

# “A Balsa” de DA COSTA E SILVA

Mediação entre natureza e cultura

Wanderson Lima

## INTRODUÇÃO

O poema “A balsa”, de Da Costa e Silva, incluído em *Zodiaco* (lançado em 1917), costuma ser lido como uma evocação lírica da paisagem piauiense, marcada por um tom nostálgico e descritivo:

Esfolha-se a manhã em rosas de ouro,  
Sobre o rio caudal de águas ligeiras,  
A rolar em cachões nas cachoeiras,  
Onde espuma rugindo como um touro.

Os barcos, a sonhar no ancoradouro,  
Velas ao sol como asas e bandeiras,  
Agitam-se às canções das lavadeiras  
Que, pela riba, vão cantando em coro.

E rio abaixo, sobre as águas claras,  
À superfície móvel da corrente,  
Desce uma tosca embarcação de varas.



É a balsa – a leve habitação flutuante,  
Simples e boa, que transporta a gente  
Da minha terra, no sertão distante...

No entanto, essa leitura, embora pertinente, tende a permanecer na superfície imagética do texto, deixando em segundo plano a organização mais profunda que sustenta a construção simbólica do soneto. Com a ajuda do modelo estruturalismo de Claude Lévi-Strauss (2008), esse ensaio, se bem-sucedido, tentará mostrar essa organização mais profunda, buscando entrever, sob a bem arquitetada tessitura lírica, uma lógica de relações fundada em oposições e mediações.

No horizonte do estruturalismo lévi-straussiano, como sabemos, os fenômenos simbólicos organizam-se como sistemas de diferenças, nos quais pares de oposição são articulados por termos mediadores capazes de resolver, no plano simbólico, contradições fundamentais da experiência humana. Essa lógica Lévi-Strauss (2008) vislumbrou no mito, mas ela não se limita às narrativas míticas em sentido estrito, podendo ser estendida à literatura, na medida em que esta também elabora, por via figurada, tensões estruturais.

Aqui, busco ler o soneto “A balsa” a partir desse modelo estrutural, o que implica identificar os feixes de relações que atravessam o poema e compreender como eles se organizam em torno de um elemento central de mediação. E é nesse ponto, em que trago a ideia de *mediação*, que se abre a possibilidade de um diálogo, talvez inusitado para alguns, com o Taoísmo. Se o estruturalismo opera por decomposição

analítica e pela explicitação de diferenças, o pensamento taoísta, tal como formulado no *Tao Te Ching* (2004), orienta-se por uma intuição do fluxo, da continuidade e da unidade subjacente aos opostos. O Tao<sup>1</sup> não suprime as diferenças, mas as integra num movimento mais amplo, no qual agir não significa impor-se ao mundo, mas sim acompanhar seu curso. Tal princípio, na sabedoria taoísta chinesa, é expresso na noção de *wu-wei*, a ação sem esforço ou sem resistência. Assim, ainda que partam de pressupostos distintos – um mais analítico, outro mais sintético –, ambos os sistemas, estruturalismo e Taoísmo, convergem na atenção às relações e às tensões que estruturam a experiência, o que permite uma aproximação heurística entre eles.

Partindo dessa dupla perspectiva, este ensaio propõe uma leitura de “A Balsa” decompondo-o em três movimentos. Em primeiro lugar, identifico a oposição entre natureza e cultura, tal como figurada na tensão entre a força caudal do rio e os elementos humanos que o margeiam. Em seguida, examino a oposição entre o dinâmico e o estático, distinguindo o movimento caótico da água da imobilidade dos

---

1 O termo Tao (ou Dao), central no pensamento taoísta, não designa um ente ou princípio no sentido metafísico clássico, como Deus, mas antes o curso ou processo imanente pelo qual todas as coisas vêm a ser e se transformam. Frequentemente traduzido como “Caminho”, o Tao escapa, contudo, a qualquer determinação conceitual fixa, uma vez que precede e excede toda nomeação. Não se trata de uma substância ou de uma causa primeira, mas de uma dinâmica relacional que se manifesta no fluxo contínuo do real. O interessado em aprofundar o conhecimento sobre o Tao deve consultar a obra clássica *Tao Te Ching*, que sugerimos nas Referências em uma edição popular e não anotada, para quem deseja um primeiro contato. Caso se busque uma edição mais rigorosa e para aprofundamento, a edição sugerida em português é a da Unesp: LAOZI. *Dao De Jing*. Tradução de Giorgio Sinedino. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

barcos ancorados. Por fim, analiso a oposição entre o rugido e o canto, isto é, entre som bruto e expressão cultural. Em cada um desses níveis, a balsa surge como termo mediador, resolvendo as contradições não por eliminação de um dos polos, mas por sua rearticulação.

O passo seguinte consiste em aprofundar essa função mediadora à luz do Taoísmo, compreendendo o movimento da balsa como figura do *wu-wei*, seu deslizamento como imagem do fluxo do Tao e seu silêncio como expressão de uma dimensão que precede e excede toda nomeação. Desse modo, o que inicialmente se apresenta como uma solução estrutural revela-se também como uma intuição ontológica: a de que a mediação verdadeira não se dá pela imposição de forma, mas pela consonância com o movimento do mundo.

## **O MODELO ESTRUTURAL E SUA APLICAÇÃO AO POEMA**

Claude Lévi-Strauss (2008), ao formular o método estrutural para a análise dos mitos, propõe que seu sentido não reside nos elementos isolados que os compõem, mas nas relações diferenciais que se estabelecem entre esses elementos. No célebre capítulo XI de *Antropologia Estrutural I*, intitulado “A estrutura dos mitos”, o autor demonstra que o mito se organiza em unidades mínimas de significação – os chamados *mitemas* – que, quando agrupadas em feixes relacionais, revelam uma lógica subjacente baseada em oposições binárias. Essas oposições não permanecem em estado de antagonismo puro; pelo

contrário, tendem a ser mediadas por termos que, ocupando uma posição intermediária, tornam possível a resolução simbólica de contradições que, no plano da experiência empírica, permaneceriam insolúveis.

Esse modelo, ainda que concebido para a análise de narrativas míticas, pode ser legitimamente estendido ao campo literário, sobretudo quando o texto, como no caso de “A balsa”, apresenta uma organização imagética que sugere uma lógica relacional rigorosa. O poema dacostiano não se limita a descrever uma paisagem; ele a estrutura como um sistema de diferenças, no qual cada imagem adquire sentido em função de sua posição relativa em um conjunto de tensões. O que está em jogo não é apenas o que é dito, mas a maneira como os elementos se opõem, se espelham e, por fim, se articulam.

A leitura estrutural exige, portanto, um deslocamento do eixo interpretativo: da linearidade do discurso para a simultaneidade das relações. Em vez de acompanhar o poema como uma sucessão de imagens, trata-se de apreendê-lo sincronicamente, como uma totalidade organizada, na qual os diferentes planos (visual, sonoro e cinético) convergem para a construção de um sistema de oposições. Nesse sentido, a descrição inicial do rio, dos barcos e das lavadeiras não deve ser tomada apenas como ambientação, embora isto também o seja. Mas, num nível mais profundo, podemos vê-la como a exposição dos polos que estruturarão o campo simbólico do poema.

Identificamos, assim, três eixos fundamentais de oposição. O primeiro, de natureza ontológica, contrapõe a força bruta da natureza

aos signos da cultura humana. O segundo, de caráter cinético, opõe o dinamismo caótico à estaticidade inerte. O terceiro, de ordem sensível, coloca em tensão o ruído indistinto e a forma organizada do canto. Esses três níveis não operam de modo isolado; ao contrário, sobrepõem-se e reforçam-se mutuamente, configurando uma rede densa de relações em que cada termo ressoa nos demais.

É precisamente no interior dessa rede que emerge a figura da balsa. Sua aparição é estruturalmente decisiva: ela ocupa a posição de termo mediador, articulando os polos em tensão sem suprimi-los. Em linguagem lévi-straussiana, poderíamos dizer que a balsa funciona como um operador de transformação, capaz de converter as oposições em relações, isto é, de reinscrevê-las num sistema em que a contradição é simbolicamente resolvida. Sua materialidade híbrida – pois que é simultaneamente natural e cultural –, seu modo de deslocamento – nem violento nem imóvel – e sua discreta ausência de barulho fazem dela o ponto de convergência dos diferentes eixos estruturais.

A partir dessa configuração, torna-se possível examinar, de modo mais detido, cada uma das oposições que organizam o poema. O que segue, portanto, é a explicitação desses três eixos – natureza e cultura; estático e dinâmico; rugido e canto –, bem como a análise da forma pela qual a balsa, em cada caso, opera como mediação. Ao final desse percurso, será possível compreender como essa função mediadora, inicialmente descrita em termos estruturais, pode ser aprofundada à luz do pensamento taoísta, no qual a mediação se reconverte não-resistência.

## **PRIMEIRA OPOSIÇÃO: NATUREZA VERSUS CULTURA**

A primeira oposição que estrutura o poema se organiza em torno da clássica antítese entre natureza e cultura. De um lado, impõe-se a presença do rio em sua força elementar: “caudal”, de “águas ligeiras”, a “rolar em cachões nas cachoeiras”, onde a espuma “ruge como um touro”. Trata-se de uma natureza em estado bruto, marcada pela intensidade, pela desordem aparente e por uma energia que se aproxima do animal, do indomado. O rio figura aqui como força em movimento, anterior a qualquer ordenação humana.

De outro lado, emergem os signos da cultura. Os “barcos a sonhar no ancoradouro”, as “velas ao sol como asas e bandeiras” e o “canto em coro” das lavadeiras configuram um espaço de organização simbólica, o mundo do trabalho. Aqui, a natureza já foi, em alguma medida, domesticada. Vemos que o rio é margeado, os barcos são construídos, o canto ritma a atividade cotidiana. Contudo, essa cultura não se apresenta como plenamente operante. Os barcos “sonham”, isto é, permanecem em suspensão, sem exercer sua função; as velas, embora abertas, estão fixas como bandeiras; as lavadeiras cantam, mas o fazem “pela riba”, numa posição estável. A cultura, nesse primeiro momento, é estática, quase contemplativa, como se estivesse apartada do

fluxo da natureza.

Estabelece-se, assim, uma dissociação. Temos, de um lado, o movimento excessivo e potencialmente caótico da natureza; de outro, a imobilidade relativa da cultura, que, embora organizada, não se engaja no dinamismo do rio. É nesse intervalo que a balsa se inscreve como terceiro termo. Diferentemente dos polos que articula, ela não se define por exclusão, mas por composição. Feita de varas, uma matéria natural, ela é, ao mesmo tempo, artefato humano, produto de uma técnica simples, porém eficaz. Sua existência já implica, em alguma medida, uma síntese, já que se trata natureza transformada pela cultura sem perder seu vínculo com o meio de origem.

Mais decisivo, porém, é o modo como a balsa se relaciona com o rio. Ao contrário da cultura inicialmente apresentada, ela nem permanece à margem em suspensão nem enfrenta a corrente como uma força oposta. Seu movimento consiste em descer o rio, acompanhando o fluxo, sem violência e sem ruptura. Não há, aqui, tentativa de dominação, mas uma forma de inserção que transforma a própria relação entre os termos em jogo. A natureza deixa de ser obstáculo, e a cultura deixa de ser estática: ambas se reencontram num regime de cooperação.

Nessa perspectiva, a balsa realiza a mediação da oposição natureza/cultura ao instaurar uma forma de cultura que não se define pela negação da natureza, mas por sua incorporação dinâmica. Trata-se de uma cultura móvel, orgânica, ajustada ao meio, que não impõe ao rio uma forma externa, mas extrai dele sua própria possibilidade de



ação. A travessia não se dá contra a corrente, mas com ela.

É precisamente nesse ponto que a leitura estrutural encontra uma ressonância no pensamento taoísta. O gesto da balsa de ceder ao fluxo para realizar seu fim corresponde ao princípio da não-resistência que atravessa o Taoísmo. Como ensina o *Tao Te Ching* (2004), a água, embora suave, vence o que é rígido não pela força, mas pela constância. A balsa, ao não se opor ao rio, mas ao se deixar levar por ele, transforma a potência indomada da natureza em meio de realização humana. A oposição inicial, portanto, é reconfigurada: natureza e cultura deixam de ser termos antagônicos para se tornarem momentos de um mesmo movimento.

## **SEGUNDA OPOSIÇÃO: ESTÁTICO VERSUS DINÂMICO E O TAO DO MOVIMENTO**

A segunda oposição que organiza o poema desdobra e refina a anterior ao deslocar o foco para o regime do movimento. Não se trata mais apenas de distinguir natureza e cultura, mas de qualificar os modos de mobilidade que atravessam cada uma dessas esferas. De um lado, apresenta-se o dinamismo violento da natureza, por exemplo, o rio “rola em cachões”, a água precipita-se em quedas, a espuma “ruge como um touro”. Trata-se de um movimento intensivo, descontínuo, marcado por rupturas e por uma energia que se dispersa em sua própria força. É o movimento como excesso, como potência que não se deixa orientar.

De outro lado, encontra-se a estaticidade da cultura. Os barcos permanecem “a sonhar no ancoradouro”; as velas, embora expostas ao vento, figuram “como asas e bandeiras”, isto é, como signos de uma mobilidade potencial que não se realiza; as lavadeiras, por sua vez, fixam-se “pela riba”, reiterando uma posição de margem. Aqui, a cultura é vista não apenas como ordem, mas como suspensão do movimento: ela detém, organiza, mas, por outro lado, imobiliza. Se o dinamismo natural se apresenta como ameaça pela sua intensidade, a cultura, tal como inicialmente figurada, revela-se limitada por sua inércia.

Temos, assim, uma polarização entre dois regimes igualmente insuficientes: de um lado, o movimento sem forma, que tende ao caos; de outro, a forma sem movimento, que tende à paralisia. É nesse campo de tensões que a balsa introduz um terceiro tipo de mobilidade, qualitativamente distinto dos anteriores. Seu deslocamento “sobre as águas claras” não participa da violência da queda nem da imobilidade do ancoradouro. Trata-se de um movimento contínuo, horizontal, sem rupturas, que se realiza em consonância com o fluxo do rio.

A especificidade desse movimento reside no fato de que ele não resulta de uma força que se opõe à corrente, mas de uma inteligência que a acompanha. A balsa não vence o rio; ela o utiliza. Em termos estruturais, ela transforma o dinamismo caótico em movimento orientado e a estaticidade inerte em mobilidade efetiva, operando uma mediação que não elimina os polos, mas os reconfigura num novo regime de relação.

Essa mediação, no entanto, não se reduz a uma solução técnica ou funcional. Ela implica uma transformação mais profunda na compreensão do próprio agir. É aqui que a aproximação com o Taoísmo se torna particularmente fecunda. O movimento da balsa figura, com precisão, o princípio do *wu-wei*, frequentemente traduzido como “ação sem ação”, mas que convém entender, de modo mais rigoroso, como ação sem imposição. Não se trata de ausência de atividade, mas de uma forma de agir que não contraria o curso das coisas, que não introduz fricção desnecessária no fluxo do real.

Enquanto princípio, o Tao não opera por choque ou por ruptura, mas por continuidade. Ele é o curso mesmo das coisas, o modo como o mundo se desenrola quando não é estrangido por uma vontade que se lhe imponha de fora. Nesse sentido, o movimento da balsa não é apenas um deslocamento espacial, mas a inscrição de um corpo num fluxo que o excede, e que, ao mesmo tempo, o sustenta. Ao descer o rio, a balsa não abdica de finalidade, mas realiza essa finalidade sem confronto e sem desperdício de energia.

A imagem torna-se ainda mais significativa quando se considera o lugar da água no pensamento taoísta. Frequentemente tomada como paradigma da virtude suprema, a água é aquilo que flui, que se adapta, que ocupa os espaços sem resistência e, justamente por isso, possui uma eficácia superior à rigidez. O rio do poema, inicialmente associado à força bruta, é reconfigurado pela presença da balsa, pois sua potência deixa de ser ameaça para tornar-se meio. A violência da corrente é integrada num movimento mais amplo, no qual a eficácia advém da conformidade, e não da oposição.

A oposição entre estático e dinâmico encontra, assim, sua resolução na emergência de um terceiro regime de movimento, qual seja: o fluxo orientado, contínuo e não resistente. A balsa não equilibra simplesmente os polos; ela os ultrapassa ao instaurar uma forma de mobilidade que transforma a própria lógica da oposição. O movimento deixa de ser pensado em termos de intensidade para ser compreendido, seguindo o princípio do *wu-wei*, como relação adequada com o curso do real.

É nesse sentido que a análise dessa segunda oposição prepara o terreno para a seguinte. Se, até aqui, o problema se colocava em termos de movimento, o próximo eixo deslocará a questão para o plano sonoro e simbólico, no qual o ruído e a forma se opõem. Também aí, como se verá, a balsa não intervém por acréscimo, mas por subtração. Ela não produzirá um novo som, mas irá instaurar um silêncio que constitui a condição mesma de articulação entre os extremos.

### **TERCEIRA OPOSIÇÃO:**

### **RUGIDO VERSUS CANTO E O SILÊNCIO QUE É OTAO**

A terceira oposição que estrutura o poema desloca, como já antecipado, a análise para o plano sonoro e simbólico, no qual se confrontam duas formas distintas de expressão: de um lado, o ruído bruto da natureza; de outro, a organização cultural do som. A espuma do rio “rugindo como um touro” introduz uma sonoridade grave, contínua e indistinta, associada à força elementar, à animalidade e ao

excesso. Trata-se de um som que não comunica, mas impõe-se. É a natureza enquanto potência sonora anterior a qualquer forma de linguagem.

Em contraposição, o “canto em coro” das lavadeiras representa a dimensão cultural do som: ritmo, repetição, harmonia e coletividade. Aqui, o som já foi estruturado, integrado a uma prática social, convertido em forma, em cultura. O canto não apenas acompanha o trabalho; ele o organiza simbolicamente, inscreve-o numa ordem compartilhada. Se o rugido é expressão de uma energia indiferenciada, o canto é expressão de uma cultura que dá forma ao sensível.

Temos, assim, uma polarização entre dois regimes sonoros igualmente limitados em sua unilateralidade. De um lado, há o excesso informe do ruído; de outro, a forma estabilizada do canto. O primeiro carece de articulação; o segundo, embora articulado, permanece circunscrito a um horizonte humano e determinado. Um diz o mundo pela força; o outro, pela forma.

É nesse campo de tensão que a balsa introduz seu gesto decisivo. Diferentemente dos polos que a circundam, ela não produz som algum. Seu deslocamento é silencioso. Esse silêncio, no entanto, não é privação. Em termos estruturais, ele ocupa a posição de um terceiro termo que não se define por participação em nenhum dos extremos, mas justamente por sua exterioridade em relação a ambos. Poderíamos dizer, em linguagem lévi-straussiana, que a balsa assume a função de um termo neutro ou zero: aquele que, ao não se inscrever diretamente na oposição, torna possível sua articulação.

O silêncio da balsa não elimina o rugido nem o canto; ao contrário, ele cria o espaço no qual ambos podem coexistir sem se anular. O ruído da natureza e a forma da cultura deixam de ser mutuamente excludentes para se tornarem aspectos de uma mesma paisagem sonora, cuja unidade não se dá pela fusão, mas pela coexistência mediada.

Essa função mediadora do silêncio encontra uma ressonância particularmente profunda no pensamento taoísta. O Tao, enquanto princípio, não se deixa apreender pela linguagem; ele antecede toda nomeação e, por isso mesmo, não pode ser plenamente dito. A célebre abertura do *Tao Te Ching* (2024) – segundo a qual o Tao que pode ser nomeado não é o Tao eterno – aponta precisamente para essa dimensão anterior ao discurso. O rugido da natureza e o canto da cultura, embora distintos, pertencem ambos ao domínio do que se manifesta e se expressa. O silêncio da balsa, por sua vez, sugere uma inscrição em outro plano: aquele que não se impõe pelo som, mas que sustenta silenciosamente toda manifestação.

Nessa perspectiva, o silêncio deixa de ser entendido como ausência de sentido para ser reconhecido como sua forma mais radical. Ele não é o contrário da linguagem, mas seu fundamento invisível. A balsa, ao descer o rio sem ruído, não abdica de ação, mas o faz sem recorrer à exteriorização sonora, sem inscrever-se no campo da disputa entre ruído e forma. Sua eficácia é discreta, e é precisamente nessa discrição que reside sua potência.

A tradição taoísta associa essa economia de expressão à própria sabedoria. Aquele que está em consonância com o Tao não necessita afirmar-se, pois sua ação coincide com o curso das coisas. No poema dacostiano, a balsa, silenciosa, não rivaliza com o rugido do rio nem com o canto das lavadeiras, mas simplesmente desce, integrando-se a ambos sem pertencer inteiramente a nenhum. A oposição entre rugido e canto encontra, assim, sua resolução não pela síntese de um novo som, mas pela emergência de uma dimensão que excede o próprio regime da sonoridade.

Com isso, completa-se o sistema de mediações instaurado pelo poema. Nos três níveis (ontológico, cinético e sonoro), a balsa opera como termo que não apenas articula os polos, mas os reconduz a uma forma de unidade dinâmica. O que resta, portanto, é compreender de que modo essa função mediadora, reiterada em diferentes registros, se consolida na imagem final do poema, elevando a balsa à condição de figura exemplar de uma lógica que é, ao mesmo tempo, estrutural e ontológica.

## **CONCLUSÃO:**

### **A BALSA COMO ÍCONE DO TAO**

Inserido no conjunto de poemas que compõem *Zodíaco*, “A balsa” não se apresenta como uma peça isolada, mas como parte de uma constelação simbólica mais ampla, na qual Da Costa e Silva elabora, sob diferentes figuras, uma relação sensível e meditativa com

o mundo natural. Ao longo do livro, os elementos da paisagem – rios, astros, árvores, animais, ciclos – se transmutam em instâncias de um pensamento poético que busca apreender a ordem subjacente ao visível. “A balsa” destaca-se por condensar, em uma imagem aparentemente simples, uma complexa rede de relações que articula movimento, forma e experiência.

Se outros poemas de *Zodíaco* tendem a privilegiar a contemplação ou a fixação imagética, “A balsa” introduz um princípio de passagem, de travessia, que reorganiza os elementos em função de um dinamismo interno. A paisagem não é apenas descrita, mas percorrida. Essa centralidade do confere ao poema um lugar estratégico no interior da obra, como se nele se explicitasse, de maneira exemplar, uma lógica que permanece latente em outros textos da obra. A balsa, enfim, se constitui num ícone que sintetiza o próprio gesto poético do livro: mover-se no mundo sem violentá-lo, apreendê-lo sem fixá-lo, sondar a natureza respeitando seu mistério essencial.

À luz da análise desenvolvida, torna-se possível compreender que essa centralidade decorre da função estrutural que a balsa desempenha no poema. Nos três eixos examinados, ela surge como termo mediador, não no sentido de um simples intermediário, mas como operador capaz de reconfigurar as próprias condições da oposição. Em vez de resolver as tensões por supressão de um dos polos, a balsa as reinscreve em um sistema no qual os contrários deixam de se excluir para se implicarem mutuamente.



Nesse aspecto, seu funcionamento aproxima-se daquele atribuído por Claude Lévi-Strauss (2008) ao mito: também este, ao articular mitemas em feixes relacionais, não elimina as contradições fundamentais – como natureza e cultura –, mas as traduz em estruturas simbólicas que tornam possível sua mediação. A balsa, como o mito, não suprime o conflito, mas o reorganiza em uma forma inteligível e habitável. Assim, a natureza não é negada pela cultura, mas incorporada.

Essa recorrência da mediação, em diferentes níveis, revela uma coerência interna que ultrapassa o plano descritivo e aponta para uma estrutura profunda do poema. A balsa não é apenas um elemento funcional dentro da paisagem, mas o princípio organizador que permite ler essa paisagem como sistema. Sua materialidade híbrida, seu movimento contínuo e seu silêncio são índices de uma posição estrutural precisa: aquela que transforma a oposição em relação, o conflito em composição.

É nesse ponto que a aproximação com o Taoísmo adquire seu alcance pleno. O que a análise estrutural identifica como mediação pode ser compreendido, em um registro mais amplo, como expressão de uma ontologia do fluxo. A balsa não apenas articula termos opostos; ela o faz segundo um modo de ser que não se impõe ao real, mas se ajusta a ele. Seu deslocamento com a corrente, sua recusa da resistência e sua economia de expressão configuram uma imagem precisa do *wu-wei*: agir sem forçar, realizar sem confrontar, mover-se sem romper o equilíbrio do que já está em curso. Assim, a balsa deixa de ser apenas um operador estrutural para tornar-se um verdadeiro ícone do Tao.

Ela encarna, no plano sensível, uma lógica que é ao mesmo tempo prática e ontológica: a de que a eficácia reside não no excesso de ação, mas na justa medida do agir.

Enfim, o poema dacostiano não se limita a compor uma imagem lírica e nostálgica da paisagem piauiense. Quando atentamos para sua estrutura mais profunda, vemos emergir uma reflexão sobre a própria natureza da mediação: não aquela que dissolve as tensões ao suprimi-las, mas a que as reinscreve em um movimento mais amplo, no qual deixam de constituir obstáculos e passam a funcionar como vias de passagem.

## REFERÊNCIAS

LAOTZU. *Tao Te Ching*. Lisboa: Alma dos Livros, 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural: volume 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

SILVA, Da Costa e. Zodiaco. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

WANDERSON LIMA é professor e escritor. Pesquisador do PPGL - UESPI e doutor em Literatura Comparada pela UFRN, estuda as confluências entre mito, literatura e cinema. Publicou, entre outros, *Ensaio sobre literatura e cinema* (Horizonte, 2019) e a obra poética *Palinódia* (Elã, 2021).