

HIRONDINA JOSHUA: OS ÂNGULOS DA ALMA DO POETA

HIRONDINA JOSHUA: THE ANGLES OF THE POET'S SOUL

Olavo Barreto de SOUZA*

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo investigar como se constituem os trâmites da metapoesia – a reflexão sobre o fazer poético no poema –, na obra *Os ângulos da casa*, da escritora moçambicana, Hirondina Joshua. Para tanto, valemo-nos do estudo analítico de alguns poemas pinçados nessa obra, no qual observamos quais elementos estruturais/estéticos são mobilizados para a formação da temática em estudo. Assim, do ponto de vista teórico, dialogamos com Moisés (2009) e Friedrich (1978), que tecem alguns postulados acerca da metapoesia. Ademais, quando na análise dos textos, utilizamos Bachelard (1997, 1993), Chevalier e Gheerbrant (2009), bem como Genette (2009), para fundamentar nossa intervenção acerca das imagens emergentes dos textos poéticos, bem como interpretar a estrutura que se efetiva nos poemas. Por fim, concluímos que as imagens suscitadas nos poemas, tais como o silêncio e a noite, dentre outros elementos, conferem singularidade aos textos dessa representativa poeta contemporânea.

Palavras-chave: Metapoesia; literatura africana de língua portuguesa; poesia moçambicana; Hirondina Joshua.

Abstract: This study aims to investigate how the processes of metapoetry – the reflection on poetic creation within the poem – are constituted in the work *Os ângulos da casa*, by the Mozambican writer Hirondina Joshua. To this end, we conduct an analytical study of selected poems from this work, observing which structural/aesthetic elements are employed in shaping the thematic focus under analysis. From a theoretical perspective, we engage with Moisés (2009) and Friedrich (1978), who outline key concepts regarding metapoetry. Furthermore, in the textual analysis, we draw on Bachelard (1997, 1993), Chevalier and Gheerbrant (2009), as well as Genette (2009), to support our interpretation of the images emerging from the poetic texts and to examine the structures realized within the poems. Finally, we conclude that the images evoked in the poems, such as silence and night, among other elements, contribute to the uniqueness of the texts produced by this prominent contemporary poet.

Keywords: Metapoetry; african literature in portuguese; mozambican poetry; Hirondina Joshua.

Introdução

Ao explorar os âmbitos da poesia de Hirondina Joshua, em *Os ângulos da casa*, na sua definição, na construção de suas crenças e procedimentos sobre o poético, propomo-nos a construir uma trilha de leitura que analisa, na dinâmica da significação dos textos, os índices que singularizam a dicção de uma voz poética contemporânea. É sob este mote que nosso trabalho se desenvolve. Exploramos os ângulos da alma, mas com enfoque na alma do poema. Contemplamos, assim, esta entidade (a alma) como uma configuração de

* Universidade Estadual da Paraíba, Doutor em Letras, prof.olavobsouza@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4207-2734>

crenças e modos de realização do texto que, na sua soma, tece a identidade da escrita da autora.

Na nossa investigação estamos concentrados, principalmente, na análise dos textos que possuem orientação temática para a metalinguagem. São esses tipos de poemas que se efetivam como uma espécie de profissão de fé, de discurso autoral e de ação poemática, firmando-se como o cerne da produção de um poeta, além de sintetizarem informações que possuem ligações estéticas na complexidade de formação da obra da autora em estudo.

Explorar os ângulos da alma do poeta tem a ver com o que Hugo Friedrich ponderou sobre a poesia de Arthur Rimbaud: “O objetivo do poetar é “chegar ao desconhecido”, ou então, dito de outro modo: “escrutar o invisível, ouvir o inaudível”. [...] O poeta: aquele que trabalha na explosão do desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele” (Friedrich, 1978, p. 62-64). Ou seja, nossa leitura, que versa sobre a análise de alguns metapoemas de Hírdina Joshua, procura descrever a face do suposto “desconhecido” da linguagem poética. Dessa forma, o invisível e o inaudível, por assim dizer, são metáforas para a densidade do fenômeno literário traduzido na poesia. Nos textos de Joshua lemos como se possibilita a instauração de uma escritura que se formata entre o silêncio e a palavra que grita no poema: “inventa outra garganta e / Esconde a voz” (Joshua, 2016, p. 56). Tudo isso é gestado no acolhimento da noite – imagem recorrente em alguns textos aqui analisados.

Mediante a discussão sobre o problema da metapoesia, Carlos Felipe Moisés, chama atenção para algo importante com o qual estamos preocupados e sobre o qual justificamos nossa escolha temática, dentro da obra de Joshua: “Antes de escrever seus poemas, sobre as coisas reais da vida humana, o poeta pós-romântico se vê na contingência de justificar sua presença, valorizar sua condição. Antes de escrever, o poeta moderno sabe que é preciso dar resposta convincente a certas perguntas” (Moisés, 2012, p. 183). Tais perguntas efetivam a presença da metalinguagem nos textos da autora, que rastreiam e oferecem respostas à pergunta: o que é poesia? No transcurso da resolução deste problema, são dispostas no texto poético as trilhas para a constituição de um projeto estético, no qual se propõem as compreensões singulares da autora sobre o fenômeno no qual ela está inscrita e pelo qual seu ofício literário se efetua.

Em termos do nosso percurso de leitura, inicialmente apresentamos um comentário analítico sobre o percurso empreendido por Hírdina Joshua no campo literário. Para tanto, valemo-nos de informações extraliterárias, obtidas a partir de suas entrevistas e do

prefácio do seu livro, *Os ângulos da casa*. Ademais, traçamos um perfil geral da obra, ponderando sobre o teor dos textos lá encontrados. Prosseguimos com a análise dos poemas, tendo como chave de leitura o discurso da metapoesia, modulado por símbolos, imagens, e outras estruturações que efetivam esta temática na coletânea dos textos selecionados para nosso trabalho. Por fim, nas considerações finais, sintetizamos o percurso dos textos analisados, que constroem uma imagem de leitura sobre a metapoesia na obra em estudo.

Acerca de Hirondina Joshua

Hirondina Juliana Francisco Joshua, moçambicana, nascida em 31 de maio de 1987, na cidade de Maputo, é poetisa, bacharel em Direito pela Universidade Eduardo Mondlane (Maputo, Moçambique), e possui, dentre várias produções, *Os ângulos da casa*, publicada inicialmente em Moçambique, no ano de 2016, pela Fundação Fernando Leite Couto. Posteriormente, em 2017, o mesmo livro foi lançado no Brasil pela editora Penalux. Além da obra citada, a autora possui *Córtex*, de 2022, livro de poemas publicado pela editora Exclamação; e *Como um levita à sombra dos altares*, de 2021, em parceria com Ana Mafalda Leite, vindo essa obra a lume pelas Edições Humus. Essas duas últimas obras foram publicadas por casas editoriais portuguesas.

Além de *Os ângulos da casa*, que referenda a estreia da autora, podemos considerar que sua trajetória já vinha sendo construída através da divulgação de seus textos em antologias diversas. Sobre isso citamos como exemplo a antologia *Esperança e Certeza I e II*, ambas editadas pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), sendo o primeiro volume de 2006 e o segundo de 2008. Estas obras reuniram escritos de vários autores do país e Hirondina Joshua participa desta ação representativa para sua inserção na cena literária moçambicana.

Algo significativo na sua trajetória de produção poética foi a menção honrosa obtida no concurso *XXX Nosside world poetryprize*, no ano de 2014. Este prêmio literário, coordenado pelo Centro de Estudos Bosio, localizado em Reggio Calabria, na Itália, seleciona poetas do mundo inteiro com qualidade estética considerável sob a ótica dos consultores da instituição. Na edição de 2014, o poema “Invenção”, também contido na obra *Os ângulos da casa*, foi premiado na seção de menção extraordinária, juntamente com textos de autores de várias partes do mundo.

Um outro dado significativo na trajetória de Joshua no campo literário é o prefácio de Mia Couto no livro de poemas de sua estreia na poesia moçambicana. Este escritor, seu conterrâneo, é o mais traduzido entre os demais de sua pátria e figura, na atualidade, como um representativo autor de origem africana na língua portuguesa. Esta significância está respaldada, sobretudo, pela ampla contingência de trabalhos acadêmicos dedicados à sua obra, principalmente nas universidades brasileiras. Sobre estas, inclusive, a UNICAMP determinou, em edições pontuais de seus processos seletivos para ingresso em cursos de graduação, a leitura obrigatória de *Terra sonâmbula*, do referido autor, no processo de 2016. Já a UERJ, em 2014, dedicou ao mesmo romance, uma questão objetiva no seu processo seletivo. Fatos como esses caracterizam a posição *standard* de Mia Couto, em relação a seus pares no meio literário, por sua obra ser apreciada como objeto não só de cultura literária livresca, mas como instrumento de aferição de competências no uso pragmático da linguagem. Assim, partindo para a apreciação feita por Mia Couto acerca da poesia de Hírdina Joshua, o trecho abaixo ilustra como a escrita desta autora é qualificada:

Poesia de natureza pessoalíssima, com tonalidade e ousadias invulgares que parecem querer, como ela mesma anuncia “desnudar o vazio”. O que Hírdina Joshua faz é afiar a palavra na pedra, aguçar o murmúrio que, na aparência doce, redesenha com uma lâmina o seu mundo interior. Estes poemas convidam-nos a um passeio pelas ruas que às vezes são nossas, uma visita a um quotidiano que sendo familiar nos é estranho porque nele se fala um idioma a que Hírdina chama “a língua dos céus” (Couto, 2016, p. 07).

A tonalidade com a qual a poesia de Joshua é concebida refere-se à apresentação do que demonstra singularidade na escrita de *Os ângulos da casa*: uma percepção aguçada pelo sujeito lírico em focalizar ambientes do cotidiano sob uma ótica intimista e reveladora da poeticidade atribuída ao local que, tecido no poema, demonstra uma dimensão etérea da casa. O recinto pode até estar dimensionado com índices referentes ao ideal de um lar, mas, a construção estrutural dos ambientes fecunda a verbalização metafísica constituidora da dimensão total da casa. Neste sentido, diríamos: a casa se forma ao mesmo tempo que se deforma pelo verbo. Sua constituição é feita com partículas do real, porém, é no imaginário que a coesão dessas partículas se flexibiliza para dar forma e conteúdo aos ângulos poéticos desta casa. Na construção de cada ambiente, a formação interior é o enfoque contratado. Buscam-se na sala, no quarto, nas escadas, no corredor, na cozinha, na varanda e no sanitário, as marcas da poesia que demonstram o *self* do homem. São os ângulos da alma revelados na impressão que cada ambiente

imprime na experiência do sujeito. Neste sentido, declara Gaston Bachelard: “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas” (Bachelard, 1993, p. 197). Essa via de intersecção entre a casa e o sujeito marca, principalmente, os primeiros textos do livro.

A apreciação de Mia Couto demonstra a adjetivação da poesia de Joshua como voltada para um intimismo desfocalizador da objetividade formal da casa, algo que flerta com a noção surrealista de acaso objetivo, conforme pondera Rebouças (1986). Nesse sentido, o contato com o objeto apresenta uma revelação inesperada, um choque epifânico. A “língua do céu”, da qual trata Couto sobre Joshua, metáfora para a escritura da autora, perfaz a compreensão para o efeito do acaso: sendo uma matéria para além do real, a poesia firma seu idioleto¹, torna-se turva e adensa os significados a partir de significantes compreensíveis, vistos nisso os índices de referência para o ambiente da casa.

Ademais, as marcas do acaso estão presentes no discurso da autora sobre sua escrita. Sobre isso, destacamos algumas falas suas em situações de entrevista. Primeiramente, quando questionada pela Revista Pazes, em fevereiro de 2017, sobre como se dava seu processo de produção artística, a autora declarou: “É um processo despropositado, sendo natural não se apercebe como se cria, é espontâneo. A leitura da substância do mundo, o olho com que pomos a essência das coisas é algo que nos ultrapassa” (Joshua, 2017). Observando tais palavras, analisamos que o ideal de escrita da autora perpassa, em certa medida, pelas ponderações do Surrealismo, tal como pontuamos acima.

O mesmo parâmetro foi utilizado, sob o signo do acaso, na produção de *Os ângulos da casa*. Acerca dessa questão, em entrevista ao site Tomo Literário, em outubro de 2017, em resposta à pergunta “*Os Ângulos da Casa* foi seu primeiro livro. Fale-nos um pouco sobre a criação de seus poemas para esse livro”, a autora, dentre outras considerações, afirmou:

Quando eu julguei que tinha terminado o livro para ele ser editado, eu tinha mais emendas por fazer, mais textos por substituir, textos por escrever e até mudei o título do livro para este atual. Este livro contém vários textos que fui escrevendo ao longo dos anos. O caderno de sete poemas que intitula o livro,

¹ Trata-se do conjunto de modos linguísticos de um indivíduo, marca singular de sua expressão da linguagem que o singulariza, algo próprio, peculiar. Camara Junior (2007, p. 176), ao expor a acepção do termo, destaca, inclusive, seu uso literário: “Na língua literária é preciso atentar para o que é idioletal num escritor, em virtude de uma intuição individual ou de um raciocínio gramatical próprio”. Nesse sentido, lemos a ação poética da autora como potencializadora de idioleto.

escrevi nas vésperas do seu lançamento. Este processo de escrita leva-nos a vários encontros (Joshua, 2017).

Este depoimento nos demonstra que a autora possui a consciência de seu *métier*.² Há a preocupação em burilar sua obra, percebe-se o intento do processo da escrita: inconclusa, intermitente, inconformada. Os caminhos que, na visão da autora, figuram os “encontros” devem-se ao fato do acaso, mas não se encerram apenas nele. Há uma diversidade de trilhas para a escrita. Desta forma, o processo de produção – sempre em curso, com o prefixo da constância para a criação dos textos, com o redesenho de seus contornos, bem como a inclusão ou exclusão de escritos para a formatação final – demonstra que a autora possui responsabilidade com o seu ofício. No entanto, não se descartam outras trilhas seguidas para a formação do produto literário.

Veja-se que os sete poemas que introduzem a obra e marcam a referência para os ângulos da casa, traduzidos desde a sala até a cozinha, foram criados no acaso da publicação, às vésperas do anúncio de confecção do produto literário. Como num espasmo lírico, a criação se deu para construir a casa de Joshua. Este ato revela as possibilidades em que se instaura a escritura desta autora. A metodologia para a formatação dos textos é um amálgama entre o pensado e o ocasionado. Se, por um lado, os poemas traçam o desenho de uma escrita técnica, ou seja, de uma revisão para dar ajuste ao texto final; por outro, o *draft* da escritura é o próprio objeto final, colhido a partir da disposição anímica do poeta, como pontua Staiger (1975) sobre esse conceito. Estas duas visões, aparentemente antagônicas, perfilam o que é o projeto estético da autora. A dimensão do *draft*, ainda, pode ser constatada a partir da análise formal dos textos, marcados por um fluxo livre na composição dos versos. A percepção disso nos apresenta o ideal da casa não possuidora do idílio de uma estrutura finalizada. Antes, está pontuada de fluxos contínuos, de *flashes* memorialísticos da experiência pessoal do sujeito com o ambiente da casa e, por isso mesmo, na fugacidade desta escrita, encontramos formalizações que dão cabo à imagem do rascunho, do que está por finalizar, registro basilar da inconsciência reveladora de uma poética na qual a liberdade das palavras e das formas é o mote para singularizar a produção de Hírdina Joshua.

² O termo vindo do francês e dicionarizado como um estrangeirismo (Houaiss; Villar, 2009), refere-se ao trabalho, área de atuação profissional ou ofício. Preferimos utilizar o termo para contornar com ênfase a singularidade da ação poética de Joshua, numa atitude não produtivista, atrelada às suas percepções sobre o trabalho com a palavra.

Continuando nossas ponderações sobre a trajetória autoral da poeta em tela, vale lembrar do texto de intervenção de Mia Couto, apreciando a poesia da escritora objeto de sua análise:

Conheci a obra de Hírdina antes da pessoa. Era visível por aqueles primeiros textos que me chegaram que a poesia habitava aquela alma. Quando, por fim, conheci a mulher fiquei surpreso. Magra, quase sem corpo. Tímida, quase sem voz. Depois, se percebe: a energia de Hírdina está toda na palavra. Desde 1987, ano em que nasceu, esta moçambicana olhou o mundo pela janela da sensibilidade poética (Couto, 2024).

É nessa sensibilidade que a poesia da autora se firma. A percepção dos veios poéticos – na nossa análise sobre, prioritariamente, a discussão empreendida pelo eu lírico acerca da metalinguagem – demonstra-se, para além dos poemas iniciais de mote sobre *Os ângulos da casa*, como uma visão sobre a poesia que tenta, na claudicação das palavras, formar um par conciliante entre o silêncio e o dizer: o dito sempre está em falta em relação à matéria empreendida. Os poemas de Joshua, principalmente os metapoemas, vislumbram a potência alofônica do dito poético, em cujas variantes de significado qualificam um dizer múltiplo para este objeto tão pleno de *inconsistências gloriosas*. Ou seja, é esta aparente falta de coerência/coesão nas ideias que funda a singularização da poética de Joshua: “No fogo, / Reside a pupila abstracta do poema [...]” (Joshua, 2016, p. 50). A imagem da dinâmica de geração pela potência do calor transformando a matéria dá mote ao processo de escritura do poema, numa sondagem que une o fogo à pupila. A luz se funde com a visão, matrizes da racionalidade. Mas, a autora continua afirmando sobre essa pupila, podendo ela estar no fogo “Ou um coração.../ No idioma soturno da língua” (Joshua, 2016, p. 50). É neste campo que a poesia se forma por outras trilhas, a do afeto. A abstração – título do poema acima comentado – modula-se por dois dizeres sobre o mesmo significante, instaurando, a nosso ver, a metáfora da alofonia semântica da poesia de Joshua: abstrata para sua formação raciocinada, mas também podendo fornecer afeto, numa desconexão racional própria de um estágio de criação em espasmo lírico, conforme apresentamos este conceito acima.

A energia da autora está na palavra, como comentou Mia Couto, porque é ela o instrumento de trabalho, a ferramenta para o *métier* do poeta, que Hírdina Joshua utiliza na construção dos seus textos cadenciando o acaso com o pensado, a sinergia das palavras para o encontro ou a repulsa, configurando o lapso entre o devaneio e o pensamento

racional estruturado, o sonho e a realidade, a matéria e o etéreo – tudo isso confabulado no imaginário e traduzindo-se na escrita.

Vasculhando os ângulos da alma do poeta

Intentamos, nesta seção, passar brevemente em revista alguns poemas da obra *Os ângulos da casa*, avaliando o percurso metapoético realizado pela autora, usando para isso uma amostragem de seu trabalho literário. É importante frisar, de início, a existência de uma estrutura interna que fundamenta a expressão dos *ângulos* do projeto estético do livro. Trata-se da ênfase inicial nos sete primeiros poemas que dão mote aos ambientes da casa. Depois, os textos seguintes espriam-se para outros campos temáticos, dentre os quais a metalinguagem situa-se como um marco referencial de parte deles.

A metáfora da casa em “[...] cujos móveis desarrumados tornam-se imóveis/ diante dos olhos e suas veias/ na estante, o tempo rói o dorso do osso” (Joshua, 2016, p. 13) formata-se como a alma do sujeito num plano etéreo, em que “[...] toda biologia se foi. Toda ciência se foi. Resta a «aincêic» [...]” (Joshua, 2016, p. 13). Ou seja, é uma casa disforme, ao passo que a deformidade de sua estruturação mantém coesão metafísica, cuja racionalidade é diversa da concepção estrutural-cartesiana. A mobilidade, a flexibilidade do veio poético, o engenho entre significante e significado da matéria poemática figuram, na casa, a instituição da escrita dos poemas, para além da antologia inicial dos textos que tratam dos ambientes da casa.

Ainda, sobre a antologia inicial dos ambientes da casa, vale destacar a expressividade do trato visual coadunada com o conteúdo do texto, num amálgama que une palavra à imagética das estrofes, na estrutura frasal. Esta mobilização entre forma e conteúdo ficou expressa, principalmente, no poema que destaca o corredor:

O corredor.
Haverá dentro dele uma grande corrida?
Ou cores ou corrimões ou coringas ou cordeiros ou cordas ou
concordâncias?

A mão apressa-se para chegar entretanto não há destinos.
A mão é solitária por natureza. E na sua solidão exerce o mundo. O
mundo exerce nela a matéria da incompletude. Não é do escuro
que a mão tem medo. A mão teme a cegueira da parede. A visão
atômica da coisa branca.
A mão em eterna construção cai no tempo. O tempo em eterna
construção cai na mão

(Joshua, 2016, p. 16).

Nesse poema, a divisão entre as estrofes marca a visualidade do corredor. Sendo ele um espaço de trânsito, de devir, demonstra as indagações do eu lírico sobre a incompletude da mão na busca do destino inominável. Nos trâmites dos significantes do texto, está a visualização de uma corrida que metaforiza o trabalho poemático. O correr e o discorrer em palavras fazem um som uníssono para a escritura em que “a mão apressa-se para chegar entretanto não há destinos” (v. 05)³. Para onde vai o verbo, quando na trilha dissoluta da criação do poema? A localização inexata, marcada pela solidão do ato para a gênese do poema, figura o âmbito etéreo da casa e a inflexão locucional entre o dito poético e a instância da poesia em primeiridade⁴, como situa, sobre esse conceito, Santaella (2012). Nos entremeios dessas imagens, uma cadeia de ações enquadra a potência da mão: estando só, “exerce o mundo” (v. 06), e em coerção “O/ mundo exerce nela a matéria da incompletude” (v. 06-07). A solidão, a incompletude e o diverso do mundo são ingredientes que compõem o processo do escrever, num trânsito cuja palavra é o centro, mas que toma do mundo os veios e as entradas para formatar a estruturação poética. O mundo poderia, assim, ser lido com a forma, os moldes onde a palavra repousa para ir além, uma tradução da experiência em curso, e por isso mesmo incompleta. O temido pela mão ser “a cegueira da parede” (v. 08) e “A visão/ atômica da coisa branca” (v. 08-09) figura a formalização que tolhe o dito: cego pela forma, racional e intensa como coisa que embranquece, alumia, anula o acolhimento, a opacidade da linguagem poética instruída no “escuro” (v. 07) do qual “a mão [não] tem medo” (v. 08). A dinâmica da criação, no poema, ainda se firma através da construção dos versos finais que conjugam “construção”, “tempo” e “eternidade”, num jogo de palavras intercambiáveis, no qual o curso do tempo, pela potência da eternidade, põe a mão em construção contínua.

As ponderações acima, que se aplicam à segunda estrofe, demonstram as singularidades da criação poética cujo véu da incompletude demarca o devir do corredor. A dimensão da ida, vale ressaltar, é promovida pela indagação contida na estrofe inicial em que duas questões são propostas. Tais questionamentos, voltados para investigar qual conteúdo está presente no corredor, demonstram uma particularidade que merece ser

³ Doravante, utiliza-se a “v.” para “verso”.

⁴ A partir da Semiótica Peirceana, a ideia de primeiridade pontua a dimensão do ser, sem interferências que promovam a interpretação. Seria uma espécie de estado originário do objeto percebido. Dessa forma, aproveitamos essa pontuação teórica para colocar em marcha nosso posicionamento crítico de uma poesia participante desse estágio de gênese.

ressaltada. A repetição da partícula *cor* nos termos “corredor” (v. 01), “corrida” (v. 02), “cores”, “corrimões”, “coringas”, “cordeiros”, “cordas” (v. 03), e “concordâncias” (v. 04) vincula o sentido suposto para a dimensão do afeto que movimenta o sujeito ao indagar sobre o que lhe é íntimo. Em latim *cor*, contração de *cordis*, designa, conforme Ernesto Faria, “coração” e “inteligência, espírito, bom senso” (Faria, 1962, p. 251). O liame entre os termos, aparentemente paradoxais, é feito pela conjunção alternativa *ou*, especificamente no verso 03. A alternância entre os termos, do ponto de vista formal, designa a sinuosidade do percurso no qual o direcionamento do corredor não se faz em moto contínuo. Logo, transpondo isso para a metáfora que circunda nossa proposição sobre a criação literária, temos aí o processo de recursividade implicado nos entraves da composição: construir o poema por um caminho de redirecionamento contínuo. Já nos versos anteriores, 01 e 02, a aplicação da partícula *cor* se dá nos termos “corredor” e “corrida”. Observando o estrato fônico dos termos /kõRedoR/ e /kõRida/ e isolando os segmentos iniciais dos termos nas duas palavras /kõR/ ficaremos com duas palavras distintas em cada termo: *dore ida*. As palavras obtidas sob segmentação fonética/silábica firmam os sentidos para a gênese da criação literária. A esse respeito, Ruth Silviano Brandão indaga: “Que dor é essa, angústia imemorial, dos fundos da memória, que causa o escrito, exibindo o vazio, espiralando em letras?” (Brandão, 2006, p. 38). Esse questionamento, cuja descrição revela o dorso da dor da criação, figura uma indagação sintomática, materializando o elemento da motivação para o escrever. No poema de Joshua, a *dor* se traduz em *corrida* num espaço de trânsito, no *corredor*. É a manifestação da dor angustiante da criação que coloca o poeta em marcha para a destinação do poema em sua estrutura e conteúdo. Nessa ação, dois elementos se fundem: corre-se com a dor da criação; e a corrida é sempre em ida. O ato pulsional da criação, por esta ótica, é intermitente e inconcluso: ir para o inominável, um suposto local onde se encerra o poético com toda sua potência de primeiridade.

Além do texto acima comentado, outros seguem a motivação metapoética em *Os ângulos da casa*, é o caso, por exemplo, de “Analogia”:

Analogia

Por exemplo:
a música não anoitece
quando não se escala a sua
transparente lucidez

Nem um poema tem poesia

antes do grito fecundo

(Joshua, 2016, p. 38).

O estabelecimento de semelhança, no texto, refere-se à comparação entre a música e a poesia. É importante frisar, sobretudo, que essa analogia é plácida, pois como designa Salete de Almeida Cara (1998), sobre as origens da lírica, música e poesia eram indissociáveis, e esta possui, como herança daquela a capacidade rítmica, dentre outros aspectos importantes para a realização fônica, e até mesmo estética, no texto poético. O anoitecer da música pode referir-se ao nível de densidade das palavras, cuja gramática na poesia se firma com independência dos parâmetros da norma linguística convencional. O par opositivo entre o verbo no presente do indicativo “anoitece” (v. 02) e a locução “transparente lucidez” (v. 04) demonstra o processo da palavra em dinâmica poética: escurece até ficar transparente. A alquimia do verbo dispõe, através desta observação da mudança de estado da palavra, os trâmites para que música e poesia, na sua semelhança, atinjam, num ponto de convergência, a altitude de sua adjetivação completada pelo processo criativo. É na ascendência da escala (v. 03) para um ponto alto, assim como é no “grito fecundo” (v. 06) – um estágio cuja amplificação da voz se eleva –, que a palavra na música ou no poema se firma como tal.

Já “Alegorias”, outro texto com o mote da comparação, associa a linguagem à imagem do voo da ave:

Alegorias

Repara como se traduz uma lágrima.
Diga-me se tem cor ou sexo a sua língua
a minúscula palavra que a habita.

Aves são apenas asas na hora do voo

(Joshua, 2016, p. 43).

A lágrima, elemento central da primeira estrofe, é observada pelo eu lírico com o convite ao leitor para reparar sua tradução para a linguagem, ou como a imagem acústica dialoga com o significante na formação do signo linguístico. Sendo que este processo de transporte da imagem para a palavra é formatado pela lide poética. Ao analisar como a significação da lágrima nos fornece algumas entradas de interpretação do texto, recorreremos a dois autores, suas considerações sobre esta imagem. Primeiramente, a lágrima, na acepção de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 533), designa uma “gota que

morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão”. Transportando isso para a criação literária, aos moldes dos comentários acima dispostos sobre o poema acerca do *corredor*, a lágrima representa a gênese criativa – no sentido de ela ser o sintoma da dor que propulsa a criação; pode também ser associada à potência das águas originárias, se pensarmos esta questão por uma ótica mítica. Sobre essa questão, declara Gaston Bachelard:

Mas o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas... (Bachelard, 1997, p. 12).

A água em curso, a lágrima que cai, é a metáfora da água viva que conduz o sujeito a um leito de significados. Traduzir a lágrima é burilar-se nos caminhos da poesia, promovendo em cada estadia do percurso uma retroalimentação, uma constatação de respostas, que são diversas e incompletas. O verbo conjugado no imperativo afirmativo, “repara” (v. 01), impõe a ordem ao leitor para contemplar a dinâmica do processo criativo: analisa-se o corpo da palavra para se identificar cor e sexo, potências catalisadoras de sentidos direcionadores do percurso para desvendar a etiologia da lágrima, uma entidade considerada com “minúscula a palavra que a habita” (v. 03). A extensão da palavra *lágrima*, composta de três sílabas, segmentada, possui a primeira sílaba identificada como *lá*, sendo esta também a tônica. O sentido de direção deste advérbio, obtido no parcelamento das sílabas de *lágrima*, aponta para o local cujo destino é obtuso – se pensarmos isso em consonância com o poema sobre o *corredor*. É para *lá* que o verbo se destina, este local impossível, indeterminado, para onde corre a água viva da lágrima, surgida pelo testemunho do sujeito acerca da potência do verbo.

A associação alegórica do processo da escritura, pela observação da *lágrima*, possui na segunda estrofe a referência ao ato de voar, incidindo sobre o corpo que voa: “Aves são apenas asas na hora do voo” (v. 04). No transporte dessa imagem para o processo criador, seriam as asas, a poesia, e a ave, a palavra. Pela constituição dicionarizada, a palavra não se diz poética, mas quando associada à *performance* de escrita, vivifica-se, torna-se algo para além do reconhecimento primeiro. As asas dão (a poesia dá) nova identidade à palavra. Se são aves, possuem a capacidade inata de voar. No entanto, é preciso que a motivação para o voo compareça. Sobre este, o identificamos com a

performance escritural, ou seja, os procedimentos que fazem o processo de produção e recepção do texto. É com ela que se efetiva o voo da palavra.

Continuando nosso percurso de análise nos poemas de Hírdina Joshua, encontramos em “Aragem” a designação do processo de escrita, observando a dinâmica entre o não concreto e o concreto para a formatação da poesia no texto:

Aragem

As folhas,
insinuam a poesia
do vento
e na raça clandestina
do universo:
há uma boca
que se abre
para a matéria

(Joshua, 2016, p. 52).

A aragem refere-se ao estágio benéfico da tradução da linguagem entre a palavra e a poesia no processo escritural. Seria a harmonia, suposta, para configurar o procedimento que firma o poético no texto, o produto aberto à leitura. As “folhas” (v. 01) designam a unidade entre as partes do texto na produção de sentidos, e os vários ramos que “insinuam a poesia/ do vento” (v. 02-03) demonstram a subjetividade trabalhada pelo poeta para firmar a “matéria” (v. 08), o texto em si mesmo. Do “vento” à “matéria”, abre-se “uma boca” (v. 06), o sinônimo da verbalização da poesia, cuja matéria, o texto, é disposta por uma “raça clandestina/ do universo”: o poeta. Na primeira leitura do poema, não fica claro se esta boca se alimenta ou se expela a matéria. Quanto a isso, podemos ter duas compreensões: se a boca se alimenta da matéria, temos nisso a referência ao uso das palavras, introduzidas no interior do ser, para serem matizadas pelo conteúdo manifesto pela poesia; se, por outro lado, a boca expela a matéria, compreendemos que há uma apresentação do poema completo, cujo processo está finalizado.

Esta mesma metáfora da boca é retomada no poema abaixo, no qual comparece um elemento que caracteriza bem a definição de poesia, sobre o qual percebemos no livro de Joshua, sendo também termo recorrido em toda obra, o silêncio:

*

À noite, as mãos têm outra boca
no poema:
dedos que moram no silêncio.

(Joshua, 2016, p. 54)

Um dos termos-chave deste poema, como acima referido, é o silêncio. Sendo ele muito mais que apenas a ausência da palavra escrita, o branco da página ou a ausência de som, explica-nos Michel Foucault que “não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos” (Foucault, 2015, p. 30-31). Ou seja, cada discurso semantiza o silêncio, conforme as condições de produção que lhe estão impostas. O silêncio para o qual queremos chamar atenção no poema está na linha de compreensão de Orlandi: “é o silêncio como horizonte, como imanência de sentido” (Orlandi, 2009, p. 83). A “noite” (v. 01) representa o estágio de recolhimento, a interioridade, cuja ausência da luz fabrica a potência significativa do texto. Neste estágio, a evocação da imagem da “boca” (v. 01), em semelhança com o texto anteriormente analisado, representa a verbalização do poético, sendo que o termo que o antecede é “outra” (v. 01): a boca do silêncio, aquela que se fecha no processo de incubação do verso. Os “dedos que moram no silêncio” (v. 03) são a metáfora para a dinâmica do procedimento do texto, os dedos que constroem, que tecem as ligações entre as partes, os dedos que decidem a reforma das formas literárias em curso para dar lume ao texto, os dedos que na mudez soturna dialogam com a subjetividade na composição de um silêncio que “não é vazio, o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (Orlandi, 1997, p. 70). É este silêncio que fabrica o devir da opacidade do poema, como pontua Chklóvski (2013), para o qual a ausência não é uma falta, mas sim um horizonte de possibilidades que se sobrepõe para além da materialidade de significantes do texto. Os dedos fazem as indicações, trabalham para a construção do poema. São eles a manifestação do corpo do poeta que dá forma ao conteúdo subjetivo da poesia. Adiciona-se ao conteúdo poético do texto, conjuntamente ao já comentado anteriormente, o título do texto, em forma de asterisco. O sinal disposto, ausente de termo referencial para sua significação, materializa o silêncio, elemento expressivo no poema.

Por fim, o último texto selecionado para análise é “Fronteira” que para nós figura como uma síntese do processo criador do poema, sob a ótica de Joshua, transmitindo, além do desnude da linguagem, as crenças que perfilam o ideal poético da autora.

Fronteira*(Aos meus irmãos)*

*De vez
enquando Deus tira-me a poesia,
olho pedra e vejo pedra mesmo.*

Adélia Prado

Numa noite qualquer o poema vai
Se fazer em mim, não
Se procura um poema e encontra-lo é engano.
A existência do poema
A estação interior de algo mais
Exterior que a insânia e o poema
Não nasce, surge. Antecede a
Própria palavra, é o verbo do
Sangue das carnes mundanas e do
Insubmisso espírito humano.
O poema não chega a nascer
Porque a noite inunda a
Compaixão dos sentidos; e o dia
Não cabe na mão de uma flor.
Os astros não se harmonizam com
O corpo celeste da palavra,
O poema não nasce.
Apesar da palavra gritar,
O poema inventa uma outra garganta e
Esconde a voz

(Joshua, 2016, 55-56).

O poema acima inicia, após o título, com dois elementos paratextuais que merecem comentário: uma dedicatória e uma epígrafe. No que diz respeito a isso, afirmamos que toda escolha estrutural, não é aleatória, e nesse caso existe uma motivação interna à obra para que os paratextos sejam evocados. Estes elementos fornecem uma chave de leitura do texto, ao passo que também fazem o elo entre a obra de Joshua e uma tradição de escritos e escritores, capitaneada na composição por Adélia Prado, cujo trecho do seu poema “Paixão”, contido na obra *O coração disparado*, é evocado.

Já a dedicatória, “Aos meus irmãos”, pela ótica que orienta nosso trabalho, podemos lê-la como se os “irmãos” tivessem o mesmo peso de “confrade”. Ou seja, dedica-se o poema aos poetas que em suas trajetórias vivem na fronteira, redescobrimo caminhos e traçando novas possibilidades de realização de seus escritos, ou experimentando a vivência com o texto, de maneira engajada. Esta dedicatória, ainda, nos parece a expressão de um código de pertença, uma locução que identifica em que classe a autora se encaixa, um índice de seu lugar de fala. Neste sentido, observando a especificidade da função da dedicatória, vale lembrar o que nos assegura Gérard Genette (2009, p. 122): “A

dedicatória da obra sempre depende da demonstração, da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário”. Ou seja, a dedicatória, uma vez posta, demonstra a verificação de um grau de afinidade com o dedicatário. É importante analisar como este dedicatário é referido no texto: “irmão”. Não é apenas a dedicação de um ponto de vista hierárquico, no qual o autor dedica o texto a um referencial, supostamente, maior em ideias e criações. A dedicação aqui aponta para a familiaridade, a semelhança, a proximidade entre o sujeito produtor e seu leitor direcionado.

O outro paratexto que merece atenção é a epígrafe. Esta, na apreciação dada a sua função paratextual feita por Gérard Genette, na acepção canônica do termo, é disposta como um “[...] comentário do *texto*, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (Genette, 2009, p. 142, grifos do autor). No caso do poema de Joshua, temos os dois primeiros versos do poema “Paixão”, de Adélia Prado. Este poema, de tom metapoético, mas também matizado com as peculiaridades da estética de Padro (a exemplo da religiosidade católica), fornece para o texto de Joshua um *comentário* que ressalta a poesia visualizada sob uma face desmetaforizada. Ou seja, a poesia que intenta alcançar a totalidade do real: “olho pedra e vejo pedra mesmo” (Prado, 2015, p. 146). Na comparação entre a epígrafe e o texto da poetisa brasileira no contexto de sua publicação original, encontramos uma incongruência estrutural que pode ser lida sob um prisma que efetua a singularidade do processo poemático. Uma vez que, embora os dois versos iniciais sejam separados na epígrafe, no poema original essa cisão não ocorre: “De vez em quando Deus tira-me a poesia” (Prado, 2015, p. 146). A locução “De vez”, em separado, marca o sentido de finalização em que a poesia é tirada do sujeito. Esta suspensão da poesia é efetivada pelo verso seguinte que demonstra o artifice da retirada: “enquando Deus tira-me a poesia”. A expressão de valor adverbial, “enquando”, uma junção da locução prescrita na norma linguística formal, “em quando”, lembra foneticamente um termo que lhe é parassintético, “enquanto”. As diferenças fonéticas se formatam pela dislalia, na qual o fonema /d/ é trocado pelo /t/. Se assim pensado, pela ativação da memória fonética de aproximação dos termos, o “enquanto” marca a temporalidade do presente da retirada da poesia, cujo efeito é a aproximação do real. Se transpormos este ideal para o poema de Joshua, dialogamos com uma imagem recorrente em todo ele, o silêncio. Visualizar a pedra, assim, não é simplesmente uma falta, mas um

excesso. A palavra calada pelo excesso poético figura como uma suspensão que implicitamente está recheada de sentidos.

Partindo para a análise, agora, do texto em si, de Joshua, o verso inicial “Numa noite qualquer o poema vai” (v. 01) é construído com um encadeamento com o verso seguinte, “Se fazer em mim, não” (v. 02). Estes dois versos coadunam com a ideia da epígrafe, em que o poema, objeto da poesia, não se constitui no eu lírico. Esta negação, presente tônica de todo texto, é uma marca fundadora de um ideal também vislumbrado nos outros poemas comentados analiticamente neste trabalho: é a sinonímia da incompletude do verbo, do processo de criação em continuidade. O poema não se faz, porque sempre está se fazendo, não está concluso. Todo percurso de criação se espraia numa investigação para dar *performance* às palavras, na instância do poema. Curioso é afirmar que o poema não se faz quando, mesmo assim, na materialidade, está se constituindo em objeto literário. No entanto, não é esse o sentido lido para a negação acima citada. O que está negação irá incidir pode ser analisado no verso: “Exterior que a insânia e o poema/ Não nasce, surge. Antecede a/ própria palavra. [...]” (v. 06-08). A suposta loucura, visualizada na materialidade, da qual poema é participante, demonstra-se como algo superficial. A gênese da poesia, no sentido dos versos, não é controlada, ela está em estado originário não criado, ela é, ontologicamente, conteúdo em primeiridade. Essa antecedência à palavra gesta um excesso contemplado nos versos: “A estação interior de algo mais” (v. 05); “Porque a noite inunda a” (v. 12); “[...] e o dia/ Não cabe na mão de uma flor (v. 13-14). O além da materialidade, “estação interior”, liga-se principalmente à imagem da “noite” que inunda a “Compaixão de sentidos [...]” (v. 13). Esta imagem, referendada em outros poemas da autora e, ainda, suscitada no verso de início e no décimo segundo, demonstra a unidade no processo criativo do poema gestado na interioridade do período noturno. O fato de o verbo exceder limites, compõe a forma para a razão que não se aproxima diretamente do poético. Por esta razão, que durante o “dia”, metáfora para a leitura racionalizada, os limites de fronteira da palavra se apagam e durante a noite a inundação deixa vazar os sentidos que se aproximam.

Por fim, a rebeldia da palavra disposta nos versos dezesseis e dezessete coaduna com a proposição dada para a poesia em todo o texto, cujo excesso é a dimensão adequada à estrutura do poema, e em que sua política de expressão é sempre corruptível: “Os astros não se harmonizam com/ O corpo celeste da palavra” (v. 17-18). É interessante aqui destacar como o corpo da palavra é adjetivado: celeste. Nesta adjetivação está a dimensão do voo do verbo, da liberdade de estruturação que se efetiva no poema. A desarmonia é

referência à continuidade de propulsão da expressão poética, em curso intermitente. A busca pelo equilíbrio, inconclusa, designa a formatação de novas maneiras do dizer poético. Embora a palavra grite – “Apesar da palavra gritar” (v. 18) –, ou seja, queira se afirmar como autônoma de registro formal, a poesia, na estrutura do poema, desvanece-a, formulando uma gramática própria do texto poético – “O poema inventa uma outra garganta” (v. 19) – que sempre tem algo silenciado, propulsão volitiva da poesia que intenta ir além e sempre demonstra algo em oculto que nem sempre precisa ser perscrutado – “Esconde a voz” (v. 20).

Considerações finais

A poética de Hirondina Joshua – tal como acentuou Mia Couto e como está referendada no poema sem título da página 83 de *Os ângulos da casa*: “Quando digo céu/ abre-se um céu diante de mim/ a fala abre-se diante do céu/ eu abro-me na fala” (Joshua, 2016, p. 83) – constitui-se como a língua do céu, cuja localização celeste efetua-se como sinônimo arcano da poesia.

Se referendada através da imagem da noite, em que o verbo silencia para a gestação do poético, o trabalho com a linguagem realizado demonstra que as crenças traduzidas nos textos efetivam uma compreensão de que a poesia está num plano etéreo, está na “estação interior para algo mais” (Joshua, 2016, p. 55): intensifica a busca por aquilo que “[...] apressa-se para chegar entretanto não há destinos” (Joshua, 2016, p. 16). Aquilo que é invisível e inaudível, como referendado por Friedrich (1978), configura os ângulos da alma do poeta, – seu trabalho, suas crenças, seu modo de realização performático com a palavra – e é matizada pela noite que “[...] inunda a/ Compaixão de sentidos (Joshua, 2016, p. 55), ou seja, trabalha-se o verbo na amplitude do excesso da poesia, em que a palavra ser um instrumento importante, porém parcial, no sentido de não totalizar a potência do poético que sempre tem algo mais para expressar.

Por fim, mediante as ponderações elencadas nesse trabalho, podemos afirmar que a poesia de Hirondina Joshua se apresenta como uma dicção singular, em meio a uma miríade de autores contemporâneos que trabalham a metapoesia. Sua concepção de poesia, em que a imagem do silêncio se configura como um dos seus principais aportes de referência, é um dos aspectos de destaque e singularidade, conforme foi explicitado na nossa análise. Ademais, sendo o primeiro livro publicado da autora, percebe-se uma

construção estética complexa, na qual a diversidade de elementos implicados no engenho poético garante a representatividade desta escritora na literatura moçambicana de sua geração.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

CAMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. **Dicionário de linguística e gramática**: referente à língua portuguesa. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: texto dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COUTO, Mia. Desnudar o vazio. In: JOSHUA, Híndia. **Os ângulos da casa**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

COUTO, Mia. **Só a poesia lê o mundo**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <https://www.revistapazes.com/5989-2/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

FARIA, Ernesto. Cor. In: FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1965.

FOUCAULT, Michel. A hipótese repressiva. In: FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FRIEDRICH, Hugo. III. Rimbaud. In: FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOSHUA, Hirondina. **Os ângulos da casa**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

JOSHUA, Hirondina. **Entrevista: Hirondina Joshua**. [Entrevista cedida ao] blog Tomo Literário. [S. l.], 2017a. Disponível em: <http://tomoliterario.blogspot.com/2017/10/entrevista-hirondina-joshua.html>. Acesso em: 29 jan. 2024.

JOSHUA, Hirondina. **Entrevista à poeta moçambicana Hirondina Joshua**. [Entrevista cedida a] Revista Pazes. [S. l.], 2017b. Disponível em: <https://www.revistapazes.com/entrevista-poeta-mocambicana-hirondina-joshua/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

MOISÉS, Carlos Felipe. A própria poesia. In: MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. São Paulo: Biruta, 2012.

NOSSIDE World Poetry Prize. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <http://www.nosside.org/documenti/pdf/2014/Cerimonia/cerimonia-pt.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. O dito e o não-dito. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. São Paulo: UNICAMP, 1997.

PRADO, Adélia. Paixão. In: PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. Abrir as janelas: olhar para o mundo. In: SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Recebido em 17/12/2024.

Aceito em 20/10/2025.