

**Palavras d'águas: a poesia de Josely Vianna Baptista:  
Uma análise poética e política de Roça Barroca<sup>1</sup>**

Suzy Zaparoli<sup>2</sup>

*Palavra d'agua pra qualquer moldura  
que se acomoda em balde, em verso, em mágoa  
Chico Buarque, o Mestre*

### **Palavras iniciais**

Durante as pausas entre-brincadeiras, costumávamos deitar na relva e olhar as formas que dançavam no céu em corpo de nuvens. Diante de nossos olhos, dos meus e de meu irmão, as arquiteturas, construídas apenas por água condensada, lentamente transformavam-se em diferentes seres e, a partir desse movimento, criávamos histórias. Hoje, as nuvens continuam dançando ao acaso do olhar. Gostaríamos de refletir, aqui, justamente sobre nuvens bailarinas e as *palavras-almas* que se escondem na neblina e se desdobram no *ar*, para se transformarem em orvalho no despertar de uma *Roça Barroca*, um livro com várias dobras, que possui duas partes em que em um primeiro momento, em *Três cantos sagrados dos Mbyá-guarani do Guaira*, apresenta três traduções, realizadas por Josely Vianna Baptista, dos mitos da criação dos guaranis-mybiás e, em seguida, desdobra-se em poemas semeados pela no terreno dos mitos, em *Moradas Nômades* que, como as palavras, deslocam-se no branco do papel. Também discutiremos sobre o primeiro livro de poesia, publicado por Josely, *Ar*, e as metamorfoses das palavras-líquidas que dançam como nuvens.

### **1 Palavras líquidas**

Observamos, nos mitos da criação do mundo, *Os primitivos ritos do Colibri*, um deus, Ñhamandu, desabrochar e desdobrar-se ao infinito, criando, em seguida, *a fonte da fala*, que flui no *seu ser-de-céu* fazendo com que as palavras se tornem parte de

---

<sup>1</sup> O presente artigo foi desenvolvido como trabalho de conclusão da disciplina *O contemporâneo na poesia*, ministrada pela professora Susana Scramim (UFSC/PPGLit) e, posteriormente, apresentado no evento da ABHRSUL

<sup>2</sup> Mestranda na linha de pesquisa *Arquivo, Tempo e Imagem* do programa de pós-graduação de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), orientada por Jair Tadeu da Fonseca. Contato eletrônico: suzyzaparoli@gmail.com

sua divindade e, que mais tarde, são confiadas para Jakaira<sup>3</sup>, nome protetor da neblina onde se escondem as palavras sagradas. Podemos observar essa transformação no traço de Francisco Faria (*imagem 1*), que não deixa de ser barroco já que utiliza um *jogo* de espelhamento e superposição de imagens, multiplicando seus significados.

### **Os primitivos ritos do Colibri**

Nosso primeiro Pai, sumo, supremo,  
a sós foi desdobrando a si mesmo  
do caos obscuro do começo

As celestes plantas dos pés  
o breve arco do assento,  
a sós foi desdobrando, ereto,  
do caos obscuro do começo.

o lume de seus olhos-de-céu,  
os divinos ouvidos  
as palmas celestes arvorando o cetro,  
as mãos celestes com os brotos floridos  
abriu Ñhamanduî, desabrochando,  
do caos obscuro do começo

[...]

Dessa forma, Nhamandu, o grande pai, surge a partir de seu próprio interior como a potência do pensamento Aristotélico desdobrada por Agamben e estendida para a linguagem: “[...] o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuinha encerada sobre a qual nada ainda está escrito.” (AGAMBEN, 2007, p. 13). Assim, o branco, o vazio do pensamento-página, oculta a potência de possibilidades como o véu de Mallarmé que é instrumento de metamorfoses de imagens que se concretizam a partir dos movimentos da dançarina

---

<sup>3</sup> Segundo o mito, Ñamandu criou três deuses e deusas para serem os pais das tribos guaranis: Jakaira, protetor da neblina vivificante, Tupã, nume do mar e suas ramificações e Karai, senhor do crepitar das labaredas.

Loïe Fuller: “[...] é, unicamente, o sortilégio que opera a Loïe Fuller, por instinto, com o exagero, os recolhimentos, de saia ou de asa, instituindo um lugar. [...] A cena livre, ao sabor de ficções, exala do jogo de um véu com atitudes e gestos, torna-se o muito puro resultado.” (MALLARMÉ, 2010, p. 127). Além das *des-dobras* do véu, enquanto a dançarina fazia suas performances, havia feixes de luz que atuavam sobre o tecido *branco (re)significando-o*, através da multiplicidade das cores. *A dança da luz*, como Rancière irá nomear. Mallarmé desliza esse conceito para a própria poesia, que passaria a trabalhar com a potencialidade do tecido das palavras, criando imagens com a dobra dos versos<sup>4</sup>. Assim como o véu que esconde a própria dançarina, a linguagem poética esconderia as múltiplas constelações de significados. Dessa forma, a poesia, por possibilitar um espaço em que há o vazio da folha, seria um lugar de potência, construída no movimento da linguagem que deveria ser *(des)vendada*. A imagem do véu, do leque que se desdobra para mostrar um desenho, se relaciona, portanto, à potência do Deus Nhamandu e das palavras-líquidas que são criadas e que estão escondidas em meio à neblina vivificante.

#### **A fonte da fala**

Ñamandu, nosso Pai verdadeiro, o primeiro,  
de uma pequena parte de seu ser-de-céu,  
do saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
alastrou o fulgor do fogo e a neblina que dá vida.

Incorporando-se,  
com o saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
iluminou-se a fonte da fala.  
Com o saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
nosso Pai iluminou-se a fonte da fala  
e fez com que fluísse por seu ser, divinizando-a.

---

<sup>4</sup> “Do latim *versum*, virado, voltado. Tem este nome porque a cada novo verso toma-se uma linha. Na prosa, ao contrário, vai-se até o fim.” (SILVA, 2014, p.480). Essa palavra significava a volta que os agricultores faziam no arado para virar o instrumento e lavrar paralelamente outra linha na terra.

Antes de a Terra existir,  
no caos obscuro do começo,  
tudo oculto em sombras,  
Ñamandu, Pai verdadeiro, o primeiro,  
aflorou-se a fonte da fala e fez com que fluísse por seu ser, divinizando-a.

[...]

A imagem da linguagem como fonte, como água que flui nos remete ao pensamento de Merleau-Ponty que destaca o ato da fala como aquilo que rompe o vazio do silêncio, que inquieta e transforma como a criação de bolhas de ar na água: “[...] a intenção de falar só pode encontrar-se em uma experiência aberta; ela aparece, assim como a *ebulição em um líquido*, quando, na espessura do ser, zonas de vazio se constituem e se deslocam para o exterior.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 266, *grifos nossos*). A efervescência, a criação a partir da linguagem, também transforma a própria palavra-líquida que evapora e desliza pelo *ar*. Como o véu, a neblina encobre e dança. Traz a potência, por que em meio a ela, nada está definido. “Essa neblina, que para os Mbyá propicia a revitalização de todos os seres, tem seu ‘duplo terreno’ na fumaça de tabaco que ‘ascende’ ao ser exalada pelos sacerdotes indígenas em seus rituais, simbolizando um meio de comunicação com o deus primeiro.” (BAPTISTA, 2011, p.70). Assim, a fumaça, criada pelo artifício, faz com que os segredos das palavras sejam capturados.

Antes de prosseguirmos, pensamos ser importante destacar, aqui, que a tradução dos mitos guarani-mbyá, realizada pela poetisa, demonstra um cuidado extremo pela estruturação da linguagem poética, já que a poeta buscou um som entremeado pelas palavras através do uso da aliteração – configuração presente no uso constante do som de /s/ –, paronomásia – *sol/ si/ seu/ ser/ céu; lusco/fusco; fenesce/floresce* – e montagem com as palavras – *ser-de-céu; palavras-almas* –, elementos presentes na própria língua guarani, como Josely destaca:

Um dos mais antigos idiomas preservados, o guarani é uma língua aglutinante, não-flexionada, caracterizada pela união dos elementos constitutivos dos vocábulos. Essa configuração constelada, em que a língua opera por um sistema de justaposição e síntese, e sua arquitetura imagética e rítmico-sonora conferem ao guarani uma alta potencialidade

poética, realizadas nos mitos cosmogônicos mbyá repletos de ‘palavras-montagem’, assonância, paronomásia, ritmos icônicos, metáfora e onomatopeia – mimetizando o mito mbyá de que houve, no início dos tempos, um *ruído* portador da sabedoria da natureza, um som do cosmos se engendrando por meio da “linguagem fundadora” (BAPTISTA, 2011, p. 10, *grifo da autora*)

Assim, não é por acaso, que ao lermos as traduções, percebemos o som sibilante que conduz a leitura, fazendo-a fluir através da voz. As palavras, portanto, deslizam e escapam como água que flui e não pode ser contida. Esses elementos presentes na língua guarani são desdobrados na segunda parte do livro, *moradas nômade*s, que traz poemas escritos por Josely. Esses, sopram os *(des)caminhos* do povo das *palavras-almas*, como no poema *ar*, que nos parece o elo que une *Roça Barroca* que possui esse poema que foi deslocado do primeiro livro de Josely, que não por acaso, têm o mesmo nome. Nas dobras de *ar*, encontramos blocos formados por palavras dispostas no branco do papel, de forma que há um grande espaço, um vazio entre os segmentos compondo poemas aerados. Dessa forma, as palavras dançam como névoa, nuvem, desdobrando-se espacial-verbalmente, através do uso da paronomásia e aliteração dando forma ao ritmo em uma verdadeira arquitetura barroca.

Dessa forma, “A aliteração que se ‘afixa’ e desdobra, que ostenta os traços de um trabalho fonético, mas cujo resultado não é mais do que mostrar o próprio trabalho” se constitui como um jogo aberto. Esse processo, portanto, funciona uma “máscara<sup>5</sup>, um artifício e um divertimento fonético”, pois oculta seu significado que se esvai como palavra-água.

## **2 Palavras nebulosas**

Ao penetrarmos nas dobras de *moradas nômade*s, percebemos que, enquanto a primeira parte possui uma presença do divino em um momento definido, na série de poemas, observamos que não há um tempo e espaço definido, mas um deslocamento de momentos desencadeados pelos mitos traduzidos na primeira parte. Como

---

<sup>5</sup> A máscara, como a neblina referida no poema, encobre e oculta criando multiplicidade de sentidos. Além disso, se atentarmos para o processo etimológico da palavra *nubens*, observaremos que dela desdobrou-se a palavra *núpcias* por conta do costume romano das mulheres colocarem um véu para casar-se, parecendo uma nuvem ao encobrir a noiva.

Francisco Faria aponta, “*Roça barroca* foi inicialmente pensado como um arco narrativo cujo percurso unia aquela transfiguração de momento cotidiano [...] e estendia-se unindo passado e presente, natureza e cultura, numa síntese poética de um trabalho que sempre refletiu o impacto da perspectiva ameríndia sobre o imaginário da criação dos mitos fundadores das Américas.” (FARIA, 2011, p. 146, *grifo do autor*). Desse modo, em seus poemas, Josely está no mesmo lugar que o passarinho descrito por Didi-Huberman que, em um passeio por Auschwitz, observa-o entre duas cercas, entre dois limiares do campo de concentração (passado) e do museu (presente): “Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura.” (DIDI-HUBERNAN, 2013, p. 106). Assim, há desdobramentos sobre linhas de tempos, em que ora observamos poemas em que há uma retomada de um passado de colonização e catequização, ora percebemos uma suspensão, um embaçamento do tempo cronológico em que a história se fragmenta e “acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.” (BENJAMIN, 2012b, p. 246).

A partir disso, podemos pensar na natureza/realidade que se apresenta, no barroco, com distorções, em que o tempo histórico se encontra em suspensão, pois “a criatura é o espelho em cuja moldura, e só nela, o mundo moral se apresentava ao Barroco. Um espelho côncavo, porque isso só é possível com distorções.” (BENJAMIN, 2013, p. 90). Assim, ao lermos a série de poemas de Josely, levamos em consideração que não é possível ler as dobras barrocas de forma não fragmentada e anacrônica.

Essas dobras escondem novas cores. As cores púrpura, vermelho e negro dançam no branco da folha, obscurecendo-a. Percebemos esse movimento de pigmentação em vários poemas, como naquele lido anteriormente, *ar*, em que a cor púrpura está indicada através das flores glicínias e zínias e o negro a partir do cinza-chumbo das nuvens. Chama-nos atenção seus usos em *Ostro*, poema que possui esse nome por causa de uma espécie de molusco, que quando quebrado ao meio, libera um líquido branco que era usado para tingir de púrpura o tecido. Uma das espécies de molusco utilizada era o *purpura haemostoma*, palavra que deu origem ao nosso *hematoma*, que vem do grego *αἷμα* e significa sangue. Pensamos esse *ostro*,

“esse rosto sem nome”, como um corpo rompido, portanto, morto. Assim, em nossa leitura, há uma associação do molusco com os guaranis que, como os primeiros, foram quebrados liberando a cor púrpura, ou seja, o próprio sangue durante o processo de colonização.

**ostro**

*[...] recorreremos aquele lago bermejo,  
de condenados sitio doloroso.  
Dante, via Roa Bastos*

Sigo o trilho estreito  
entre verdes e pretos  
que o escuro confunde  
no arvoredo

vejo, entre os tufos  
o rio turvo, seu rumor  
salobre entre arbustos  
o leito fundo  
que desce  
lento

insetos secos  
e gravetos

no veio brusco  
em que os juncos  
emboscam  
ciscos e detritos  
de novo encontro  
(sono sombrio)  
os círculos de lodo  
em teus olhos  
o contorno tosco  
de teu corpo  
sem nome

(o rosto  
um esboço fosco  
de barro e emplastro  
de borra e mosto  
- hibiscos  
murchos  
estames  
hematomas)

Essa imagem mortal se revela no último parágrafo que está entre parênteses como se houvesse uma quebra entre a primeira parte, o caminho até esse corpo como uma câmera em movimento, e a segunda parte, a descrição da cena através da explosão de cores. As imagens são construídas através do uso de metáfora multiplicando os sentidos, como por exemplo, o corpo, já sem vida, como “hibiscos murchos” e o sono sombrio que esboça a ideia da natureza em estado imóvel e antecipa a presença da morte no poema. Esse lugar-tempo, em que Nhamandu retirou-se para a escuridão, é marcado pela busca da morada dos deuses, a “terra sem mal” pelos guaranis, constituindo, portanto, moradas que caminham.

#### **moradas nômades**

carunchos e cupins roem,  
vorazes, a choupana de ripas

pendem do esteio ramos de trigos,  
feito amuleto para celeiros cheios;  
tachos esfarelam crostas de grãos moídos  
e redes balançam seus esgraços,  
perto do chão onde uma nódoa preta  
mostra o antigo fogo

tudo abandono, e, no entanto,  
lá fora o pomar semeado  
para os que agora cruzam  
(trouxas vazias), um  
por um, os onze mil  
guarapuvus



Aqui, observamos a natureza dominando um espaço e transformando-o em ruína. Com a eterna peregrinação, em busca da “terra sem mal”, era deixado para traz moradas e roças para outros viajantes:

A “terra sem mal” estaria, assim, ao alcance daqueles que enfrentassem coletivamente a árdua viagem, e que também fortalecessem os rituais antropofágicos de importância central em sua cultura, matando e devorando os inimigos. Por razões práticas e culturais revigoradas e cimentadas pelo mito, aldeias inteiras enfrentavam difíceis deslocamentos, alimentando-se do que pudessem levar e do que conseguissem encontrar na mata. Quando a fome, apesar de tudo, começava a imperar, eram obrigados a parar e plantar uma roça, para depois seguir viagem. (BAPTISTA, 2011, p. 96).

A roça, que é um espaço de cultivo da terra, se apresenta, assim, como um excesso, uma sobra barroca, já que, “o espaço barroco é a superabundância e o *desperdício* em que “a linguagem vive do excesso e de ostentação material.” (BENJAMIN, 2013, p. 92). Ao contrário da linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade - servir de veículo a uma informação -, a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto.” (SARDUY, 1972, p. 176, *grifos nossos*). Se pensarmos nas dobras do solo como uma forma de escrita de poesia, justamente considerando o *versum* como dobra do arado e a roça como a quebra da linearidade<sup>6</sup>, essa será sempre um desperdício, uma dança, pois é abandonada em busca de um “objeto perdido” (SARDUY, 1972, p. 176).

#### **roça barroca**

*As almas são visíveis em forma de sombras.*

Da religião Guarani, via Schaden

viu o primeiro sol

---

<sup>6</sup> Essa quebra está dentro da história da palavra roça. “Roçar do latim *ruptiare*, roçar, radicado do verbo culto *rupere*, romper, rasgar, arrombar, fazer marcas, formado a partir do particípio *ruptus*, rompido.” (SILVA, 2015, p. 411).

depois do inverno  
desembrulhar, folho por  
folho, os rebentos

em cada greta  
e grumo  
do terreno  
foi descobrindo  
grelas  
e vergôntes,  
ocelos verdes  
e outros  
arremedos

no alfobre  
farto de bolor  
e mofo,  
sobre os sulcos  
cheios  
de refohos  
- em cada covo  
um eco de silêncio,  
a própria sombra  
um paroxismo  
de roxos

o SEBO  
que ascende  
o lume  
é o mesmo  
que unge  
as mãos  
que abrem  
sulcos  
entre raízes  
e restolhos,  
tegumentos  
de mudas,  
cogumelos

no estrume

Observamos que há uma relação, através do sebo, entre um instrumento que produz luz e o cultivo da terra que produz dobras, sinalizadas através dos vocábulos alfobre, sulcos e refolho. Essa relação nos remete ao mito do nascimento de Nhamandu, que se desdobra criando a própria luz dentro de si e, em seguida, desdobra a matéria para criar o que existe, mas também se refere ao próprio processo criativo da potencialidade da escrita. Desse modo, a palavra, tal como a terra, se desdobra, como o barroco que é “a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2007, p.13), em um jogo de *montagem* e *(des)montagens* da palavra, muitas vezes não significando nada como um quadrado negro em meio à página, em que nada pode ser visto. A palavra é esvaziada para alçar voos de significações, já que não possui um significado preciso, “mas uma proliferação através da condensação” (SARDUY, 1972, p. 167) e “a leitura radical é decepcionante no sentido barthiano da palavra; a enumeração apresenta-se como uma *cadeia aberta* como se um elemento, que viria completar o sentido esboçado, concluir a operação de significação, tivesse que acudir para fechá-la terminando assim a órbita traçada ao redor do significante ausente.” (SARDUY, 1972, p. 165, *grifos do autor*).

duelo solo  
de sol a sol  
hálito et halo  
de sol a sol  
de sol a soul  
o ar em ars



Nesse poema, observamos que Josely constrói paronomásias através do uso de palavras de outras línguas, proliferando os sentidos do texto poético. O primeiro verso pode ser interpretado de duas formas distintas: uma batalha terrena, ou seja, no solo; ou uma luta consigo mesmo, um duelo sozinho que se prolonga dia-a-dia, *de sol a sol*. Essa duplicidade é resultado da duplicidade já presente no latim em que a palavra *solo* pode ser interpretada como o substantivo *solum*, *solī*, ou seja, fundo, chão, base ou pode ser o adjetivo *solus* significando solidão. Em seguida,

encontramos os pares hálito/halo, unidos pela conjunção latina *et. Halo*, do grego antigo ἅλωϛ, *hálōs*, e depois transposto para o latim, *halos*, se refere ao círculo de luz ao redor da Lua ou do Sol. Assim, podemos ler esse verso como o sopro e a luz (desdobramentos de Nhamandu?). Em seguida, a palavra inglesa *soul* que significa essência. E, finalmente, o ar, onde ficam as palavras-sagradas em forma de névoa, convertido em *ars*, *artis*, ou seja, arte, ofício, poder. Dessa forma, pensamos esse poema como um manifesto da poesia como ofício, como trabalho laborioso em que o poeta/a poetiza, como Sísifo, nunca termina, *de sol a sol*. Arar a palavra, portanto, será sempre um trabalho inacabado e em aberto em que o poeta luta consigo mesmo, com suas várias vozes.

### **3 Palavras famintas**

Esse não é o primeiro poema que Josely devora a língua do colonizador, o latim dos missionários evangelizadores, para subvertê-la no poema. Observamos esse deslocamento em *anjo da Cia. de Jesus, reductio, coix lagryma* e o poema que abre *moradas nômade*s, que possui, na epígrafe, uma fala que aponta para a *nulidade* de sobre-tons nas terras ameríndias não levando em conta a riqueza cultural das tribos indígenas. Ora, gostaríamos de ler isso de forma diferente, em que as Américas são como papel em branco, pois nelas se encontram uma multiplicidade de cores. Assim, ao deslocar uma fala de Manuel de Nóbrega para dentro do poema, Josely cria um *furo*, uma nova dobra.

#### **exercício espiritual**

*Aqui poucas letras bastam,  
pois tudo é como papel em branco.*  
Manuel de Nóbrega. Carta 8 (1549)

risco  
no portulano  
da areia  
o roteiro do error  
(do latim *errore*)  
viagem sem rumo

e sem fim,  
como a dos ascetas  
e dos apaixonados,  
fadados ao êxtase  
e ao naufrágio

Esse poema pode ser lido de maneiras diferentes. A palavra *portulano* nos leva a pensar em uma viagem marítima em que a rota é feita de *errore*<sup>7</sup>, ou seja, de incerteza, de ilusão, fechando o poema com a ideia de naufrágio, o fracasso da viagem. Desdobrando o poema pelo avesso, poderíamos pensar a ideia do risco no mapa como o próprio fazer poético, que se *(des)faz* constantemente. O *risco na areia* nos lembra de Borges, *O livro de areia*, onde as histórias escritas nunca são as mesmas, sempre esvaindo-se. Dessa forma, podemos ler *error*, como delírio, ou seja, como algo que escapa da lógica. Acreditamos que o mais interessante seja a origem dessa palavra que vem do latim: *de* - desvios e *lira* - trilha, caminho. Desvio do caminho, dobra do arado, quebra da linearidade trazendo obscuridade na forma e dificultando o entendimento. Enfim, viagem barroca.

Assim, Josely realiza o processo antropofágico, teorizado pelo poeta Oswald de Andrade, na medida em que “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (OSWALD, 1928, p. 1) Com o *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade traz um novo olhar para a forma de fazer arte brasileira, que não deve buscar, em outras culturas, modelos a serem seguidos, mas olhar para a sua própria infância, ou seja, nas comunidades primitivas, devoradoras de gente em que, como os indígenas antropófagos que não são catequizados, o artista deve comer o *outro*, para retirar a sua força e sabedoria, mas não o destruindo, já que, na medida em que eu aceito e devoro o diferente, ele faz parte do meu ser.

---

<sup>7</sup> “Error, õris, subs. m. 1. Ação de se afastar, afastamento, volta, rodeio 2. erro, ilusão, engano, cegueira 3. falta, culpa 4. loucura, delírio, desvario 5. incerteza, ignorância. 6. Astúcia, manha, insídia.” (FARIA, 1962, p. 356)

NENHUM GESTO  
SEM PASSADO  
NENHUM ROSTO  
SEM O OUTRO

Antropofagia barroca. “Espaço de dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (SARDUY, 1972, p. 170) em que o texto funcionaria “como uma janela, isto é, como uma abertura para a profundidade” (SARDUY, 1972, p. 172). Dessa forma, “a flor de lácio” vira “cactus de lácio”, uma língua espinhosa, que possui um “coração bárbaro”, ou seja, que não aceitar as leis do colonizador e que prefere raptar as palavras do *outro*, de Lezama Lima, Mallarmé, Cabral, Severo Sarduy, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, para construir com elas, metamorfoses de novos poemas. Dessa forma, o poeta se disfarça na própria linguagem, vestindo várias máscaras, e fazendo do poema um palco de vozes.

### **Palavras finais**

Dessa forma, Josely consegue *capturar o obscuro* (AGAMBEN, 2009) de nosso tempo, observando as pulsações do passado fragmentado no presente. Ao resgatar os mitos de criação, do desdobramento do Deus e a fluidez das *palavras-almas*, ela desloca, em *Ar e*, posteriormente, em *Roça Barroca*, esse saber-viver que se apresenta como sopro em meio à neblina. Concordamos, portanto, com Agamben quando pensamos Josely como poeta que sabe ver o lado escuro de seu tempo e escrevê-lo no branco do papel:

a contemporaneidade se escreve no presente, assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste [...] A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu

fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Josely devora nossas “raízes” históricas, ou seja, a cultura guarani para desdobrá-las nos dias de hoje. Não se trata, portanto, de um retorno para o passado, um resgate, mas uma reflexão, ou seja, uma dobra no tempo através da palavra.

## **Referências**

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. Disponível em:  
<[www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/viewFile/3407/2334](http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/viewFile/3407/2334).> Acesso em 04 de Janeiro de 2018.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Anotações sobre o projeto Na tela rútila das pálpebras*. Disponível em: <[http://natelarutiladaspalpebras.telarutila.com/sobre-o-projeto-\(p\).html](http://natelarutiladaspalpebras.telarutila.com/sobre-o-projeto-(p).html).> Acesso em 07 de Janeiro de 2018.
- \_\_\_\_\_. *Ar*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In. *Rua de mão única*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In. *Magia e técnica, arte e política*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DELEUZE, Gilles. Que é barroco? In. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 4ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução André Telles In: Serrote, n.13, março 2013.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-português*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001612.pdf>.> Acesso em 7 de janeiro de 2018.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. Londres: Editora Galilée, 2011.
- MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SARDUY, Severo. *El barroco e el neobarroco*. In. MORENO. César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em: <[https://www.academia.edu/1747997/Sarduy.\\_Barroco\\_y\\_Neobarroco](https://www.academia.edu/1747997/Sarduy._Barroco_y_Neobarroco)> Acesso em 05 de Janeiro de 2018.



**3º Simpósio Sul da Associação Brasileira de História das  
Religiões  
Educação, Religião e Respeito às Diversidades  
CCE/UFSC, 20 a 22 de novembro de 2017  
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil**

SIBILA. *Sibila, lugares contemporâneos da poesia/Brasil: Josely Vianna Baptista*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/sibila-lugares-contemporaneos-da-poesia-josely-vianna-baptista/11098>> Acesso em 07 de Janeiro de 2018.

SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014.