

# Considerações acerca da criação poética

## *Considerations on the poetic creation*

Elizabeth Dias Martins<sup>1</sup>

Leonildo Cerqueira<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo pretende fazer uma reflexão acerca do processo de criação do poema. Para tanto, faremos um apanhado das principais concepções que envolveram o fazer poético ao longo da história, desde a Antiguidade, na figura de Platão, até a modernidade, com T. S. Eliot e outros que teorizaram a respeito do assunto, deixando terreno fértil para apresentarmos uma nova visão do fenômeno, proposta por Pedro Lyra (1986), a partir do conceito nerudiano de *transbordamento*, trabalhado por Roberto Pontes (1999) em sua dissertação de mestrado. A fim de entendermos o que Lyra propõe, revisitaremos, ainda, conceitos como os de poeta, Poesia e poema. De posse de tais conceitos, analisaremos algumas produções poéticas, como as de Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Florbela Espanca, Drummond, entre outros, observando a manifestação do fazer poético no texto concreto. Notaremos, por fim, que a criação poética deixou de ser encarada como algo sobrenatural e passou a ser vista como processo de duas vias concomitantes: a “técnica”, em que se manifesta o talento e o domínio do poeta para o ofício poético; e a “experiência emotiva”, caracterizada pelo acúmulo de vivências do homem poeta.

**Palavras-chave:** Teoria do Poema; Poesia; Transbordamento.

### Abstract

This article intends to ponder about the process of creating the poem from an overview of the main concepts that involved making poetry throughout history. Since ancient times, with Plato to modernity, with T.S. Eliot and others who theorized on the subject, giving a fertile ground to will present a new view of phenomenon proposed by Pedro Lyra (1986), from the Neruda's concept of *spillover*, studied by Roberto Pontes (1999) in his dissertation. In order to

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela PUC-Rio. Professora associada do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

<sup>2</sup> Mestrado em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Professor tutor do Instituto UFC-Virtual. Professor da Rede Pública de Ensino Básico do Estado do Ceará.

Contatos: bethdias2@gmail.com; leonildo.cerqueira@yahoo.com.br

understand what Lyra proposes, concepts as Poet, poetry and poem were revisited, analyzing some poetic productions, such as Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Florbela Espanca, Drummond and others, observing the creative process of the poem through the concrete text. Finally, that poetic creation is no longer seen as something supernatural and came to be seen as a two-way process concomitant: the “technical”, which manifests the talent and the poet’s domain to poetic craft and the “emotional experience”, characterized by the poet experiences buildup.

**Keywords:** Theory of the poem; Poetry; Spillover.

## Considerações iniciais

Há séculos o homem tem-se debatido com o mistério que envolve a arte de escrever poemas. Desde Platão, por exemplo, esse assunto tem recebido tratamento sacro. Conforme explica Antônio Brasileiro (2002), havia, na Antiguidade Clássica, uma profunda crença de que o poema só se fazia possível se o poeta fosse iluminado por um deus, Eis o conceito clássico de *inspiração*. Inspirar-se era estar sob o efeito de alguma loucura, perder a razão e entrar em uma espécie de delírio, deixando-se levar por misteriosa força sobrenatural, da qual nasceria o poema. Exemplos como a *Iliada* teriam sido concebidos assim: através do sopro divino. Por isso, tais textos estão recheados da invocação do poeta às musas, pedindo-lhes que o abençoem e falem por meio dele – que o inspirem. O próprio termo “inspiração” denota movimento de fora para dentro. Algo externo ao poeta o invade e permite que ele externar aos homens o que os deuses lhe confiaram. Assim também aconteceria com aqueles que cantavam os poemas e, ainda, com aqueles que escutavam e se deixavam envolver pelas palavras ditas.

No diálogo de Sócrates com Íon, este, um rapsodo que cantava os poemas de Homero, encontramos essa ideia explicitada em boa parte. Segundo Platão (2007), o deus opera no poeta, retirando-lhe qualquer resquício de razão, a fim de falar aos homens:

Por isso o deus, tirando-lhes fora a razão, os utiliza como serviçais, e também dos proferidores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles — aos quais a razão não assiste — que falam essas coisas assim dignas de tanta estima, mas que é o próprio deus quem fala, e por meio deles se pronuncia a nós. (PLATÃO, 2007, p. 34)

Platão prossegue, ilustrando com o caso de um poeta medíocre, Tínicos de Cálcis, o qual não teria produzido nada mais relevante que um único poema em toda a sua vida; texto, aliás, digno de ser cantado por todos. Isso demonstraria como a inspiração poética é própria do deus, e sendo assim, ela só acontece por vontade do divino, e não dos homens.

Contudo, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, já nos disse Camões. Portanto, a compreensão do fenômeno da criação poética vai ganhar outros contornos com o passar do tempo e o advento de outros poetas, outras culturas. No Barroco, nascido ao longo do século XVII, por exemplo, fala-se abertamente em técnicas compositórias embasadas no raciocínio lógico, nos jogos semânticos e imagéticos alcançados pela palavra. Tudo isso visto não como fruto de processo divino, mas do bom exercício da retórica. O Barroco, portanto, nutria profundos laços com a razão nesse sentido.

Em contrapartida, o conceito clássico de inspiração retorna no Romantismo, sob a concepção de *sensibilidade*, conforme Brasileiro (2002) explica. O poeta seria, nesse caso, um ente superior, porque afinado em sua sensibilidade, permitindo-lhe estabelecer uma conexão supraterrânea, por meio da qual ele pode falar. O inconsciente aí está em voga, e, ainda de acordo com Brasileiro, é no Surrealismo que ele se deixará flagrar como um estado da inspiração: “Para os surrealistas, a poesia deve ser como os sonhos: liberta da razão, uma manifestação do inconsciente.” (BRASILEIRO, 2002, p. 47).

Com esse limitado e breve apanhado, podemos perceber que há muito tempo a criação poética foi envolta por um debate que ora proclamava a inspiração, ora a razão como a fonte de um poema. Neste trabalho, entretanto, desejamos abordar um novo conceito de criação, nascido nos fins dos anos 80 do século XX, sistematizado em livro pelo poeta Pedro Lyra (1986) e que tem demonstrado consistência espantosa; e, talvez, seja o modo mais adequado aos nossos tempos de encarar tal fenômeno. Um tempo em que os deuses estão mortos e no qual não se pode mais admitir um poema nascido do sopro divino, mas também um tempo em que a razão pode não ser suficiente para determinar a profundidade do texto poético.

## **O processo de criação poética na contemporaneidade**

A nova forma de falar da concepção do poema, proposta por Lyra (1986), tem o mérito de conciliar extremos. Ao passo que o poema necessita da parte lógica, racional e técnica do poeta para receber a forma, é imprescindível que o

toque emotivo, mais inconsciente, proporcione o “clima lírico”, expressão que Staiger (1977) usou para definir a instauração do momento poético. Essa nova concepção é chamada de *transbordamento*, conceito usado por Pablo Neruda para explicar o impulso criativo. Sobre o termo “transbordamento”, Roberto Pontes escreveu no seu livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999):

O termo *transbordamento* aqui se emprega para exprimir a eclosão das percepções acumuladas no ânimo do poeta. Contrapõe-se ao conceito assente de inspiração, termo este vago, pouco científico, não convindo seu emprego num trabalho técnico. Já *transbordamento* contém em si a idéia de acúmulo e arrebenção de experiências sensíveis, parecendo assim mais adequado para designar o fenômeno da criação em ambas essas fases. Portanto, usa-se o termo aqui como o fez Pablo Neruda, que, considerando o esplendor do idioma espanhol, aurífero após Cervantes, atribuiu tal fato a um manancial poético anterior que “tinha que ver com o homem inteiro, com sua grandeza, sua riqueza e seu transbordamento”. (PONTES, 1999, p. 24)

Ao considerarmos esse conceito, preciso é partir de outro, o de poeta. Não estamos de acordo com os românticos quando o professam, mas acreditamos que ele pertença a uma espécie de indivíduos que possuem um refinado poder de observação, além do da maioria dos homens. Nesse sentido, o poeta é “(...) mais alto,/ (...) maior do que os homens”, como disse Florbela Espanca (2002, p. 77). Certa vez, Fernando Pessoa definiu o poeta como “fingidor”, mas isso não pode ser levado em conta de forma absoluta. O poeta nem sempre finge. Para nós, a Poesia tem conexão direta com as experiências vividas por ele. Tudo o que se transpõe para a forma do poema é, a nosso modo de ver, manifestação de experiências profundas pelas quais esse indivíduo especial tenha passado. Não que necessariamente tenham ocorrido com ele; nesse caso, a observação da experiência alheia dada nos altos níveis que somente aquele tipo de homem consegue experimentar será responsável pela captação poética. O ensaio intitulado “O desenho”, de Almada negreiros, que trata de um pintor, ilustra muito bem o processo de assimilação do mundo pelo poeta e a sua consequente transformação em Poesia (NEGREIROS, 1985, p. 748-749). Carlos Felipe Moisés também cita Manoel de Barros, cuja visão de poeta e de Poesia parece coadunar-se com esta que temos defendido aqui:

É a procura dessa poesia autêntica, feita de entranhas e raízes, empenhada na verdade da vida, sem subterfúgios, que está na consciência do poeta moderno. Ao insistir obsessivamente nela como tema de seus poemas, Manoel de Barros [...] afirma numa entrevista: “Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros. Coisas se movendo em larvas, antes de ser idéia ou pensamento. É nessa área do instinto que o poeta está”. E sua definição de poeta [...] é como segue: “Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu/ Espécie de vazadouro para contradições/ *Sabiá com trevas*/ Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um rosto”. (MOISÉS, 1996, p. 153)

O poeta, portanto, é um observador nato. Mais: ao observar, ele está à procura de essências. Nenhum olhar descuidado contenta-o, precisa olhar mais fundo. Enquanto se diz “guerra”, o poeta pergunta-se “Que é guerra?”, “Por que guerra?”, “Quem faz a guerra?”, e pode, a partir daí, também gritar ou não pela guerra; mas antes, ele refletiu, pesou, avaliou e buscou a essência. Se lhe dizem: “Veja, o governo tem dado de comer aos pobres”, o poeta pergunta-se: “A quantos pobres?”, “Até quando?”, “Por que o governo decidiu por isto?”. Ou, quando alguém lhe diz: “Veja, poeta, a flor que nasce naquele asfalto!”, o poeta perguntar-se-á: “É mesmo uma flor?”, “Por que nasce esta flor em ambiente tão inóspito?”, “Que quer dizer esta flor?”, “Que nome eu lhe daria?”, “Por que provoca náuseas, incomoda?”. Assim age o poeta diante das experiências por que passa. Nada o satisfaz se não perscruta a intimidade dos seres e dos fatos.

O poeta Roberto Pontes, durante as aulas de Teoria do Poema, ministradas na pós-graduação da Universidade Federal do Ceará, exemplificou com muita simplicidade e força a visão de mundo de um poeta. Obviamente, segue aqui apenas uma lembrança – ainda fresca, mas incomparável às palavras que só ele usaria naquele instante – que nos fez perceber de vez o processo de captação das essências, conseqüente das observações agudas dos poetas. Eis o exemplo:

Imaginemos que a folha de uma árvore desprenda-se do galho. Ela vai deixar-se cair movida pela ação gravitacional e fará todo um percurso do galho até o chão, onde finalmente ficará à espera ou de alguém que a varra, ou do vento que a leve, senão, ela se decomporá ali mesmo. Imaginemos, agora, que uma pessoa comum está passando e vê o exato momento em que a folha se desprende. Esta pessoa, ou não dará nenhuma importância e desviará os olhos, ou, quando muito, observará a queda da folha, sem muito interesse naquilo. Agora, ponhamos

um poeta na cena. Ele não verá ali apenas uma folha. Ele a observará e acompanhará todo o trajeto que ela percorre do momento de desprendimento até o repouso no chão. Naquele momento, o poeta verá um ciclo de renovação em pleno funcionamento, e nisso, verá a vida; notará que, assim como aquela folha, todos nós também precisamos renovar o ciclo humano e, portanto, findaremos na mesma fragilidade daquela folha seca, e ninguém pode impedir, ninguém pode segurar a nossa queda, porque aliás, ela já se iniciou no momento em que fomos gerados. Nesta hora, já nos desprendemos e, ainda que estejamos apenas há alguns minutos fora do ventre materno, já estamos em plena queda livre, restando-nos apenas torcer para que nosso galho esteja dentre os mais altos da copa. (PONTES, 2013, notas de aula).

De experiências assim é que nascem poemas como este, do próprio Roberto Pontes, em seu *Lições de tempo & Os movimentos de Cronos*:

O tempo,  
Este animal feroz,  
Ruge em meus ouvidos  
**E começa a ferir-nos com as unhas,  
Quais lixas, desde o sopro inicial.**  
Categoria elementar,  
Rosto gêmeo do espaço,  
Algo indefinível,  
Porque apenas percepto,  
Jamais ser concreto, tangenciável.

(PONTES, 2012, p. 166, grifo nosso)

Evidentemente, essa não é a única visão possível de extrair daquele momento. Se tivéssemos vários poetas diante do mesmo fenômeno, teríamos múltiplas visões, porque cada um captaria a essência ali presente de acordo com suas experiências. Mas também poderia haver poetas que não captariam nada. O próprio autor do poema pode ter diversas visões acerca do tema tratado, mas o fundamental é que, naquele instante, esse foi o sentido despertado nele, essa foi a essência flagrada pelo observador: o tempo como devorador invisível de todos os homens.

Pois não são as coisas, por si mesmas, que provocam o ser humano, mas apenas *os aspectos transitivos das coisas*, através dos quais elas se exteriorizam e se manifestam numa provocação aos nossos sentidos, à nossa sensibilidade ou à nossa consciência. (LYRA, 1986, p. 8).

Assim, a depender do que os seres, os objetos ou os fatos conseguem despertar em nós, teremos um modo diferente de ver o mundo. Quando Pedro Lyra (1986) fala em *transitividade* dos seres, quer-se referir exatamente à força que emana desse mundo para o poeta. É a capacidade de os seres tocarem o homem e, simultaneamente, de o homem, ao perceber isso, captar essa força abstrata e concretizá-la, dar-lhe forma no poema. Segundo o teórico, nem tudo no mundo está dotado dessa força. Pois, conforme ele afirma, nem todos os fatos receberão nossa atenção; não é qualquer perda que nos faz rebelar, tampouco qualquer paisagem merecerá a contemplação. Contudo, como dito, cada indivíduo experimenta o mundo de maneira particular. Desse modo, a *transitividade* ganha caráter relativo, pois a força provocadora dependerá do momento e da relação do indivíduo com tal fato, ser ou coisa. Para nós, portanto, diferentemente do referido teórico, qualquer fato pode ganhar dimensão poética, dependendo do momento e do indivíduo com suas vivências.

Em outras palavras, o poema nasceria da experiência do homem com o mundo. E repetimos: experiência própria ou não, mas sempre observada em profundidade. E, advertimos, aqui reside ponto chave desse conceito que apresentamos nessas páginas. Quando falamos de experiência, temos em mente muito mais do que o acúmulo de experimentações.

Envolvido pela paixão, pela alegria ou pela tristeza, o poeta pode conceber as imagens mais alucinadas: *que um guarda-roupa voa pela janela* ou *que uma fogueira está contida dentro da mão*, etc. O que importa para ele não é a veracidade ou a verdade dos fatos; importa sim que esteja escrevendo aquilo que sente, em palavras que transmitam a sua visão de mundo, seja ela qual for, e mostrando seu combate com a vida. (PAIXÃO, 1988, p. 14).

O poeta jamais poderia falar de amor se não o conhecesse, se não soubesse o que ele é – em suas múltiplas significações – para si e/ou para os outros, ou se não o estivesse tentando compreender. De alguma forma, ele precisaria travar contato com o elemento amoroso. Nos versos de “Porquinho da Índia”, de Manuel Bandeira, flagramos a experiência da primeira namorada:

Quando eu tinha seis anos  
Ganhei um porquinho-da-índia.  
Que dor de coração eu tinha  
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!  
Levava ele pra sala  
Pra os lugares mais bonitos, mais limpinhos,  
Ele não se importava:  
Queria era estar debaixo do fogão.  
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...  
— O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.  
(BANDEIRA, 1977, p. 208-209)

Esse é um poema que, para nós, foi concebido sobre a ideia de “primeiro amor”, presente nos imaginários desde épocas muito remotas. Matéria por demais comum aos homens, sempre teve lugar na arte, sob vários enfoques. O que foi dito texto é apenas um modo de demonstrar a experiência humana quando se fala de tal assunto. Vinicius de Moraes também concretizou a experimentação do amor. Como dizer que o soneto a seguir não tem sua gênese na experimentação? Como conceber um poema assim, a partir do nada, sem qualquer acúmulo de sentimentos e ideias em torno de tal assunto? Somente quem capta a essência dos momentos pode deixar seu ser *transbordar* desse acúmulo em um “Soneto do Amor Total”:

Amo-te tanto, meu amor... não cante  
O humano coração com mais verdade...  
Amo-te como amigo e como amante  
Numa sempre diversa realidade

Amo-te afim, de um calmo amor prestante  
E te amo além, presente na saudade  
Amo-te, enfim, com grande liberdade  
Dentro da eternidade e a cada instante

Amo-te como um bicho, simplesmente  
De um amor sem mistério e sem virtude  
Com um desejo maciço e permanente

E de te amar assim, muito e amiúde  
É que um dia em teu corpo de repente  
Hei de morrer de amar mais do que pude.  
(MORAES, 1976, p. 336)



O *transbordamento* dar-se-ia, portanto, quando o poeta acumula uma série de experiências e, em dado momento, recebe um estímulo de fora, entrando em contato com aquele repertório de vivência que jaz na mente e no coração dele. É como uma faísca que toca um palheiro e causa a combustão súbita. Ou melhor, é como um grande recipiente que recebe um líquido até a sua capacidade máxima, no entanto, continua enchendo, e o recipiente, não suportando mais, transborda, como costuma exemplificar Roberto Pontes. O poeta é esse que se deixa encher e, em um momento inesperado, não pode mais conter-se e precisa deixar-se *transbordar*. E é pela ponta de seus dedos que tudo escorre, dando concretude às essências extraídas das inúmeras vivências. Concluimos, desse modo, ser “resultado [...] da transposição da leitura do mundo, de tudo aquilo internalizado pelo escritor através de seus sentidos e que ‘lhe escorregou do corpo pela mão para o papel’ (MARTINS, 2013, p.73). Nesse ponto, faz-se mister aclararmos outra ideia importante desse assunto: poema e Poesia.

Há diferença. Inúmeras pessoas utilizam ambos os termos indiscriminadamente, porém, Poesia é aquilo que o poeta capta do mundo, dos fatos e dos seres, que denominamos como essência, ou como a *transitividade* de que falamos há pouco; é a força. O poema é o texto, a concretude dessa essência. O indivíduo que resgata a Poesia pulsante no mundo tenta concretizá-la, conseguindo isso por meio do texto escrito. O poema nasce, assim, da transformação dessa essencialidade no momento em que ela escorre, como metaforizamos no parágrafo anterior. Nas palavras do próprio Pedro Lyra:

Como se pode deduzir, o poema é, de modo mais ou menos consensual, caracterizado como um texto escrito (primordialmente, mas não exclusivamente) em verso. A poesia, por sua vez, é situada de modo problemático em dois grandes grupos conceituais: ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras, (LYRA, 1986, p. 6 - 7).

A intensidade desse processo de *transbordamento*, que capta a Poesia para dar-lhe a silhueta de uma bela mulher através do poema, pode variar entre minutos e dias, tudo dependerá da profundidade do acúmulo e do estímulo

propulsor. É uma espécie de transe em que o poeta entra, mas apenas causado por uma comoção íntima; não há qualquer ligação com o conceito de inspiração divina, rebatido no início deste artigo. Afinal, o indivíduo está em conexão consigo mesmo. Seu deus aí é nada menos que suas próprias vivências pulsando como a torrente do rio em sangra. Desse ponto de vista, a criação poética é a experiência da solidão.

Eliot (1991), por exemplo, cita Gottfried Benn pelo fato de este ter considerado o poema lírico como a Poesia da primeira voz. O poeta, portanto, que fala em primeira voz pretende não uma comunicação com alguém, mas a obtenção do que ele chama de “alívio de um agudo mal-estar”. O momento da criação seria assim caracterizado:

Ele não sabe o que tem a dizer até que o diga [...]. Ele não está, nesse momento, absolutamente interessado em ninguém, a não ser em descobrir as palavras certas, ou então as que são as menos impróprias. Não está interessado em saber se alguém mais as ouvirá ou não, ou se alguém mais as compreenderá, se ele as compreende. Está sob o peso de um fardo do qual precisa se livrar para obter algum alívio [...]. Em outras palavras ainda, ele se concede todo esse cuidado, não para se comunicar com alguém, mas para obter alívio de um agudo mal-estar. (ELIOT, 1991, p. 134 - 135).

O poeta, nesse instante, está em *transbordamento*, por isso tem a necessidade de extravasar aquilo contido em seu âmago e despertado pela força propulsora da *transitividade*. Esse mal-estar a que se refere T. S. Eliot nós o vemos não necessariamente sempre de modo negativo, mas como a sensação de algo insuportável, no sentido de o poeta tornar-se incapaz de continuar contendo-o. Ademais, nem sempre isso será um fardo, pois o prazer também será possível. Contudo, por mais positivo que seja o motivo do *transbordamento*, será sempre gratificante o descarregar-se, pois ele precisava dizer:

[...] e quando as palavras afinal se arrumam de modo correto — ou de acordo com aquilo que ele chega a admitir como o melhor arranjo de que foi capaz —, pode o poeta experimentar um instante de exaustão, de apaziguamento, de absolvição e de algo muito próximo do aniquilamento, que é em si indescritível. (ELIOT, 1991, p. 135).

Roberto Pontes já deu alguns depoimentos em que afirma ter experimentado esse *transbordamento* ao longo de alguns meses, tal foi a força do acúmulo

e da “mola propulsora”. Segundo o poeta, seu livro *Hierba Buena/Erva Boa* (2007) teria sido concebido depois de um impulso recebido em Cuba, durante um Festival de Poesia, do qual participava representando o Brasil. Lá mesmo o poeta deu início a uma série de poemas compulsivamente, tendo continuidade durante a viagem de volta, no avião, e adentrando as madrugadas, já à sua casa, à sua escrivania, onde pôde concluir o livro em homenagem àquele país. E o mais curioso é que o processo de transbordamento foi de tal força que os textos surgiram em castelhano, sendo passados ao português *a posteriori*. Daí porque o título do livro vem primeiro grafado em espanhol, assim como todo o livro, que é bilíngue. Como este, temos outros relatos, a exemplo do de Fernando Pessoa, referindo-se à conhecida história da criação de *O guardador de rebanhos*. Para nós, ambos os poetas passaram pela mesma experiência, descontando-se alguns detalhes algo romaneados em relatos dessa natureza.

### Considerações finais

Seria insuficiente afirmar que a criação poética depende exclusivamente dos instantes de experimentação de alta emotividade. Nem sempre o poema nascerá pronto. É claro que o poeta utiliza, já no momento de concepção do texto, uma gama de recursos técnicos, os quais, a variar pelo nível de experiência, pelo talento e por suas habilidades, precisarão de mais ou de menos reparos, cuidados e revisões que levem em conta a parte estrutural do texto.

A principal ferramenta técnica de um poema, por exemplo, é o ritmo, como depreendemos a partir da leitura de Trevisan (2001). O poeta deve estar sempre preocupado com ele e, para tanto, pode utilizar as rimas, a metrificação, as aliterações, as onomatopeias, os refrãos, ou qualquer outro expediente que garanta o ritmo desejado por ele para aquele texto. Nessa hora, o poeta deve recorrer às suas habilidades, ao seu conhecimento, a fim de proceder da melhor maneira e alcançar uma forma que esteja em consonância com a essência do poema. Portanto, ao processo de *transbordamento*, ajunta-se o de lapidação. Como não nos lembrarmos do “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira, com seu estribilho onomatopaico insubstituível: “Café com pão/ Café com pão” (BANDEIRA, 1977, P. 236-237), repetido diversas vezes ao longo do poema, visando a reproduzir o som da movimentação do trem e, assim, conferir tal balanço por todo o texto. Ou, ainda, o inesquecível também onomatopaico apito do trem de Girão Barroso: “Pacatú-b-a-bá/ Pacatú-b-a-bá” (BARROSO, 1994, p. 21-22).

É possível que tais expressões rítmicas tenham surgido com o poema, ou este, em torno delas. Ainda assim, é necessário que o poeta possua o acúmulo de experiências também técnicas, alcançado tanto por meio do conhecimento enciclopédico como pela intuição. Mas, sobretudo, através da leitura de outros poetas, à qual unimos os outros dois tipos de conhecimento referidos: o enciclopédico e o intuitivo.

Portanto, a criação poética é um fenômeno que congrega o trabalho engenhoso, ou seja, a habilidade técnica e o acúmulo de experimentações emotivas de diversa ordem, o qual culmina no extravasamento do ser poético. Disso, concretizam-se as essências captadas – a Poesia latente à espera da revelação. O poema é a Poesia revelada. Eis o nosso modo de ver o processo. Para nós, é a melhor maneira de tentar explicá-lo no contexto sociotemporal em que vivemos. Como os poetas do futuro haverão de compreendê-lo é matéria que não nos pertence agora.

## Referências

- ALMADANEIREIROS, José de. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- BARROSO, Antônio Girão. *Poesias incompletas*. Fortaleza: UFC e Casa de José de Alencar, 1994.
- BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da Poesia*. Salvador: Edufba, 2002.
- ELIOT, T.S. As três vozes da poesia. In: \_\_\_\_\_. *De poesias e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 122-139.
- ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2002. 2 v.
- LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.
- MARTINS, Elizabeth Dias. *Do fragmento à unidade: a lição de gnose almadiana*. Fortaleza: EDUFC, 2013.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MORAES, Vinícius. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PLATÃO. *Íon: sobre a inspiração poética*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Erva boa: Hierba Buena*. Fortaleza: Premius, 2007.

\_\_\_\_\_. *Lições de tempo & Os movimentos de Cronos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TREVISAN, Armindo. *A Poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

**Data da submissão:** 02/09/2015

**Data do aceite:** 10/10/2015