



# abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

“De superfícies as nuvens sem céu”: um estudo sobre *Sol sobre nuvens*,

de Josely Vianna Baptista

Maria Salete Borba (Unicentro)

O poema é a coisa feita do próprio fazer.

Jean-Luc Nancy.

As palavras do filósofo francês Jean-Luc Nancy, que servem de epígrafe para este texto, nos ajudam a ler alguns poemas do livro *Sol sobre nuvens* (2007), de Josely Vianna Baptista, pelo viés do espaço que é entendido como o próprio lugar destinado ao poema, que é ao mesmo tempo o poema/corpo e o processo de se fazer a poesia.

Josely Vianna Baptista (1957-) é reconhecida pelo trabalho como tradutora e poetisa. Foi com o apoio de uma Bolsa Vitae de Artes que a escritora realizou em 2002 o projeto “Do zero ao zênite”, o que resultou no conjunto de poemas intitulado *Moradas nômades* e no manuscrito “A fonte da fala”. Seu trabalho de tradução de importantes escritores hispano-americanos é contínuo, integrou o corpo de tradutores das *Obras Completas de Jorge Luis Borges* (Globo, 1999), e nos últimos anos vem traduzindo Alan Pauls e Mario Bellatin. Esta coletânea conta com textos críticos de Eduardo Subirats, Severo Sarduy, Néstor Perlongher, Rodrigo Garcia Lopes, Haroldo de Campos, Horácio Costa, Lúcia Santaella e Affonso Ávila.

Para fundamentar a presente análise, além de Michel Foucault e Roland Barthes, foi lido Jean-Luc Nancy, especialmente o texto “Fazer, a poesia”, de 2004 que foi traduzido em 2013 e publicado na revista *Alea*. Nancy com seu texto reivindica pensar a poesia como um *fazer tudo falar*. Por isso, apresentamos um recorte focando em alguns poemas da poetisa paranaense para refletir sobre o espaço enquanto desdobramento, enquanto lugar de um *fazer*, de um trabalho em processo, de um trabalho do corpo sobre o corpo.

É a partir do conhecimento que vem dos estudos de Michel Foucault, Roland Barthes e Jean-Luc Nancy, num primeiro momento, que adentramos *Sol sobre nuvens* (2007), livro que nos é apresentado como uma coletânea composta por *Ar* (1991), *Corpografia* (1992) e *Os poros flóridos* (1995), além de apresentar alguns poemas esparsos.

O objetivo inicial é tecer alguns comentários a cerca da categoria espaço a partir de Foucault e Barthes, para na sequência adentrar o texto literário, em especial o poético, evidenciando-o enquanto possibilidade de criação, enquanto incerteza que se apresenta a partir das diversas manifestações da linguagem. Desse modo, pensar o espaço nos ajudará a ler o presente com o passado, que é reativado pelos poemas de Josely Vianna Baptista, tal como Walter Benjamin reivindica em suas teses sobre a história. E, pelo viés da poesia enquanto “sentido por fazer”, como reivindica Nancy, iniciamos a leitura de *sol sobre nuvens* pela capa, cujo projeto gráfico é do artista visual Francisco Faria.

A capa deste livro nos envolve com a sua beleza e nos coloca diante de um céu denso e intenso de um cinza esverdeado, cujas nuvens modeladas, esculpidas dão destaque ao sol – *Sol sobre nuvens* – mas, também, ao corpo que nos é apresentado por um dorso nu, que é encaixado/enquadrado numa forma quadrada que será retomada ao longo do livro de maneiras diferentes pela poetisa.

Desse modo, a imagem, a fotografia, o desenho, o céu, o mar, integrados ao corpo, transforma-se por sua vez em *corpus* que será o conteúdo, a voz e o suporte para os poemas que se desdobrarão nas páginas que seguem. Assim, começamos a pensar o espaço como um possível retorno à natureza e, desse modo, ao corpo. O corpo se apresentando enquanto escritura, enquanto espaço do *fazer*, ou como diria Jean-Luc Nancy, enquanto suporte e ferramenta para essa escritura. Mas também estamos diante de um corpo que é uma paisagem, que se integra e se desloca, se afasta e se destaca por seu caráter fragmentário.

O fragmento, que foi material de estudo para Walter Benjamin, e, ainda continua fazendo parte das investigações de Jean-Luc Nancy, é evidenciado e destacado de diversas maneiras: pela janela, pelo quadrado, pela forma que une e separa o corpo deste céu/mar, pelas palavras “aeradas” que constituem a base dos poemas que foram lidos.

Mas, esta forma além de enquadrar e apresentar o corpo nesse processo, também agencia e reivindica vários saberes que virão à tona ao longo do livro, por exemplo, uma leitura que nos convida a visitar poetas como Stéphane Mallarmé, assim como, a poesia visual e concreta brasileira da década de 1950.

As imagens do céu/mar que encontramos na capa nos conduzem às orelhas de *Sol sobre nuvens*, nas quais nos deparamos com um belíssimo texto de Augusto de Campos que é, também, o organizador da coleção Signos, da Editora Perspectiva. Logo na primeira frase, Augusto de Campos lembra-nos do texto “A obra de arte aberta” (1955), de Haroldo de Campos e em especial do uso da palavra “neobarroco” já naquela ocasião. Augusto de Campos vai espantar-se consigo mesmo ao constatar que no mesmo ano de 1955 também havia considerado Haroldo de Campos como um “concreto barroco”. E dá continuidade ao texto sublinhando que

[p]odem soar contraditórias tais invocações quando se buscava um ‘recomeçar a zero’ da poesia, um cara a cara com as rosas de Gertrude Stein e as sínteses ideográficas que iriam levar ao rigor e à ascese, ao minidiscorso e à metonímia antes que à metáfora do barroco em sua percepção convencional. (CAMPOS, In: BAPTISTA, 2011)

Ainda dando continuidade à linha de raciocínio, Augusto de Campos enfatiza que “de Oswald à poesia concreta, a experiência brasileira seria direcionada a uma posição singular e até mesmo oposta à tradição hispano-americana.” (CAMPOS, In: BAPTISTA, 2011) Augusto relembra que a experiência brasileira com relação à poesia hispano-americana como “um ‘des-discurso’, a situar-se num plano de racionalidade e contenção, de marca construtivista” (CAMPOS, In: BAPTISTA, 2011).

Com relação ao “des-discurso” cabe enfatizar que Augusto de Campos afirma no mesmo texto que “poderia abranger até uma ‘racionalidade da desordem’ (Waldemar Cordeiro), mas sempre a partir de um minimalismo estrutural com tendência a projetar-se no espaço das novas tecnologias” (CAMPOS, In: BAPTISTA, 2011). Augusto de Campos ainda complementa dizendo que

o ‘barroco’ dos nossos protomanifestos de 1955 implica uma nova abordagem dos seus ‘conceitos’. Uma revisão que começou a nascer a partir da defesa que a ‘Geração de 27’ espanhola fez de Gôngora, no tricentenário da sua morte. (CAMPOS, In: BAPTISTA, 2011)

Partindo dessas considerações, que dão ênfase à releitura, à revisão, ao espaço reconsiderado adentra-se este livro de poemas que é *Sol sobre nuvens*, e passamos à leitura de dois poemas que repensam questões que atravessam a modernidade, por

exemplo, a questão relacionada ao espaço e à origem. A origem será lida nesses dois poemas de *Sol sobre nuvens* a partir da categoria espaço.

As reflexões sobre a categoria espaço, que atingiu o ápice nas discussões teóricas na França no final da década de 1960 e início da década de 1970. Vale lembrar que Michel Foucault e Roland Barthes foram alguns dos autores que dedicaram parte de seus estudos à temática como pode ser conferido em textos como “Outros espaços” (FOUCAULT, 2001) e “Semiologia e urbanismo” (BARTHES, 2001), que contribuíram para a compreensão da complexidade da abordagem e da variabilidade do conceito de espaço na contemporaneidade.

Michel Foucault em “Outros espaços” (FOUCAULT, 2001), logo no início de seu texto, vai nos apresentar a problemática dando ênfase à necessidade de se repensar o espaço para além das formas fixas já estabelecidas. Convida-nos a refletir sobre a dessacralização do espaço que tem início com os estudos dos fenomenólogos; dentre eles Foucault cita Gaston Bachelard, que demonstrou que o espaço não é homogêneo e vazio, mas pleno de qualidades que se destacam pelo caráter heterogêneo.

Ora, apesar de todas as técnicas nele [o espaço] investidas, apesar de toda rede de saber que permite determina-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado – diferentemente, sem dúvida, do tempo em que ele foi dessacralizado no século XIX. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço. [...] A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. Entretanto, essas análises, embora fundamentais para a reflexão contemporânea, se referem sobretudo ao espaço de dentro. É do espaço de fora que gostaria de falar agora. (FOUCAULT, 2001, p. 413-414)

Foucault para refletir sobre “o espaço de fora” vai nos apresentar o espaço enquanto “utopia” e “heterotopia”, dando destaque para o último que seriam os lugares reais, e cita o espelho como um possível exemplo dessa categoria:

[...] haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho.

Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 416)

Foucault ainda questiona qual o sentido das heterotopias e se é possível descrevê-las como podemos ler.

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentidos elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência porque é uma palavra muito depreciada atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopia. [...] (FOUCAULT, 2001, p. 418)

A partir da constatação de que a heterotopia advém da possibilidade de estudo, de descrição, de análise e de leitura de espaços/lugares heterogêneos nos quais vivemos, Michel Foucault constata também que há, ao mesmo tempo, uma simultaneidade e uma justaposição em um lugar real de vários espaços.

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões: mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. (FOUCAULT, 2001, p. 418)

Para esta discussão, a reflexão seguirá a leitura do espaço enquanto possibilidade para se pensar nos desdobramentos possíveis da palavra enquanto poesia, da imagem enquanto fantasmagoria. Mas, antes é necessário lembrarmos um pouco das investigações de Roland Barthes (2001) realizadas no texto “Semiologia e urbanismo”. Nesse texto, Barthes não vai tentar criar novas categorias como fizera Foucault; com suas reflexões o autor de *Mitologias* vai reivindicar a leitura do espaço pelo olhar do amador e não do especialista.

Reflexões de amador, no sentido etimológico da palavra: amador de signos, aquele que ama os signos, amador de cidades, aquele que ama a cidade. (BARTHES, 2001, p. 219)

Barthes nesse texto deixa claro que vai se dedicar à leitura do espaço humano em geral e não somente ao espaço urbano, e para justificar sua escolha vai recuperar a

antiguidade grega que, para pensar a cidade, usava a linguagem, ou seja, os gregos liam a cidade como liam um poema:

[...]: o espaço humano em geral (e não somente o espaço urbano) sempre foi significativo. [...]

E, antes de falar da cidade, gostaria de lembrar alguns fatos da história cultural do Ocidente, mais precisamente, da antiguidade grega: o hábitat humano, o ‘oekumene’, tal como podemos entrever através dos primeiros mapas dos geógrafos gregos: Anaximandro, Hecateu, ou através da cartografia mental de um homem como Heródoto, constitui um verdadeiro discurso, com as suas simetrias, oposições de lugares, com suas sintaxes, seus paradigmas. Um mapa do mundo de Heródoto, realizado gratificante, é construído como uma linguagem, como uma frase, como um poema, sobre as oposições: países quentes e países frios, países conhecidos e desconhecidos; em seguida, sobre a oposição entre homens de um lado, e os monstros e quimeras do outro, etc. (BARTHES, 2001, p. 220)

Nos poemas de *Sol sobre nuvens* (2007), o espaço se apresenta de maneira diversa, múltiplo, heterogêneo. O espaço é o branco da página, tal como reivindicava Mallarmé, mas, é também aquele esculpido pela palavra e pelo grafite, que se desdobra em espelhamentos “verbovisuais” como nos poemas do livro *Corpografia e Os póros flóridos*. São esses poemas que se desdobram em palavras/imagens que nos levam à releitura não somente de Roland Barthes e Michel Foucault, mas de Stéphane Mallarmé e de Haroldo de Campos, que reivindicam a leitura e releitura da poesia e da escultura moderna que lemos o poema “palavras riscam”, incluído no primeiro livro da coletânea – *Ar* (BAPTISTA, 2007) –, do qual retiramos também o outro poema, “Menir para Kiefer” que também será lido para este texto.

O poema “palavras riscam”, assim como já foi comentado sobre a forma da capa do livro, nos é apresentado visualmente, a partir de uma forma fechada que é conhecida como quadrado. Essa forma retorna, não somente neste poema, e com ela somos aproximados das discussões voltadas para a visualidade do espaço da página que ganharam destaque com o concretismo, mas que já faziam parte das preocupações de Stéphane Mallarmé conforme assinalamos anteriormente. O espaço, a forma que se faz poema é pensada enquanto visualidade que é aliada à aridez das palavras, que por sua vez reclamam a voz, o ritmo e novamente a forma, o corpo, o poema, o espaço.

Refletindo sobre o *fazer*, ou seja, sobre o trabalho que se dá no processo, enfatizamos que Nancy nos faz ler a necessidade de se conceber o *fazer* enquanto “o *próprio* lugar da poesia, pensado a partir da *impropriedade* de seu lugar, mas também de uma ideia de poesia como *lugar* dessa impropriedade.” (NANCY, 2013, p.416)

p a l a v r a s   r i s c a m   -   r á p i d a   á r i  
a   -   á r i d a s   a r e i a s   n a   í r i s ,   r i s  
o s   o u   u m a   ú n i c a   l á g r i m a   r i m  
a   o u   á g r i a   q u e   a p u r a   r u g a s ,   r  
u s g a s ,   n u g a s .   r í s p i d a   p e d r a ,  
p o n t i a g u d a   f a l a   d e   p a r o n o m á  
s i a s   f e i t a   q u e   a g a r r a   à   u n h a   a  
g u e r r e i r a   f e l i c i d a d e .   p e d r a -  
d e - t o q u e ,   t o q u e   m u i r a q u i t ã :  
l e i t o - l i t o ,   c o x a - c o n c h a ,   í m ã  
- i t ã   q u e   a t r a i   p o r   u m   t r i z   u m  
a v e s s o   d o   u n i v e r s o   n o s   l i m i  
t e s   o b s e r v á v e i s   d a s   m a n h ã s .  
( o u r i v e s ,   o u v i r   o   d u r o   d o   d i  
a m a n t e   n e g r o .   a f i a r   a r e s t a s .  
t u d o   r e s t a .   a p e n a s   m a i s   u m a  
r i m a   p r i m i t i v a   n a   t u a   m i r a ? )

Figura 1-(BAPTISTA, 2007, p.20)

Desse modo, lemos também nesse poema a reivindicação de uma releitura do modernismo, e com ele um diálogo com Mário de Andrade, em especial o Mário de *Macunaíma* (1997). Lê-se nesse movimento, o gesto corpóreo dessas palavras que riscam e arranham o espaço que as acolhe e a transforma em poema. Poema visível e visual, que neste caso é contato: “poema-pedra-de-toque”, “toque-muiraquitã”. Assim, a palavra é esse espaço do virtual e do desdobramento que é exemplificado pelo espelho, tal como lemos em Michel Foucault. E nesse retorno, é mais do que apenas duplicar-se, a palavra, o poema se apresentam enquanto transformação dos sentidos; portanto, o amuleto que a palavra muiraquitã nos lembra, passa a ser também pedra-contato, poema-contato.

Jean-Luc Nancy nos ensina que a “[p]oesia’ não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de

‘poesia’ é um sentido sempre por fazer.” (NANCY, 2013, p.416) Por isso, somos arranhados pelas palavras e levados a ler o elo, o contato, o que faz do espaço do poema que é o mesmo da página, um espaço para a reflexão e para a criação.

A origem nesse poema se apresenta múltipla e só é possível pela palavra desdobrada, construída. Tal característica sugere, por um lado, o uso de determinadas imagens que nos indicam o vínculo com o modernismo pelo viés da compreensão da origem enquanto algo que só é possível pelo contato com o passado. Por outro lado, essa mesma origem requer da palavra outras questões e reivindica, por exemplo, a voz, o corpo que age, que se mostra, que se constitui poema a partir de um *corpus* diversificado, heterogêneo. A palavra/origem que, neste caso, seria uma sorte de palavra-toque, se desdobra em “pedra-toque”, “toque muiraquitã”, ou seja, multiplica-se, e, desse modo, verifica-se que não há uma única origem.

Somos convidados a ler o espaço literário e, conseqüentemente, a origem que para muitos era tida como algo singular, de maneira múltipla e aberta. Esse processo de *fazer* imagens que nos é apresentado nesse poema, e que dialoga com a rapsódia de Mário de Andrade ou, como já foi mencionado, com *Macunaíma*, apresenta-se pelo desdobramento da palavra que, num primeiro momento nos é apresentada por suas características: “palavras riscam”, ou seja, as palavras que riscam são aquelas que por natureza são duras e resistentes. Mas, no caso desse poema, essas palavras vão, ao longo dos versos, se transformando até virar uma pedra, que nos é apresentada enquanto amuleto: o muiraquitã.

Vale abrir um parêntese para lembrarmos que o muiraquitã, essa pedra-amuleto verde que encontramos em *Macunaíma*, não era algo comum apenas entre as Icamibas da Amazônia, de acordo com as pesquisas de Marcondes Lima da Costa e outros pesquisadores do Centro de Geociências da Universidade Federal do Pará, Belém, em países da Ásia e da América Central já eram creditadas valores medicinais e espirituais a essas pedras verdes.

Não deixa de ser extraordinário o tributo que o *povo Tapajó* devota aos muiraquitãs. A combinação pedra verde (jade) e forma batraquiiana não deve ter ocorrida por acaso. [...] Às pedras verdes, como o jade, em países da Ásia, como a China, e da América Central, são creditadas virtudes medicinais e espirituais, assumindo a função de verdadeiros amuletos. Na Amazônia não poderia ter sido diferente. (COSTA et al., 2002, 482)

Ao muiraquitã também, segundo Costa, era atribuído além do valor espiritual e medicinal, um vinculado com a fertilidade. Nesse caso, confirma o estudioso, a

fertilidade estava relacionada à forma, à imagem que eram esculpidas nas pedras de jade: “O muiraquitã na forma batraquiã poderia estar retratando a fertilidade, já que animais como as rãs tem alto poder de reprodução.” (COSTA et al., 2002, 482) À forma rã também é vinculada ao órgão sexual feminino o que reafirma a relação desse amuleto com a fertilidade: [a] forma geral desses animais também lembram a forma externa do órgão reprodutor feminino e sua localização corporal, o que reforça ainda mais a ideia relativa a fertilidade.” (COSTA et al., 2002, 482)

Portanto, partindo desse conhecimento histórico atribuído à pedra verde, voltamos à leitura dessa “pedra-de-toque”, “toque muiraquitã” que está nos versos do poema de Josely Vianna Baptista. Ao longo do poema percebemos que a “pedra-de-toque”, “toque muiraquitã” é o que aproxima o leitor do “leito-lito”; é a própria transformação que nos é apresentada: pelo “toque muiraquitã” há a transformação da “pedra-de-toque” em “leito-lito” que acolhe os amantes: “coxa-concha, ímã-itã que atrai por um triz um avesso do universo nos limites observáveis das manhãs.” (BAPTISTA, 2007, p. 20)

E, assim, com o uso de antíteses, somos envolvidos num universo íntimo e sensível dos amantes, o que nos afasta da frieza da pedra, nos aproximando do “avesso do universo”, no qual os limites não são espaciais e, sim, temporais: “limites observáveis da manhã”. O amuleto, a “pedra” que nos levou até a rapsódia de Mário de Andrade, e ao universo espiritual dos índios Tapajós também nos apresenta a possibilidade de ler o espaço enquanto corpo sensível, enquanto pedra de toque, enquanto contato. É pelo contato que somos levados a outro poema em que Baptista evidencia outro referencial, neste caso, advindo das artes visuais.

A pedra mágica das Icamíabas, o muiraquitã, transforma-se, no próximo poema a ser analisado, em outra pedra: o menir. Novamente somos levados a uma leitura a contrapelo e pelo contato.

“Menir para Kiefer”, poema que se encontra na página 43 do livro *Ar*, é outro exemplo dessa leitura que aproxima tempos anacrônicos. Neste caso, o presente se volta para os estudos pré-históricos, e há, novamente, a referência à pedra de toque, à origem, mas no caso a referência está mais explícita, está no título do poema, que é uma homenagem ao artista visual alemão Anselm Kiefer.

Nesse poema há a volta de algumas referências que encontramos também no poema analisado anteriormente, “palavras riscam”, por exemplo a relação com a pedra. Em “Menir para Kiefer”, o diálogo não se dá pelo viés espiritual e sensual como foi lido

na pedra-amuleto –o muiraquitã –. do primeiro poema; mas por uma leitura desta pedra-toque, pedra-contato enquanto fazer-se monumento, poesia e ao invés de leito para acolher os amantes, leito tumular para acolher corpos em sua eternidade.

Assim, já na leitura do título do poema, “Menir para Kiefer”, estamos diante desta pedra elevada que se destaca pelo tamanho de sua construção rochosa: o menir, o monumento que é dedicado a Kiefer. Ao longo do poema encontramos outras construções rochosas, o totem e o dólmen, por exemplo, que vão ajudar a reorganizar o tempo e a voltar a refletir sobre a origem. Nos primeiros versos deste poema/monumento somos surpreendidos pela referência aos rios Tigre e Eufrates que, como sabemos, irrigavam as terras do berço das antigas civilizações: a Mesopotâmia. O eu lírico do poema nos remete, assim, ao passado; ora fazendo menção a importantes marcos históricos; ora o lembrar se dá também pela repetição de alguns grafemas e fonemas, por exemplo, o uso recorrente do “rr” e do “r” nos primeiros versos com o objetivo de reforçar o movimento e a força desses rios que banhavam a antiga Mesopotâmia: “recorrentes ri/ ocorrentes irr/ igado átomos/ e étimos, rios t/ igre e rio eufir/ ates”; ainda para marcar a necessidade de um retorno, de uma releitura do passado é acrescido pelo eu lírico o fato de que esses rios “[...] (revisitad/os por Kiefer)/ viram toque, v/ iram choque, l/ ivros – chumbo,/ livros – tótem, d/ ólmens de vers/ os imóveis, re/ stos do lixo da/ história, [...]”(BAPTISTA, 2007, p. 43). Novamente, o uso da repetição da palavra “viram” contribui para demonstrar a transformação possível pela palavra, pelo fazer poesia. Ou seja, o passado revisitado pelo artista vai além da forma, transforma-se e transforma a matéria que nos é apresentada como monumento, como imagem/ fantasmagoria, como poema.

Eis o processo artístico de Josely Viana Baptista que passa pelo *fazer* poesia como quem esculpe; ou como o arqueólogo que retira as camadas de poeira deixadas pelo tempo, nos apresentando desta maneira uma poesia, ora arejada como em “as palavras riscam”, ora paradoxalmente fluida, líquida e densa, pesada como em “Menir para Kiefer”.

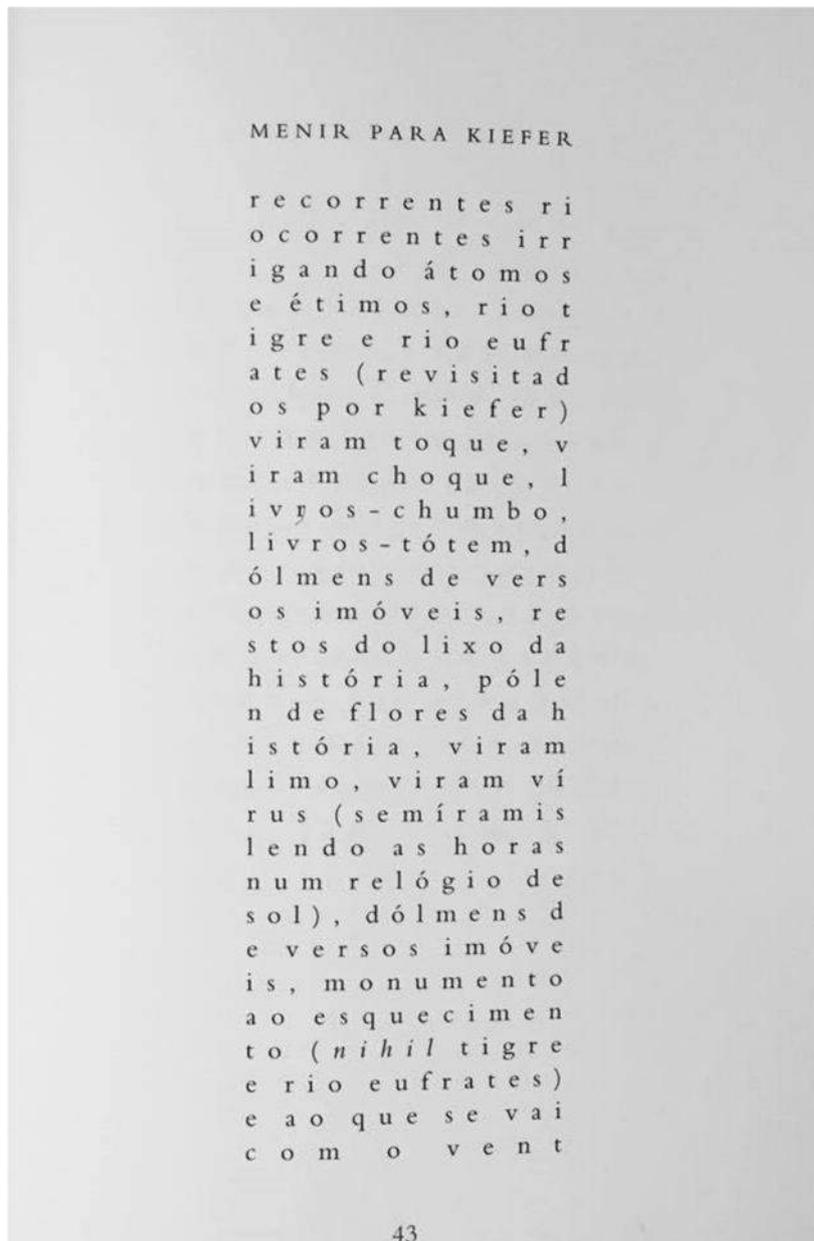


Figura 2-(BAPTISTA, 2007, p.43)

Mas, é justamente o caminho que nos é apresentado em *Ar*, um caminho leve e tortuoso, que dobra e desdobra formas, que nos apresenta imagens e nos faz perpassar caminhos já trilhados, quer seja, o do modernismo, quer seja, o das antigas civilizações ou os do concretismo, que nos conduzem ao estudo do poema como “finição”, tal como, reivindica Nancy quando afirma:

O fazer acaba, a cada vez, alguma coisa e a si mesmo. Seu fim é sua finição: nisso, ele se dispõe infinito, a cada vez infinitamente mais além de sua obra. O poema é a coisa feita do próprio fazer. Essa mesma coisa que é abolida e disposta é o acesso ao sentido. O acesso é desfeito como passagem, como processo, como visada e encaminhamento, como abordagem e aproximação. Ele é disposto como exatidão e como disposição, como apresentação. (NANCY, 2013, p.420)

Diante das palavras de Jean-Luc Nancy, podemos afirmar que estamos diante de uma discussão que nos faz repensar, portanto, o contemporâneo enquanto espaço de simultaneidade, de justaposições, de atravessamentos, de convivência do longínquo com o próximo. E, assim, compreende-se que mais que criar definições para o espaço, o importante é ler as relações possíveis do espaço com o amuleto ou com a origem; e dessa como uma construção de sentido múltipla, o que transforma o amuleto em poema desdobrado; em totem construído/desconstruído; e o próprio poema em monumento e oráculo ao mesmo tempo. Assim, a origem, a poesia segundo Jean-Luc Nancy se apresenta como “a *praxis* do retorno eterno do mesmo: a mesma dificuldade, a dificuldade mesma.” (NANCY, 2013, p.418)

## Referências

- BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: A aventura semiológica. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).
- CAMPOS, Augusto. Ar e poro. IN: BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: Roja, 1989.
- COSTA et al. Muyrakytã ou muiraquitã, um talismã arqueológico em jade procedente da Amazônia: uma revisão histórica e considerações antropológicas. *Revista Acta Amazonica*. 32 (3), p. 467-490, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *Alea*. Rio de Janeiro. Vol. 15/2. p. 414-422. Julho 2013.