o fato de estarem todos conjugados no tempo presente. No entanto, na última estrofe, a forma verbal “retorna” pressupõe um movimento de ida, isto é, fica patente a ideia de que algo se deslocou ao futuro e depois retorna ao passado ou ao presente. Destarte, a feição tripartida do tempo comparece no poema.

Outro dêitico também merece nossa atenção: “aqui”. O aqui aponta para as conexões possíveis entre espaço e tempo. Isso nos reconduz ao aspecto do movimento que sublinhamos anteriormente, cuja trajetória é circular e compreende afastamento e retorno ao próprio eixo, de forma contínua.

Na construção de Neide Archanjo, a recorrência dos signos “aro”, “arco” e “rotação” semanticamente nos sugerem um movimento circular. Devemos nos atentar ao espelhamento que há entre aro e arco, o primeiro está contido no segundo. Notemos também a rotação interna das letras entre essas três palavras, pois em “rotação” todas as letras (A-R-C-O) estão presentes, só que agora ocupando novas posições; apesar disso, sinalizam um sentido semelhante, o que demonstra a forte imbricação de forma e conteúdo. Tal imbricação é percebida de maneira ainda mais evidente no primeiro verso da quinta estrofe; “e repousa sobre o cone o móvel conteúdo”. “Conteúdo” contém “cone”, que é uma forma.

Sem sair desse verso vale destacar o paradoxo de, a um só tempo, termos pausa (“repousa”) e movimento (“móvel”), leia-se: há um objeto em movimento pausado sobre um cone. Voltaremos a esse ponto.

Ao analisar os trabalhos em acrílico de Mira Schendel, o filósofo Vilém Flusser (1969) põe em questão a problemática da dicotomia “diacronia-diafaneidade”, que “tem a ver com a relação entre tempo e espaço.” Para a nossa discussão, interessa o aspecto da “diafaneidade”, que segundo Flusser promove uma superação do tempo e do espaço. Isso significa que na diafaneidade acontece uma interpenetração das dimensões espaciais e temporais. Os termos “passado”, “futuro”, bem termos como “acima, abaixo, atrás” passam a denotar aspectos de um presente estruturado. É bom notar, a tal respeito, que em um ensaio sobre *O poeta itinerante*, Flusser (1968) comenta que o poema se faz com um pé no passado e o outro no futuro, enquanto o presente vai sendo estruturado “no ritmo dos passos” (Tel. 10), ou seja, entrelaçamento dos tempos no agora da poesia.

Em Schendel, a propósito das obras penduradas e transparentes, o autor fala que “os textos em acrílico não têm significado, não por serem insignificantes, mas por serem suprasignificantes. São sugestivos, e sugerem universos interferentes pela diafaneidade.” (FLUSSER, 1969, s/p). O mesmo acontece com “Épuras”, onde o referente é ambíguo e resiste a interpretações objetivas, cumprindo, assim, a écfrase a função de projetar um plano abstrato de múltiplas significações.

O verso “e faz-se um tempo alado” (Ep. 3) fala da inexorável passagem do tempo, donde se desdobra a ideia da impossibilidade de fixá-lo. Outrossim, na última estrofe vemos nos versos “o ser, oriente extremo em seu reflexo / retorna ao foco” (Ep. 7) um movimento de deslocamento no tempo e no espaço, que sugere uma constante convergência ao centro, como se tudo apontasse para um perene agora. Percebemos então um deslizamento da noção de fugacidade para um esforço de fixação. Esforço que encontra eco em Mira Schendel (apud BOROWITZ, 2019, tradução nossa): “minha obra é uma tentativa de immortalizar momentos fugazes e de dar sentido às coisas efêmeras.”⁷.

Defendemos até aqui que “Épuras” utiliza alguns recursos da écfrase, ferramenta retórica clássica que tem por objetivo dar a ver ao leitor um objeto, seja ele real ou

7 No original: *Mon œuvre est une tentative pour immortaliser les instants fugaces et pour donner du sens aux choses éphémères.* (SCHENDEL apud BOROWITZ, 2019)

fictício, contudo, no poema, o objeto da écfrase se oculta. Quais então seriam os sentidos construídos a partir dessa operação ecfástica? O primeiro sentido surge da aproximação entre Archanjo e Schendel e diz respeito ao vazio, nada que deve ser considerado de forma positiva, leia-se: um vazio produtivo. A esse respeito, Guy Brett (1996, p. 50) diz que o vazio em Schendel, como para outros artistas do pós-guerra, consiste em uma relação dialética entre a completa ausência e a potencialidade inesgotável. Brett (1996, p. 54) ajuíza ainda que a atração pelo vazio na arte brasileira parece expressar simultaneamente o conflito e o anseio existente entre “o cósmico e o tópico, o filosófico e o político, o metafísico e material.” A ausência do objeto em “Épuras” serve para ativar um vazio, espécie de caos amorfo, prene de possibilidades.

O segundo sentido do poema que pretendemos destacar também está em conformidade à visada artística de Schendel e diz respeito à suspensão do olhar habitual, o que em Archanjo encontra na abstração seu vetor expressivo. Vejamos a seguinte assertiva de Carlos Felipe Moisés:

A consciência do homem moderno padece de um *excesso de realidade*. Privado da imaginação e do sonho, da fantasia e do mito, em nome de uma concepção utilitarista da existência como produção e consumo, o homem se tornou um ser à deriva, verdadeiramente *alienado* de si mesmo. (MOISÉS, 2019, p. 120)

Contra esse excesso de realidade e incapacidade de abstração, *O poeta itinerante* se insurge, procurando, por meio do vazio, despertar a capacidade imaginativa do leitor. A imagem que o poema nos oferece é uma visualidade estranha, uma vez que o gesto descritivo da écfrase, elaborado por meio de seu movimento, de sua argumentação, e de seus elementos – como plano, traço, estrutura, linha – não convergem para a apresentação de um objeto evidente, socialmente reconhecido. Imagem sim, mas imagem não representativa, por isso mesmo a écfrase que dela se ocupa é uma écfrase imaginativa. A esse respeito, lembra Gottfried Boehm (2017, p. 32, grifos no original) que: “a ‘imagicidade’ não depende em nada do objeto representado. As imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já construída em outro lugar, são, ao contrário, *mostrações originárias*.”

Em “Épuras”, a relação tradicional entre imagem e seu referente é deformada, uma vez que o poema coloca diante de nós um vazio que nos inquieta e abala nossas expectativas. Para Georges Didi-Huberman (2010) esse vazio pode significar o espaço do “entre” o olhante e o olhado, e é justamente nesse intervalo que o sentido se realiza. O autor mobiliza uma nova orientação que articula as instâncias de ver e ser visto e faz, assim, o espectador sair de uma confortável posição privilegiada diante da obra arte ao passar também a ser visto e assediado por ela. Quando descontrói nossas certezas, a imagem começa a nos olhar, através de seu “poder de impor sua visualidade como um abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105)

Consciente das incertezas que gera, o modelo visual de Neide Archanjo é marcadamente reflexivo e oferece ao leitor a possibilidade de pensar por meio da imagem. Para Jacques Rancière (2012, p. 110), a pensatividade da imagem ocorre na não coincidência, na tensão da representação, como um “nó entre várias indeterminações”, e “poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre” o sabido e o não sabido, o expresso e o não expresso, o presente e o passado. No rastro desse raciocínio, a noção de pensatividade na imagem “designa algo que resiste ao pensamento” e que, portanto, instiga o pensamento. (RANCIÈRE, 2012, p. 124).

Didi-Huberman (2010, p. 77) lembra que o ato de ver ultrapassa a simples apreensão de um objeto nomeável, pois “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”, e “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito.” Seguindo esse pensamento, assinalamos que em Archanjo a linguagem convertida em esforço visual promove a pensatividade por meio da imagem do poema, na medida em que seu ato de dar a ver é de natureza desconcertante, pois não oferece um significado imediato, mas abre-se a uma multiplicidade de sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com *O poeta itinerante*, Neide Archanjo se insere na vertente visualista da poesia brasileira dos anos sessenta. Ao promover a irrupção do visível no campo textual, a poeta paulista põe em questão a noção de visualidade, isso porque o estranhamento causado diante da recusa em apresentar um objeto reconhecível desvela nossa incapacidade de olhar verdadeiramente as coisas.

A autora procura suscitar, no leitor, uma experiência mais autêntica que alcance não somente o evidente, como também aquilo que rodeia e interpela, até mesmo o que incomoda e desconcerta.

A adoção da concepção de obra aberta, a abstração presente, especialmente, no último canto “Épuras”, os índices de indeterminação, o apelo imagético, tudo isso não corrobora para uma incomunicabilidade do poema. Essas estratégias acionadas pela autora devem ser entendidas na dinâmica do gesto, que conforme assegura Agamben (2018), consiste em uma pausa carregada de tensão. Em Archanjo, a linguagem e a imagem são refratários a significações e interpretações cristalinas. Jogando com o paradoxo, o poema revela seu gesto de mostração, que mostra algo, mas, ao esfumar esse objeto, mostra a si mesmo. Destarte, nosso intuito não foi tanto o de oferecer um sentido final para o texto, mas demonstrar como a articulação entre a palavra poética e a imagem promove uma amplificação semântica e enriquece a experiência estética.

Cumprir destacar que Neide Archanjo recorre à técnica da écfrase, utiliza seus procedimentos, porém desvirtua o modelo clássico na medida em que fere sua função original, isto é, dar a ver de forma clara o objeto ausente. A descrição operada no texto não fixa uma imagem mental bem delineada, mas projeta realidades possíveis. Diríamos, então, que a função da écfrase em Archanjo é ampliada pois visa despertar no leitor um pensamento de outra natureza, um pensamento por meio das imagens.

Sem pretender apontar para um fim, ou um sentido último, o poema procura estabelecer intrincadas relações que articulam memória, história, experiências individuais e coletivas e a arte, que se revela como processo sempre inacabado, cíclico; não por acaso, o desfecho do texto é “o nexa”, ou seja, tudo está coerentemente conectado no texto.

“ A FLOR ÁSPERA DESTES DIAS “: THE VISUALITY IN NEIDE ARCHANJO’S POETIC WRITING

ABSTRACT

It is proposed to investigate the articulation between the visuality and the poetic speech in Neide Archanjo’s work, author of *O poeta itinerante* (1968), poem which is part of the *corpus* of this study. Divided into 5 chants, the text presents a strong image load, highlighted in the

last chant – “Épuras” – which is the object of a deeper analysis, guided by an Ancient rhetorical procedure called ecfrosis. Therefore, it is examined the uses and variance of this ecfrosis exercise in relation to the classical model, and it is aimed to demonstrate the ways the author transports the reader to the unusual field, promoting an expectation breach, which arouses an image way of thinking.

KEYWORDS: Poetry. Visuality. Ecfrosis. Neide Archanjo.

“A FLOR ÁSPERA DESTES DIAS “: LA VISUALIDAD EN LA ESCRITURA POÉTICA DE NEIDE ARCHANJO

RESUMEN

Se propone investigar la articulación entre la visualidad y el lenguaje poético de Neide Archanjo, autora de *O poeta itinerante* (1968), poema que constituye el *corpus* de ese estudio. Dividido en cinco cantos, el texto presenta fuerte carga de imágenes, lo que se acentúa en el último canto – “Épuras” – objeto de análisis más detenido, cuya lectura será orientada por la écfrosis, procedimiento retórico originario de la Antigüedad. Se examina los usos y desviaciones de ese ejercicio ecfrosístico en relación al modelo clásico, y se busca demostrar cómo la autora transporta al lector al campo de lo inhabitual, promoviendo una ruptura de expectativas que suscita un pensamiento a través de las imágenes.

PALABRAS CLAVE: Poesía. Visuality. Écfrosis. Neide Archanjo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Para uma ontologia e uma política do gesto. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. *Caderno de Leituras*, n. 76, p. 1-6, 2018.

ARCHANJO, Neide. *O poeta itinerante*. São Paulo: Palma, 1968.

BARSON, Tanya. Museu de Londres celebra obra ‘extraordinária’ de Mira Schendel. *BBC News/Brasil*, 2013. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/10/131015_tate_schendel_tp> Acesso em 10 jul.2012.

BOROWITZ, Maggie. *Tout ou rien: les Droguinhas de Mira Schendel*. Traduit de l'anglais par Lucy Pons. 2019. Disponível em: < <https://awarewomenartists.com/magazine/tout-ou-rien-les-droguinhas-de-mira-schendel/>> Acesso em: 12 jul.2022

BOEHM, Gottfried. “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica.” In: Alloa, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 23-38.

BRETT, Guy; SCHENDEL, Mira. Ativamente o vazio. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'água, 1996. p.49-55.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FLUSSER, Vilém. “Introdução”. In: ARCHANJO, Neide. *O poeta itinerante*. São Paulo: Palma, 1968. p. 7-11.

FLUSSER, Vilém. Diacronia e Diafaneidade. 1969. In: Cincos textos de Vilém Flusser sobre Mira Schendel. *sub specie alteritatis* [Blog de internet]. Disponível em: <<https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2019/01/22/cinco-textos-de-vilem-flusser-sobre-mira-schendel/>> Acesso em: 15 jul.2022.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. *eLyra*, n. 8, p. 33-40, 2016.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, v. 71, p. 85-105, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JULIÃO, Jose Nicolao. Sobre a interpretação heideggeriana do eterno retorno do pensamento de Nietzsche. *Philósophos - Revista de Filosofia*, Goiânia, v. 3, n. 2, p. 29-46, 1998.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a Écfrase. *Revista Clássica*, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.

MELO, José Inácio Vieira de. Poesia como arte marcial: entrevista com Neide Archanjo. *A tarde cultural*, 2004. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jinacio8.html> > Acesso em 17 jul.2023.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Balaio: alguns poetas da Geração 60 e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

RIFFATERRE, Michael. Ekphrasis Lyrique. *The Romanic Review*, v. 93, n. 1-2, p. 201-216, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. O claro-escuro da transparência literária. *Revista da Academia Brasileira de Filologia*, v. 7, p. 41-55, 2010.

VENANCIO FILHO, Paulo. A transparência misteriosa da explicação. In: SCHENDEL, Mira. *Mira Schendel a forma volátil*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

Submetido em 23 de setembro de 2023

Aprovado em 15 de novembro de 2023

Publicado em 30 de maio de 2024
