



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ROBERTA SHIZUKO TAKAMATSU

**TODA PALAVRA É CRUELDADE:**  
RITMO E CONSTRUÇÃO DE IMAGENS EM ORIDES  
FONTELA

---

Londrina  
2018

ROBERTA SHIZUKO TAKAMATSU

**TODA PALAVRA É CRUELDADE:**  
**RITMO E CONSTRUÇÃO DE IMAGENS EM ORIDES**  
**FONTELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga  
Vieira.

Londrina  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Takamatsu, Roberta Shizuko.

**Toda palavra é crueldade** : ritmo e construção de imagens em Orides Fontela / Roberta Shizuko Takamatsu. - Londrina, 2018.  
117 f.

Orientador: Miguel Heitor Braga Vieira.  
dissertação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, , 2018.  
Inclui bibliografia.

1. Orides Fontela - . 2. Poesia Brasileira Contemporânea - . 3. Ritmo - . 4. Construção de Imagens - . I. Vieira, Miguel Heitor Braga. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. . III. Título.

ROBERTA SHIZUKO TAKAMATSU

**TODA PALAVRA É CRUELDADE:**  
RITMO E CONSTRUÇÃO DE IMAGENS EM ORIDES FONTELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga  
Vieira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná -  
UTFPR

---

Prof. Dr. Diego Emanuel Giménez Celano  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 2 de julho de 2018.

*Dedico estas linhas ao pai e à mãe,  
por incentivarem os desassossegos.  
Sempre.*

## AGRADECIMENTOS

Ao pai, Francisco Katsutoshi Takamatsu, pelo apoio irrestrito em todos os movimentos, incluindo os meus desvios. Com amor.

À mãe, Ondina Rodrigues Takamatsu, por dar a ver que não seria fácil, mas que permaneceria junto. Com amor.

A Fernanda Yuri Takamatsu, minha irmã, que, desde 1985, me ensina a ser uma pessoa melhor. Por sua integridade e pela compreensão ante as minhas ausências.

A Miguel, meu orientador, pelo olhar atento, paciente e generoso e por ser o responsável pelo encontro com Orides. Pela amizade e pela jornada compartilhada neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcos Hidemi, pelos apontamentos preciosos no exame de qualificação. Pelo olhar incentivador em busca do ir além.

Ao Prof. Dr. Diego Giménez, pelo estímulo a buscar, percorrer e enfrentar. Pela amizade, no seu mais amplo sentido.

A Gustavo Ramos e Thays Morettini, dois pontos fora da curva do comodismo e da falta de desejo. Pela amizade nas aulas e fora delas.

A Juliana Belo, colega com quem compartilhei ansiedades. Por seu bom humor, que tanto lhe caracteriza.

A A.T. e Cristininha, pelos jantares, almoços e conversas. Porque, desde então, tento *ver* e não apenas olhar (*O homem é um ser que caminha*).

A Shizuko Nagatani (a *Bá*) e Yoshio Takamatsu (o *Di*), pelos exemplos que foram e pelo amor. Pela riqueza das pequenas coisas, que persistem dentro de mim. Saudade.

A Guilherme Peraro, pelo auxílio e apoio. Pelo aprendizado na vida.

À Capes, pelo auxílio financeiro que me permitiu a dedicação necessária a esta pesquisa. A Rodrigo Souza Grota, pela dança ao som do silêncio (o nosso segredo). Amor.

*Voo onde ninguém mais – vivo em luz*

*mínima ouço o mínimo*

*arfar – farejo o*

*sangue*

*e capturo a presa*

*em pleno escuro.*

**Orides Fontela**

TAKAMATSU, Roberta Shizuko. **Toda palavra é crueldade**: ritmo e construção de imagens em Orides Fontela. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura crítica de parte da obra da poeta Orides Fontela (1940- 1998) com foco no conceito de ritmo e na construção de imagens. Nosso principal objetivo foi compreender como estes dois fundamentos articulam-se no texto poético da autora, tendo em vista características como o pensamento expresso por fragmentação, a lucidez corrosiva e a densidade extrema postos em regime de tensão. Para tanto, em um primeiro momento, destacamos a escrita de autores como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Paul Celan, e.e.cummings, Stéphane Mallarmé, entre outros, em que percebemos determinados pontos de aproximação com a escrita oridiana e, concomitantemente, buscamos pontuar traços que particularizam a poética de Fontela. Em um segundo momento, procuramos vasculhar os sentidos do ritmo e da construção da imagem poética, incorporando à discussão teóricos da Literatura e da Filosofia, dentre os quais destacamos Antonio Candido, Alfredo Bosi, Norma Goldstein, os franceses Henry Sahamy e Mikel Dufrenne, o ensaísta mexicano Octavio Paz, os gregos Platão e Aristóteles, os formalistas russos Boris Tomachevski, Victor Chklovski, além de dar voz a poetas com veia reflexiva, como Paulo Henriques Britto, Mário de Andrade e Paul Valéry, com a perspectiva de refletir sobre as funções expressivas de tais elementos a partir da modernidade. Por fim, com base nas discussões anteriores, na terceira parte deste trabalho, analisamos os poemas “Gênesis”, “Meio Dia” e “Fala”, que compõem a parte central do *corpus* desta dissertação. O critério adotado para esta seleção levou em conta pôr em relevo três movimentos básicos presentes assiduamente na escrita poética oridiana: a percepção, a reflexão e a expressão.

**Palavras-chave:** Orides Fontela. Poesia brasileira contemporânea. Ritmo e construção de imagens.

TAKAMATSU, Roberta Shizuko. **Every word is cruelty**: rhythm and construction of images in Orides Fontela. 2018. 117 p. Dissertation (Master's Degree in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

### ABSTRACT

This work proposes a critic reading of part of the poet Orides Fontela's (1940-1998) work focusing on the concept of rhythm and on image construction. Our main objective was to comprehend how these two fundamentals articulate within the author's poetic text, in view of characteristics such as the express thought by fragmentation, the corrosive lucidity and the extreme density placed in tensile state. Therefore, at first, we highlighted the writing of authors such as Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Paul Celan, e.e.cummings, Stéphane Mallarmé, among others, in which we noted specific approximation points with the oridian writing and, altogether, we searched for traces that particularize Fontela's poetry. In a second moment, we looked for the senses of rhythm and image, incorporating to the discussion Literature and Philosophy theorists, among whom we highlight Antonio Candido, Alfredo Bosi, Norma Goldstein, the French Henry Sahamy and Mikel Dufrenne, the Mexican essayist Octavio Paz, the Greek Plato and Aristotle, the Russian formalists Boris Tomachevski, Victor Chklovski, besides giving voice to poets with reflexive vein, such as Paulo Henriques Britto, Mário de Andrade and Paul Valéry, with the perspective of reflecting on the expressive functions of such elements from modernity. At last, based on previous discussions, in the third part of this work, we analyze the poems "Gênesis", "Meio-Dia" and "Fala", which compose the central part of the *corpus* of this dissertation. The adopted criteria for this selection took into account putting in evidence three of the most present basic movements in the oridian poetic writing: perception, reflexion and expression.

**Keywords:** Orides Fontela. Contemporary brazilian poetry. Rhythm and construction of images.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1</b>	<b>A POTÊNCIA DO ABISMO: AS MARCAS DE ORIDES</b> .....	14
<b>2</b>		
2.1	O CAOS DOMADO EM PLENITUDE .....	14
2.2	UM PÁSSARO ATRAVESSANDO O SILÊNCIO: ORIDES FONTELA E A POESIA MODERNA .....	27
<b>3</b>	<b>“A UM PASSO DE”: HORIZONTES TEÓRICOS</b> .....	54
3.1	PALPITAÇÕES DE LUCIDEZ ABSOLUTA: REFLEXÕES A RESPEITO DO RITMO .....	55
3.2	GEOMETRIA EM MOSAICO: A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS.....	70
<b>4</b>	<b>AS COISAS SELVAGENS: LEITURA CRÍTICA DOS POEMAS</b> .....	80
4.1	ABERTURA DO OLHAR: A PERCEPÇÃO.....	81
4.2	REALIDADE LÚCIDA, PLÁCIDA MIRAGEM: A REFLEXÃO .....	89
4.3	TODA A PALAVRA É CRUELDADE: A EXPRESSÃO.....	98
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
	REFERÊNCIAS .....	112

## 1 INTRODUÇÃO

Orides Fontela nasceu em 1940, em morada humilde na cidade de São João da Boa Vista, na região centro-oeste do estado de São Paulo, vindo a falecer aos 58 anos na Fundação Sanatório São Paulo, em Campos do Jordão. Foi poeta pelas razões que costumam justificar a existência dos poetas: não poderia deixar de sê-lo, por mais contrárias que fossem as possibilidades. Filha de Álvaro Fontela, um operário analfabeto, e Laurinda Teixeira Fontela, uma dona de casa, que a “alfabetizou, na marra – bê-a-bá e puxão de orelha”, como viria a afirmar em 1990<sup>1</sup>. Das leituras durante a fase de formação, uma das primeiras grandes descobertas e influências literárias: Carlos Drummond de Andrade. Depois, por indicação de uma prima, o contato com a obra de João Cabral de Melo Neto. Com a ironia cáustica que tanto caracteriza seus depoimentos, cita um psiquiatra, o Dr. Helinho, como mais uma presença significativa em sua trajetória literária, pois que:

[...] decifrou todos os meus símbolos. Assim não dava, era necessário complicar. O que ele diagnosticou foi uma ‘hipertrofia da simbologia’. Exato. Era o necessário para passar do nível ingênuo e confessional para algo mais elaborado. E meu inconsciente fez isso, e eu progredia com alguns senões. (FONTELA apud MASSI, 1991, p. 258)

Como disse em mais de uma oportunidade, negou a atitude poética confessional e sentimental, características que a vinculam diretamente à escrita cabralina. Do poeta pernambucano (1997), adquiriu o entendimento de a composição literária como “trabalho de arte” em negação à via da inspiração, isto é, a valorização do exercício e da prática constantes em desfavorecimento da espontaneidade. Daí depreende-se que, como em Cabral, “a preocupação formal é uma condição de existência” (MELO NETO, 1997, p. 382).

Além disso, como é perceptível pelo comentário acima, houve o gesto de desvio consciente incorporado ao projeto de elaboração pretendida. A dificuldade não está na camada superficial da escrita, pois, curiosamente, Orides lança seu olhar para as coisas mais banais e mínimas, alçando-as a primeiro plano nos poemas. Jacques Rancière (2017), ao analisar os poemas de John Keats (1795-1821), assinala que

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida no ciclo de encontros “Artes e Ofícios da Poesia”, realizado em maio de 1990 no MASP. Posteriormente, parte das entrevistas foi reunida em livro organizado por Augusto Massi, de onde transcrevemos o excerto.

existe nesse comportamento, com o qual identificamos semelhanças com Fontela, o desejo de estabelecer e deixar claro uma “forma específica de igualdade: a igualdade da teia que se estende infinitamente sem conhecer um lado de cima ou um lado de baixo, um verso ou um reverso” (RANCIÈRE, 2017, p. 90). Tal escolha implicaria, portanto, reconhecer em cada elemento existente e até aparentemente insignificante um tema digno da poesia, sem hierarquia de valores entre os elementos escolhidos (objetos, seres e coisas), mas postos sempre em regime de tensão.

No caso dos poemas de Orides, é recorrente a presença da rosa, do pássaro, da pedra, do labirinto, mas revalorizados como símbolos. De maneira sintética, por ora, podemos dizer que significa uma atitude de destituir tais signos de sua função utilitarista (de apenas designar e comunicar as coisas do mundo), alavancando-os como elementos de abertura de expressão infinita, móveis e, portanto, capazes de serem *fruídos* em relação a eles mesmos e não *utilizados* em relação a outra coisa, como resgata Tzvetan Todorov (1979). Por tal procedimento, a poeta dá a ver a potência reveladora que subjaz nas fachadas do real.

Como gestos poéticos fundamentais, destacam-se o despojamento dos excessos, a busca contínua do essencial (tanto na forma quanto no conteúdo), em atitude poética que tende a desalojar os componentes do poema dos seus espaços habituais, isto é, as palavras passam a ocupar, pelo desarranjo que provoca, espaços de surpresa no verso, o qual também sofre com interrupções provocadas conscientemente (espaçamentos, pausas inesperadas através do uso de parênteses e quebra da sintaxe convencional) e elipses de elementos que os constituem. Na forma e no conteúdo, o caminho escolhido é o da indagação. Esta atitude crítica e o conteúdo concentrado em poemas de curta extensão são reveladores de algumas predileções literárias. Mas cabe ressaltar que estes diálogos e heranças são retrabalhadas e ressignificadas, pois o gesto questionador incide, inclusive, sobre a escrita de autores que a poeta admira.

Ocorre que esta trajetória é marcada por uma série de encontros generosos que permitiram tanto novas descobertas literárias quanto foram o princípio da consciência do fazer poético, pois “destas intuições e vivências, ‘algo’ ia nascendo. Faltava reconhecer, selecionar, assumir”<sup>2</sup>. Já nos momentos iniciais, a desconfiança conduziu à tomada de consciência e impulsionou o anseio de experimentação, atitudes comuns aos poetas modernos e aos que se seguiram.

---

<sup>2</sup> Idem, p. 258.

Mas, cabe ressaltar, essas pulsões do começo só viriam a tornar-se ofício, coisa a ser levada a sério, a partir de um acaso. Foi quando um poema seu (“Elegia”), publicado no jornal *O Município* no ano de 1965, chama a atenção do crítico literário Davi Arrigucci Jr., seu conterrâneo de São João da Boa Vista. Deste encontro, os desdobramentos definidores de uma vida: o desejo de se tornar professora em São Paulo, formar-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e publicar um livro. Sai de São João da Boa Vista com, na verdade, dois projetos de livros: *Rosácea I e Transposição*. O primeiro não seria abandonado, pois os poemas que compunham o livro encontram-se pulverizados em todas as obras da poeta. Já *Transposição*, publicado em 1966 via Instituto de Espanhol da USP, onde o mesmo Davi Arrigucci Jr. trabalhava, inauguraria oficialmente o seu itinerário nas letras.

Ao longo de quatro décadas de produção literária, publicaria ainda *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Em todos, a recorrência do mesmo universo simbólico (a ave, a flor, o espelho, o voo, o sangue, o labirinto), o léxico pouco abastado, a escrita concisa e a reflexão acerca de temas caros como o *ser*, o *tempo* e a linguagem. A aparente imobilidade de novas investidas parece encobrir, na verdade, a verticalização do olhar poético, como se o retorno fosse necessário para experimentar aprofundando: descobrir novas nuances, perspectivas e percepções do “mesmo”. Como atitude fundamental, não interessou à poeta apresentar ou representar *uma* realidade, mas fragmentos e versões do real, dando a ver, assim, a multiplicidade de que a realidade é feita.

Com sua escrita, desde o início, Fontela impressionou estudiosos da envergadura de Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Augusto Massi e Alcides Villaça. O reconhecimento crítico viria também, em 1983, com o Jabuti de Poesia para *Alba* e, em 1996, com o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) para o livro *Teia*. Não se pode, contudo, afirmar que é poeta consagrada. Falta-lhe, ainda, o olhar mais presente dos leitores, mesmo com a publicação, em 2015, de *Poesia Completa*, organizada por Luis Dolhnikoff. De sua *Fortuna Crítica*<sup>3</sup>, faltam estudos mais diversificados que se empenhem em afastar-se do olhar exclusivamente filosófico sobre a obra, ainda que seja uma relação, de certa maneira, incontornável.

Do contato inicial com a sua escrita, o que logo chamou a atenção foi o exercício poético de minimização e desconstrução da escrita. O pouco parecia quase

---

<sup>3</sup> O levantamento da *Fortuna Crítica* da poeta foi realizado desde o segundo semestre de 2016 a partir do banco de teses da Capes ([www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)), além da consulta de artigos e ensaios em revistas literárias e anais de Congressos, disponíveis na internet.

insuficiente e, neste ponto, quase desencorajava percorrer aquelas linhas. Somente através do debruçar mais detido sobre os poemas é que as camadas de significação, aos poucos, foram sugerindo campos de tensão, leituras múltiplas, sempre sob o fio da lâmina na qual a poeta parecia insistir em permanecer: “Atenção dirigida olhar reto / pés sobre o fio sobre a lâmina / (...) e a queda possível desafia / a precisão do corpo todo” (FONTELA, 1988, p. 65). Era intrigante e, a cada novo poema, cresceu o estímulo de adentrar nos enigmas que a poeta propunha, tidos assim justamente por seu poder de desestabilização de minha própria percepção das coisas.

E ainda, como fato sensível, a musicalidade inesperada e desconcertante desta escrita rarefeita e escorregadia. Através de estratégias estilísticas e formais, que pareciam resistir aos paradoxos e ao desenraizamento propostos (das palavras no verso e dos versos no poema), os poemas sugeriam uma sonoridade particular, tão desestabilizante quanto as imagens que emergiam. Por todas estas razões, quando penso em Orides, penso em perguntas, pois esta foi a relação que estabeleci, desde o início, com essa escrita.

Neste sentido, tais pontos estimularam alguns dos questionamentos que guiam a presente pesquisa: como compreender o ritmo e a construção de imagens em um pensamento expresso por fragmentação? Neste gesto poético assentado em tão poucos recursos, o que tais elementos expressam? Por fim, como compreendê-los sob uma perspectiva mais globalizante, isto é, no interior da própria obra?

Para tanto, o presente estudo contempla um primeiro capítulo, intitulado “A potência do abismo: as marcas de Orides”, que parte da postura receptiva da poeta a trilhas literárias diversificadas e das coordenadas fornecidas por Antonio Candido em orelha de apresentação da coletânea *Trevo* (1988): “um caminho percorrido com maestria e notável personalidade poética. Nele se encontram a quintessência das melhores linhagens modernas e a capacidade de lhes imprimir um cunho pessoal inconfundível”. Estimulados pelo comentário e pelo desejo de tentar localizar sua escrita no contexto da modernidade e de entender a medida das influências da geração modernista de 1945, intentamos realizar um resgate das heranças que Orides Fontela incorporou, com destaque para a tríade canônica da poesia brasileira modernista - Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira - e, ainda, propor certas linhas aproximativas com outros autores, distantes em tempo, espaço e gênero literário, como Clarice Lispector, o poeta francês Stéphane Mallarmé, o romeno Paul Celan, o norte-americano e.e.cummings.

Cabe ressaltar que, neste gesto inaugural de investigação, não se trata de realizar uma análise comparativa, mas, sim, pôr em relevo características comuns com alguns escritores e, paralelamente, revelar certos pontos de afastamento, que a projetam para um contexto posterior ao das influências de que se serviu. Após deixarmos à mostra o campo de possibilidades de entrada na obra, útil a futuros empreendimentos e pesquisas, destacamos duas vias que são do nosso interesse: o ritmo e a construção de imagens.

Assim, no segundo capítulo, intitulado “A um passo de: horizontes teóricos”, iniciamos pelo estudo do ritmo, no esforço por reunir visões e propostas de análise interpretativa acerca, principalmente, do seu sentido e funções expressivas. Nosso foco está nas mudanças ocorridas a partir da modernidade. No entanto, achamos imprescindível entender como funcionava e qual era a função do movimento rítmico no poema primitivo e no poema clássico para, logo em seguida, dar ênfase ao poema moderno. Este excuro histórico permite compreender de maneira mais clara o que insinua Octavio Paz quando afirma que “tudo o que foi a Idade Moderna tem sido obra da crítica, entendida esta como um método de pesquisa, criação e ação” (1993, p. 34). Ou seja, é tão necessário compreender o que foi e como se manifestou a crítica moderna (relativização dos conceitos) quanto olhar com atenção para os movimentos de revalorização e ressignificação, dependentes, por sua vez, do exercício de pesquisa e resgate. Já a seção seguinte, ainda no segundo capítulo, contempla a reflexão sobre a imagem poética, em que pese a visada crítica que conduz uma linhagem de poetas aos paradoxos e contradições e, por consequência, faz pensar nos novos sentidos da imagem a partir da modernidade, maneiras de apreensão e questionamentos.

Cabe esclarecer que em ambos os momentos do capítulo 2 optamos por não adotar uma única diretriz ou um único marco teórico, mas apresentar e confrontar visões que ampliem o horizonte conceitual que será incorporado na análise dos poemas. A acolhida de visões múltiplas caberia melhor, a nosso ver, a uma poética que tanto assimilou e retrabalhou influências diversas, conforme assinalado no capítulo 1. Além disso, desta forma, poderemos circular por conceitos ainda controversos, em especial no que concerne aos estudos sobre o ritmo no verso livre. Dito isso, convocamos tanto teóricos da Literatura quanto buscamos respaldo na Filosofia. Tomaram parte em nosso quadro múltiplo de reflexões: Antonio Candido, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Norma Goldstein, Ana Maria Lisboa de Mello, Manuel Cavalcanti Proença, os franceses Henry Sahamy e Mikel Dufrenne, o ensaísta

mexicano Octavio Paz, o filósofo alemão Martin Heidegger, os gregos Platão e Aristóteles, os formalistas russos Boris Tomachevski, Victor Chklovski, Osip Obrik, dentre outros; além de dar voz a poetas com veia reflexiva, como Paulo Henriques Britto, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Glauco Mattoso, Décio Pignatari e Paul Valéry.

Por fim, com base nos apontamentos do Capítulo 1 e após a revisão teórica no Capítulo 2, adentramos no terceiro capítulo, intitulado “As coisas selvagens: leitura crítica dos poemas”, que nos servirá para atestar a especificidade dos campos de interesse e investigação acima assinalados *na* escrita, isto é, através da análise dos poemas. Optamos por não focar em uma obra específica, mas recolher poemas a partir dos seus cinco livros principais – *Transposição* (1966), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996).

Assim, a parte central do *corpus* é composta pelos poemas “Gênesis”, “Meio-Dia” e “Fala”, que encabeçam as análises das seções 3.1, 3.2 e 3.3, respectivamente. A partir deles, convocaremos outros poemas de Fontela que nos auxiliarão a criar contrapontos e a adensar as análises. O critério adotado para a seleção dos poemas levou em conta pôr em relevo três movimentos básicos: a percepção, a reflexão e a expressão. Para esclarecer, trata-se de uma tentativa de interpretação que propõe decompor a atitude poética oridiana, alicerçada, conforme pudemos averiguar, basicamente nos três movimentos assinalados. Ao isolá-los, não queremos dar a entender que os demais não estejam presentes no interior de cada poema, mas, sim, que aparecem menos sublinhados.

Por fim, procedendo desta maneira, buscaremos perpassar por temas, mecanismos e símbolos recorrentes, problematizando-os sob a perspectiva de, nas Considerações Finais, promover o arremate que permita vislumbrar, finalmente, um modo de ser da poética de Orides Fontela.

## 1 A POTÊNCIA DO ABISMO: AS MARCAS DE ORIDES

### 1.1 O CAOS DOMADO EM PLENITUDE

Orides Fontela surge na vida literária brasileira com a publicação do livro *Transposição*, de 1966. Conforme Antonio Candido, na orelha do livro *Trevo* (1988), coletânea que reúne a produção poética de Fontela do período de 1969 a 1988, é possível detectar em sua escrita “as melhores linhagens modernas”. Ampliando a perspectiva de Candido, vista no conjunto, da publicação inaugural até *Teia* (1996), seu último livro, é possível perceber que a obra poética oridiana traça um itinerário instigante que tanto atravessa referências incontornáveis da poesia modernista brasileira como resgata outras vozes distantes em tempo, espaço, gênero literário e áreas do saber. A partir do impulso adquirido, a poeta expande as linhas do horizonte de influências de maneira a “lhes imprimir um cunho pessoal inconfundível” (CANDIDO, 1988, orelha de *Trevo*), isto é, promove o enlace em uma escrita de contorno ímpar, o que permite reconhecer uma busca permanente por uma forma de expressão própria.

O “salto buscando o além do abismo<sup>4</sup>”, expressão adaptada do poema “Salto”, manifesta o anseio de ir em direção ao desconhecido, movimento que acompanha toda sua escrita. Por vezes, a partir do mínimo que é necessário para sustentar o texto poético e excitada por inquietações de cunho metafísico, mas sem perder o pé no concreto, seus poemas desafiam a interpretação.

Em percurso literário que se estende por quatro décadas, dos idos de 1960 até pouco mais da metade dos anos de 1990, verificamos a disposição para apreender e retrabalhar temas, absorvendo-os, mas com desconfiança. Por esta razão, transita no limite dos sistemas estético-literários em que a obra da poeta poderia ser inserida. Inspira-se nas lições adquiridas dos grandes mestres da primeira e segunda fase do nosso modernismo, mantém o olhar atento para as questões apresentadas pelo modernismo internacional, dosa as possibilidades simbolistas e enlaça motivos da filosofia ocidental e oriental, ressignificando cada uma dessas influências, questionando-as e propondo, com isso, avanços ou novas perspectivas.

---

<sup>4</sup>No verso original do poema “Salto”, contido no livro *Transposição*, consta como “o salto para além do momento”.

Tendo em vista a obra como um todo, podemos destacar como traços característicos fundamentais a predileção por poemas de extensão reduzida; o pensamento poético expresso por fragmentação, que recorre a rupturas, cortes e pausas sintáticas; o repertório léxico reduzido e assentado em termos surrados do vocabulário poético e a alta voltagem simbólica. “Atenta ao real<sup>5</sup>”, em conduta de observação pura, a inquietação toma forma e instaura, como lugar do estético, o limiar de uma revelação.

O caos da realidade aparente, que impõe o questionamento, organiza-se pelas mãos da poeta, que vê ali a possibilidade de atingir o estado pleno de uma totalidade impossível. A reflexão, ao mesmo tempo esclarecedora e destrutiva, define sua atitude básica, interferindo na relação da poeta com o mundo exterior e determinando sua escrita. A extrema lucidez orientou a criação poética na verticalidade e no aprofundamento de suas questões básicas, como se houvesse a necessidade da revisão constante de indagações relativas ao *ser*, ao tempo e à linguagem. Estabelece-se, assim, uma de suas marcas fundamentais: a percepção aguda das coisas apreendida através do trabalho diário, “como a ponta do novelo / que a atenção, lenta, / desenrola” (MELO NETO, 1982, p. 29).

Com a lição aprendida com uma de suas referências basilares, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, “o poema renova na palavra seu poder de expressão” (PEIXOTO, 1983, p. 12) através de um processo de maturação recorrente sobre a palavra. Da estética cabralina, dentre outras características a serem aprofundadas adiante, Fontela incorpora, portanto, a economia verbal de construção rigorosa: “Mas custa amadurecer a luz <sup>6</sup>” e “compor os poemas exatamente <sup>7</sup>”, nos diz a poeta e, ao dizê-lo, revela o processo de depuração, aprimoramento e a consciência técnica.

Sendo escritora que percorreu quatro décadas, de tendências e estilos variados, é possível notar o diálogo com algumas correntes literárias, denominadores em comum com outros escritores seus contemporâneos e também motivos recolhidos da filosofia ocidental e oriental, o que, por si só, não a distinguiria de outros poetas e escritores que igualmente o fizeram. No entanto, por seu caráter de desvios e de investigação, em especial no que toca à questão da linguagem, torna-se insuficiente, quando não forçoso, encaixá-la nesta ou naquela “geração”. A maneira como a

<sup>5</sup> Epígrafe de *Transposição* (1966).

<sup>6</sup> Do poema “Aurora (II)”, em *Helianto* (1973).

<sup>7</sup> Do poema “Composição”, em *Alba* (1983).

reflexão se uniu à expressão poética determina sua diferenciação. Sem negar as interferências de estilo de fontes diversas, portanto, incorporou e retrabalhou de maneira tal a dar bases sólidas para o seu próprio projeto de escrita.

Como alguns outros poetas herdeiros das gerações de 1922 e 1945 e das vanguardas das décadas de 1950 e 1960 no Brasil, Orides Fontela não se vincula de todo e de maneira permanente a nenhuma estética literária consagrada. O desconforto e a desconfiança quanto ao local que a poeta ocupa, na história literária brasileira, persistiram até o final de sua carreira. Com relação a este fato, em depoimento concedido a Augusto Massi em 1991, a poeta comenta:

Nossa cultura está numa crise que atinge suas próprias bases – e a isto chamamos pós-modernismo – pois nem nome próprio tem o que morreu e/ou ainda vai nascer. **Onde estou? Onde se localiza minha obra de mais de vinte anos no quadro da poesia brasileira?** Não sei. Que os amigos, os críticos, os outros poetas me ajudem a responder a esta questão. (FONTELA apud MASSI, 1991, p. 261, **grifo nosso**)

O depoimento é revelador de um estado comum à parte da produção literária brasileira, em que despontam, ainda que de maneira tímida, escritores que não fizeram questão de seguir à risca as tendências dominantes. Estes escritores compartilharam, como atitude estética básica, a incorporação de um emaranhado de referências de procedência múltipla e por vias variadas, acrescido o toque individual, de maneira tal que inviabilizam a possibilidade de um olhar definitivo e totalizador sobre suas obras a partir de pressupostos geracionais exclusivos de uma ou outra escola literária. Na verdade, é necessário suspeitar, mesmo quando observamos escritores de épocas anteriores a de Orides Fontela, das homogeneizações presentes nos manuais de historiografia literária. Basta pensarmos, a título de exemplo, nos casos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, uma vez que todos eles são tidos, de maneira generalizada, como modernistas, embora localizemos em suas obras ligações com o surrealismo, o simbolismo, o maneirismo etc.

Quanto a Orides Fontela, o processo de apropriação em fontes diversas serviu de gatilho para um projeto literário assentado em lucidez corrosiva e densidade extrema, o que lhe forneceu a alcunha de “hermética”, qualificação que denota a dificuldade de interpretação de sua obra. Em seu *Pequeno manual de inestética*, o

filósofo e escritor francês Alain Badiou, ao refletir sobre Mallarmé, põe em questão o termo. Ele nos diz o seguinte:

[...] o poema não é nem uma descrição, nem uma expressão. Tampouco é uma pintura comovida da extensão do mundo. O poema é uma operação. O poema nos ensina que o mundo não se apresenta como uma coleção de objetos. O mundo não é aquilo que coloca objeção ao pensamento. É – para as operações do poema – aquilo cuja presença é mais essencial que a objetividade. Para pensar a presença, é necessário que o poema prepare uma operação oblíqua de captura. [...] só é lícito falar de hermetismo quando há ciência secreta, ou oculta, e necessitamos compreender as chaves de uma interpretação. O poema de Mallarmé não pede que se o interprete, e disso não existe qualquer chave. O poema pede que se entre em sua operação, e o enigma é o pedido em si. (BADIOU, 2002, p. 44)

Em conformidade com o raciocínio de Badiou, Mallarmé inaugura uma nova percepção da criação poética. Seus poemas não são exposição do mundo interior e nem tampouco representação do mundo exterior. Eles não servem de retrato ou reprodução da natureza/mundo. Da mesma maneira, não matizam as perturbações de alma, não são “pintura comovida da extensão de mundo”. Sua “superfície enigmática” não pode ser traduzida por seu caráter hermético, pois os poemas não encobrem um conhecimento esotérico reservado apenas aos iniciados. E, justamente por isso, recusam as chaves de uma interpretação do conteúdo que expressam. Nos poemas de Mallarmé, a questão “sobre o que fala o poema?” não cabe. Eles convidam à partilha de uma operação, pautada na abertura e apreensão do fugaz e fugidio imanente a todas as coisas. Assim sendo, os poemas são uma “passagem do pensamento”, isto é, são uma criação ou constructo que passa a existir seguindo unicamente os procedimentos que lhes são próprios e que exigem de nós sua fruição. Trata-se, portanto, de um “acontecimento”, em que a abertura do mundo, de novas formas de apreender as coisas existentes, é soberana em relação à lógica do comum acordo (designar, comunicar) proposta pelo pensamento racionalista.

A recusa a compreender o poema como um enigma a ser resolvido, o que lhe forneceria uma utilidade e/ou função, é também para o filósofo Paul de Man um ponto importante a ser analisado. No ensaio “Lyric and Modernity”, o belga contrapõe a visão de Hugo Friedrich, exposta na *Estrutura da Lírica Moderna*, para quem o mistério do poema moderno reside na “junção de incompreensibilidade e fascinação” (1978, p. 15) que provoca. O inacessível racional, segundo Friedrich, estaria baseado na deformação do mundo e no afastamento do poeta da realidade,

isto é, seria uma negação ao caráter mimético da linguagem. Portanto, para o alemão, a lírica moderna evita qualquer vínculo com a realidade, bastando a si mesma, chegando ao ponto de afirmar que não é o objetivo principal da lírica ser compreendida. Já Paul de Man contesta esta prerrogativa e defende que o enigma que a lírica propõe está assentada na absoluta ambivalência da linguagem, que seria representacional e não-representacional ao mesmo tempo, simbólica e alegórica simultaneamente. Justamente por seu caráter ambivalente, a linguagem obscurece o sentido literal, sem excluí-lo, e encaminha, ao mesmo tempo, para uma certa forma de compreensão, “apenas para descobrir que o entendimento que ele alcança é necessariamente um erro” (MAN, 1971, p. 185), isto é, sem que se atinja uma objetividade final e conclusiva, permitindo tão somente a abertura.

Em se tratando de Orides Fontela, a operação para adentrar em seu enigma demanda, em um primeiro momento, equacionar as variáveis com as quais a poeta trabalhou. Vasculhar as camadas de leituras de que se serviu para, concomitantemente, repensar o rumo que tomou e as direções para as quais apontam seu pensamento poético.

Neste sentido, o ponto inicial: a poeta não ignorou as conquistas estéticas modernistas, valendo-se de fontes diversas tanto da lírica quanto da prosa, nacional e internacional. Recorreu a temas e motivos apanhados na filosofia ocidental (com destaque para as questões relativas ao ser e à linguagem) e oriental (a circularidade do tempo e a integração dos aparentemente opostos, por exemplo). Através da herança simbolista, debruçou-se sobre a página em branco, compreendendo-a como espaço articulador de potencialidades expressivas. Cabe ressaltar que já em fins do século XIX e início do século XX, “o branco da página passa a ser pensado pelo poeta como pausa programada, como silêncio incorporado à rítmica do poema” (2002, p. 115), lembra Italo Moriconi.

Como dito, este tecido de influências faz com que Fontela pertença a uma linhagem de poetas que tornou evidente, para a crítica literária, a insuficiência de determinadas classificações e enquadramentos em uma ou outra escola literária.

Sobre esta questão, em sua *História concisa da Literatura Brasileira*, ao comentar sobre os escritores pós-geração de 1945, Alfredo Bosi destaca uma seleção de poetas que seguiram caminhos diferentes entre si, mas que são “aproximáveis pela concepção de lírica entre moderna e tradicional” (2013, p. 519). Bosi ainda permite vislumbrar, de maneira generalizada, pelo menos mais dois pontos de aproximação: a

“forte autoconsciência literária” e o “veio existencialista”. Orides Fontela, brevemente citada, consta ao lado de nomes como Hilda Hilst, Armando Freitas Filho, Cláudio Willer, Alcides Villaça, Augusto Massi, dentre outros.

A pluralidade das investidas poéticas pós 1945 e pós vanguardas da década de 1950 deu início a um movimento editorial a partir da década de 1970 no sentido de agregar poetas desconhecidos do público leitor e traçar um contorno mais ou menos definido de quem seriam os representantes da poesia gestada a partir da década de 60. O aspecto interessante dessas empreitadas diz respeito aos critérios de seleção, que, por vezes, giraram em torno, justamente, da dificuldade do traçado, das linhas comuns que unem este ou aquele poeta em uma mesma antologia e, ainda, em uma mesma “geração”. Na *Antologia Poética da Geração de 60*, publicada em 2000 e organizada por Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés, por exemplo, a escolha foi por um resgate de poetas representativos surgidos nos idos de 1960 em São Paulo que apostaram na heterogeneidade em negação ao corporativismo, isto é, que não chegaram a formar um grupo articulado ou coeso em suas proposições estéticas. Segundo os organizadores:

Houve tentativas isoladas, que resultaram em subgrupos ou círculos de interesse restrito, de vida mais ou menos efêmera, mas em nenhum momento a geração pareceu estar próxima de se aglutinar em torno do mesmo ideário. Heterogêneo, fruto do acaso e das circunstâncias, integrado por individualidades que logo cedo assim se definiram, o protogrupo não encontrou, e muito cedo desistiu, de procurar uma plataforma comum. Dos anos de iniciação ficou uma espécie de ebulição benigna, que se prolonga, de variadas formas, na maioria, até o presente. (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 11-12)

Se por um lado não podemos agregá-los pelo caminho das aproximações, reféns seríamos apenas, de fato, das circunstâncias, conforme o trecho aponta. Mas, Cláudio Willer, no ensaio crítico “A Cidade, Os Poetas, A Poesia”, que fecha o mesmo volume, aponta algumas possibilidades em negação ao mero acaso. Além de compartilharem a dimensão pública, “afirmada em animados lançamentos de livros, mesas de debates e leituras”, o ponto essencial, para Willer, é que nenhum deles “adotou a dicção nacionalista e a busca de uma especificidade brasileira que marcou o início do nosso modernismo” (2000, p. 228). Desta maneira, duas das marcas distintivas destes poetas, e não apenas deles como também daqueles que escreveram em prosa no mesmo período, foi a universalidade em detrimento ao nacionalismo exacerbado de outrora. Para Willer, não deixam de ser:

Escolhas coerentes: universalidade e cosmopolitismo ajustavam-se a poetas de uma metrópole emergente, já industrializada há tempos e em processo de modernização, com o crescimento do setor terciário: aos artistas rodeados por uma permanente destruição e renovação, inclusive no perfil arquitetônico da cidade, e uma confluência de migrações e suas contribuições culturais; aos que procuravam organizar-se como movimento ou assumir uma identidade literária na São Paulo e no Brasil do interregno entre o desenvolvimentismo juscelinista e o golpe militar de 64. (2000, p. 228)

As transformações urbanísticas, sociais e políticas pelas quais passaram os grandes centros urbanos brasileiros entre as décadas de 1950 e 1960 ganham destaque na escrita, segundo a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda. Para a autora, a poesia brasileira manteve-se, principalmente, debruçada sobre temas que espelhassem o efervescente contexto político-social da época. Hollanda ressalta que a produção cultural:

(...) estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (1980, p. 17).

No entanto, ao observar, em visão panorâmica, algumas coletâneas de poemas referentes a este período, que nos dão um apanhado do conjunto, o que nos chamou a atenção foram as notas dissonantes que já prenunciavam o questionamento deste projeto cultural assim como de sua hegemonia. O poeta e crítico Alexei Bueno, em *Uma História da Poesia Brasileira* (2007), chama atenção para o seguinte fato:

Findo o período clássico do Modernismo, a poesia brasileira se abriu num vasto leque sincrético que segue até hoje, com as individualidades mais diversas, de maior ou menor força contagiante, e movimentos e tendências tão díspares como a Geração de 45, as vanguardas das décadas de 1950 e 1960, e tudo o que veio depois. Na grande maioria dos casos, no entanto, apesar de traços em comum e de resquícios perceptíveis de estilos de época, uma análise mais individualizada se faz necessária. (2007, p. 356)

Pela via de acesso da análise mais “individualizada”, proposta tanto por Alexei Bueno quanto por Alfredo Bosi, e sem pretensões de ordem totalizadora, *Sincretismo: a poesia da geração de 60*, antologia organizada por Pedro Lyra e

publicada em 1995, busca desfazer o nó do impasse e, ao mesmo tempo, ampliar a discussão. Já nas “Epígrafes do Caos”, que nada mais são do que comentários recolhidos de poetas pertencentes a esta antologia, o organizador revela, por vias indiretas, certo questionamento a qualquer tentativa de unificação destes escritores em grupos ou tendências. Válido pensar que, apesar da pluralidade da produção literária naquele momento, há, poderíamos arriscar, um fator unificador que seria justamente a busca por uma expressão própria. Este anseio, por sua vez, impulsiona as experimentações ao mesmo tempo que permite a solicitação de referências diversas (inclusive, advindas de outras áreas do conhecimento e das artes). Portanto, a partir da modernidade, a atitude poética comum é, ao mesmo tempo, de desconfiança e questionamento, afirmação e negação.

Em sua reflexão acerca da poesia da “Geração de 60”, Lyra detecta três grandes segmentos, subdivididos em várias vertentes, e conclui que esta geração é “a única, em toda a nossa história, a apresentar uma tal diversidade estilística, formal, temática, ideológica. Isso basta para caracterizá-la como uma das mais ricas de toda a nossa cultura” (LYRA, 1995, p. 129). O período delinea, portanto, não uma fisionomia unitária, mas amplo leque de fisionomias em largo sincretismo de estilos e tendências. Ao pensar no lugar ocupado por Orides Fontela nesta lista múltipla de feições variadas, o organizador toma toda a sua obra qualificando-a como lirismo universalista, de fundo metafísico, enraizado na problemática existencial. Além disso, Lyra reconhece, como característica marcante em toda a geração de 1960, a convicção metapoética, embasada em “uma séria pesquisa de temas e modelos, formas e atitudes, ensaiando uma reflexão sobre a condição do poeta e a natureza da poesia” (1995, p. 111).

No caso de Orides Fontela, nas décadas subsequentes, a categorização torna-se insuficiente. Ainda que de forma esparsada, por exemplo, localizamos poemas como:

**STOP**

Estado de sítio  
estado de sido  
estase.  
(FONTELA, 2015, p. 137)

De maneira evidente, o poema realiza releitura de “Cota Zero”, de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Alguma Poesia* (1930). Incluído em *Helianto*,

chama a atenção o jogo de palavras imbuído de humor incisivo, característica oriadiana, em torno da temática da repressão<sup>8</sup>. *Helianto*, publicado em 1973, nasce no auge do extremismo e da repressão política e social da ditadura militar no Brasil. O terceto, que bem pode ser lido como um quarteto uma vez que o título pode ser incorporado à estrofe, resgata o tema da paralisia imposta tanto pelo governo militar quanto pela atitude cotidiana do olhar sobre o *ser*, em combinação que destitui o alheamento político mas sem deixar de uni-lo, na leitura ambígua que o poema sugere, a um dos traços da fisionomia poética oriadiana. A recorrência da sibilante /s/, presente em todas as palavras que compõem o poema, insinua o sussurro, ou seja, as palavras ditas ao pé do ouvido, e aponta tanto para o silenciamento imposto pela ditadura quanto para o silenciamento relacionado às questões da linguagem – o abismo da impossibilidade, a plenitude que o contém.

Assim, em um primeiro plano de leitura, temos a referência política relacionada à condição geral de supressão dos direitos e garantias individuais dos cidadãos (“estado de sítio”). Através dos jogos de palavras “sítio” x “sido” e “estado” x “estase” ocorre a denúncia do contexto político e da condição geral da população, ambos estagnados e reféns. Ao mesmo tempo, pode-se compreender o poema como um alerta (“Stop”) de contorno metafísico: a poeta chama atenção para a condição de imobilidade do *ser* (“estado de sido”), que enclausura a ponto de, metaforicamente, não permitir que o sangue circule pelos corpos, promovendo a perda da vida interior, isto é, do seu vigor (“estase”). Percebe-se que a poeta conjuga, no mesmo poema, tanto um tema que lhe é caro quanto um motivo (o engajamento político) escasso em sua obra.

Este momento raro, mas ainda assim presente, revela faceta escamoteada nas análises críticas a respeito da poeta e que permite também relacioná-la aos poetas e artistas dos idos dos anos 1960 e 1970 que apresentam a mesma necessidade crítica acerca do contexto sócio-político no qual o país estava imerso. As ações artísticas foram guiadas, desta forma, pelo discurso contestatório, presente, por exemplo, na letra de “Tropicália”, música que inspirou o nome do movimento de contracultura brasileiro:

---

<sup>8</sup> No livro *Impressões de Viagem*, Heloísa Buarque de Hollanda refaz a trajetória e recupera as escolhas literárias dos escritores surgidos nas décadas de 1960/70. A crítica aponta que ambas as gerações tiveram suas obras marcadas, em maior ou menor grau, pelo debate político-social, seja pela via do engajamento político, seja pela via do engajamento experimentalista.

[...]  
 Emite acordes dissonantes  
 Pelos cinco mil alto-falantes  
 Senhoras e senhores  
 Ele põe os olhos grandes sobre mim  
 (VELOSO, 1968, faixa 1)

No trecho exemplar, Caetano Veloso, denuncia as ações abusivas e enganosas do governo militar no poder. No caso, o cantor brinca com o lançamento de um suposto monumento no Planalto Central. O trecho acima selecionado evidencia tanto a falsidade dos discursos das propagandas oficiais como o cerceamento das liberdades fundamentais, com destaque para a liberdade de expressão. Veloso apropria-se dos pronomes de tratamento utilizados pelo governo para anúncios oficiais (“Senhoras e senhores”) e que estavam geralmente relacionados à divulgação de dados econômicos ou à inauguração de obras que simbolizassem os “feitos” do governo. É evidente que o tratamento é de ironia crítica, pois, na verdade, o estado geral no país era de apreensão, causada pela vigia constante por parte das autoridades militares, sempre à espreita e disposta a punir qualquer tipo de manifestação contrária às suas ações e abusos (“Ele põe os olhos grandes sobre mim”). Na mesma letra, além disso, Caetano também denuncia a situação de desamparo da população: “E no joelho uma criança / Sorridente, feia e morta / Estende a mão” (VELOSO, 1968, faixa 1).

Como assinala Heloísa Buarque de Hollanda, houve forte identificação também por parte de setores da literatura com o engajamento político e a integração do tema, ainda que de forma circunstancial em alguns casos, no interior das obras. Ocorre que, com as novas táticas de atuação política do Estado pós-68, aumenta significativamente a participação engajada da classe cultural e emerge o movimento tropicalista com desdobramentos sobre toda a produção cultural da década de 1960 e das décadas subsequentes:

Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan –, esse grupo [tropicalistas] passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época, com conseqüências que vêm até nossos dias. (HOLLANDA, 1980, p. 54)

Desta forma, o próprio contexto internacional, a recusa ao discurso populista governamental, a ocupação dos canais de massa com destaque para os concursos e festivais de música transmitidos pela televisão; a construção das letras em torno do tema da repressão ditatorial militar, por vezes a partir da técnica do fragmentário e alegórico, e a crítica com boas dosagens de humor corrosivo, característica já presente no movimento modernista de 1922, e em tom de alerta sobre a situação geral do país injetaram vitalidade às produções culturais com consequências também no campo literário.

Neste momento de desilusões com o contexto sociopolítico e ainda impregnada de desconfiança em relação a todas as formas de autoritarismo, inclusive o mercadológico, já nos idos da década de 1970, surge, através da via da produção alternativa, a denominada “poesia marginal”, termo adotado por seus analistas e justificado pelas condições de produção e circulação das obras, “que incentivava um tipo de trabalho coletivo e múltiplo, empenhado fundamentalmente na experimentação radical de linguagens inovadoras” (HOLLANDA, 1980, p. 71). A crítica literária foi uma das principais responsáveis, cabe lembrar, pela integração destes ditos “poetas marginais” ao círculo de discussão acadêmica com a organização do livro *26 poetas hoje*, publicado em 1975 e em que reúne nomes hoje conhecidos como Antonio Carlos de Brito (o Cacaso), Francisco Alvim, Torquato Neto, Roberto Schwarz, Chacal, Ana Cristina César, dentre outros.

O que nos importa chamar a atenção é a vitalidade dos debates iniciados na década anterior, que se desenvolvem, neste grupo, através da expansão e aprofundamento das tensões e estranhamentos. No plano da construção poética, ante uma realidade aparentemente informe, há o exercício sublinhado da escrita mínima com a incorporação do humor ambíguo e o olhar corrosivo, a permeabilidade a elementos vindos de fontes diversas (inclusive internacionais, como citado anteriormente) e o trabalho de tensionar ainda mais elementos díspares e contraditórios como marcas fundamentais. No primeiro quesito, é notável a retomada da coloquialidade dos poemas curtíssimos consagrados na primeira fase modernista brasileira, como podemos notar, a título de exemplo, no poema “Jogos Florais”, de Cacaso:

## JOGOS FLORAIS

## I

Minha terra tem palmares  
 onde canta o tico-tico.  
 Enquanto isso o sabiá  
 vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil  
 Ficou moderno o milagre:  
 A água já não vira vinho,  
 Virou direto vinagre.  
 (apud HOLLANDA, 2001, p. 41)

O poema acima reafirma-se como proposta de revisão canônica, pela dupla intertextualidade uma vez que dialoga tanto com o “Canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade, quanto com a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Composto por versos heptassílabos, distribuídos em duas estrofes de quatro versos cada, percebe-se o tom de humor e ironia presentes nas contraposições tico-tico (ave pequena e comum nos centros urbanos) x sabiá (ave símbolo do Brasil) e vinho (reconhecido como bebida nobre) x vinagre (obtido da fermentação, natural ou acidental, do vinho, sendo, portanto, um subproduto deste). Os contrastes são trabalhados de maneira a evidenciar o falso “milagre econômico” propagado pelo Estado, que tentava camuflar a real situação econômica do povo, simbolizado, neste caso, pela figura do “tico-tico”, uma ave comum (no sentido de destituída de excepcionalidade, encontrada facilmente) da fauna brasileira. Os altos índices de inflação promovem o empobrecimento populacional, denunciado como resultado do assalto promovido pelo Estado aos cofres públicos e pela consequente perda de poder econômico (“Enquanto isso o sabiá / vive comendo o meu fubá”).

Os poemas desta época, portanto, recorrentemente emergem como força subversiva, cujo início, dentro do contexto sócio-político brasileiro, segue, de certa maneira, os passos do tropicalismo, da ousadia contestatória oswaldiana (imbuídos, inclusive, de semelhante humor) e inseridos nos movimentos de contracultura que se espalhavam pelo mundo. O ponto ao qual nós queremos chegar é que, de forma mais ou menos evidente, letras de música e poemas trabalharam lado a lado no mesmo sentido de oposição crítica ao projeto ideológico e político do governo militar, cujo resultado, na prática e no cotidiano das pessoas, foi desastroso.

Ao realizarmos uma análise estrita quanto à produção poética de Orides Fontela, no que se refere ao volume de poemas que trabalham com o tema acima

citado, não se pode afirmar que foi uma poeta tão atuante no sentido do engajamento político quando comparada a alguns de seus contemporâneos, mas nem tampouco podemos anular os ecos dessa presença como atesta o poema “Stop”.

Seguindo adiante, em se tratando de antologias, reconhece-se que o foco é evidenciar o traço mais marcante de cada um dos escritores que as compõe. No entanto, dentro de uma proposta mais aprofundada de análise, a característica fundamental adotada de forma generalizada não basta para acessar a obra e torna-se necessária uma articulação mais ampla com vistas a entrever o quadro como um todo, esmiuçando outras vias de entrada. Ou seja, exige de nós pensar a obra em sua mais ampla complexidade a partir do local da realização plena: os poemas.

No caso de Orides Fontela, para compreender certo silenciamento ante alguns aspectos de sua escrita poética e ante o lugar ocupado por ela em relação aos seus pares, posição que não se alterou nas quatro décadas de produção literária, a proposta que se segue inclui tanto resgatar suas fontes de contaminação como propor certas linhas aproximativas. Não se trata, no entanto, de análise comparativa com vistas a apenas evidenciar as intertextualidades. Mas, sim, de refazer a trajetória da construção poética oridiana, deslizando sobre propostas e autores, em tempo e espaço diversificados. As escolhas não são arbitrárias. A opção por não seguir critérios cronológicos e geográficos nas aproximações deve-se à tentativa de não restringir as vias de acesso. Se, por um lado, isso nos permitirá contextualizá-la ante seus pares, também, por outra via, tentaremos explicitar, concomitantemente, alguns dos traços que a particularizam.

Assim, em um duplo movimento de aproximação e distanciamento, traçaremos as linhas que unem a escrita oridiana a um ou outro percurso, a uma ou outra escrita num quadro bastante diverso, composto por vozes múltiplas. Ressaltamos que não há, no entanto, a pretensão de esgotar as possibilidades de entrelaçamento e intersecções, mas, sim, de trazer à superfície algumas características comuns que consideramos importantes ao presente trabalho e que nos auxiliarão nas reflexões adiante.

## 1.2 UM PÁSSARO ATRAVESSANDO O SILÊNCIO: ORIDES FONTELA E A POESIA MODERNA

*... e confio a cada poro o testamento  
de naufrágios, restos e percursos.*  
Antonio Carlos Secchin

*e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito*  
Orides Fontela

Conforme demos pistas, um movimento antagônico marcou a poesia brasileira a partir da década de 1950. Foram tempos ricos em contradições e em que emergiram diferentes personalidades literárias. De um lado, houve forte movimento de negação dos pressupostos modernistas de composição e, de outro, com as novas vanguardas visualistas emergentes, das quais se datacou o Concretismo, a revalorização de poetas como Oswald de Andrade. A respeito deste período de tensão, Luis Dolhnikoff assinala que:

Nesse quadro, um jovem poeta que, além de jovem em si, rejuvenescesse, revitalizasse ou renovasse o verso modernista seria, quase irresistivelmente, recebido e incensado por boa parte da mais importante crítica literária e acadêmica – que, apesar de sua força e influência, sentia os duros golpes das novas e vigorosas vanguardas. Esse aguardado e, de alguma forma, buscado **revitalizador do verso modernista brasileiro** foi Orides Fontela. (apud FONTELA, 2015, p. 9, **grifo nosso**)

Em conformidade com a observação de Dolhnikoff, nos poemas de Orides Fontela, é notória a presença da interlocução com vozes do modernismo nacional e internacional. Ao mesmo tempo, em seu processo de “revitalização” do verso modernista, localizamos diversas outras influências que não autorizam integrá-la a uma única vertente ou defini-la através de um único traço estilístico.

Sob esta perspectiva e inserida em um contexto literário plural, descontínuo e desigual, um dos modos de ler os poemas de Fontela é pensá-lo por incisões transversais. Esta opção, por um lado, permite aproximar e contextualizar a obra, relacionando características que fazem parte da poesia moderna em um panorama mais amplo. E, por outro lado, destacar algumas nuances e opções estéticas que sugerem a diferenciação. Sem nunca perder Orides Fontela de vista, tentaremos unir a linha pontilhada deste percurso e, concomitantemente, borrar e bifurcar o traçado.

Neste sentido, quais seriam as marcas comuns que interligam Fontela a outros escritores?

Em contato com a obra, o primeiro ponto que chama atenção diz respeito ao processo de condensação empreendido pela poeta. A retórica minimalista, que cumpre sua função dentro dos limites de poucos versos, caracterizou a poética moderna. No Brasil, a primeira geração modernista foi precursora do formato curto e, desde então, a forma mínima ganhou primazia perante os poemas longos. A respeito do procedimento de abreviatura, o poeta curitibano Paulo Leminski (2012) sustenta que as primeiras manifestações, no Ocidente, estão relacionadas à influência cada vez mais penetrante da cultura oriental, com ênfase na adoção do *haikai*, forma poética curta de origem japonesa. De acordo com Leminski:

No Brasil, a primeira influência direta da poesia japonesa parece ter sido sobre o Modernismo de 22, através de traduções francesas. Guilherme de Almeida, nos anos 20, fez os primeiros “haicais”, adotando as três linhas (versos com cinco, sete e cinco sílabas), mas introduzindo um artificioso e maneirista sistema de rimas, que não existe em japonês (o superego parnasiano do soneto era muito forte...). Oswald de Andrade, amigo e parceiro de Guilherme, deve ter tirado do haikai a ideia para seus “poemas-minuto”, milionários segundos de ultrainformação. O ideal de brevidade advindo do haikai não morreu com 22. Encontramo-lo no Drummond, em cujo caminho havia uma pedra... (2012, p. 327)

Do excerto acima afere-se que, ao mencionar o poema curto na poesia brasileira, é preciso ter em mente que o formato acolheu investidas plurais com desdobramentos diversificados. No Brasil, temos, por exemplo, a irreverência dos poemas-minuto oswaldianos, os minipoemas aparentemente descompromissados da geração mimeógrafo, os epigramas, os provérbios, os *haicais*, entre outras formas mínimas.

Há estudos considerados, inclusive, como fontes importantes de mapeamento de obras e autores relevantes no que diz respeito às formas mínimas. No Brasil, alguns pesquisadores debruçaram-se sobre a escrita precursora, não especificamente apenas da escrita poética reduzida, mas da literatura diminuta de maneira geral, em suas diferentes vertentes e aparições. Neste sentido, sem ignorar as investidas de autores importantes já no século XIX, como Machado de Assis (1839-1908) e Raul Pompeia (1863-1895), o pesquisador Miguel Heitor Braga Vieira, em tese defendida na Universidade de Londrina no ano de 2012, inclui nas atitudes programáticas dos

primeiros modernistas a condensação da linguagem em escritos de extensão diminuta. Destaca autores da envergadura de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes em um primeiro momento, e Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e José Paulo Paes em momentos posteriores, que adotaram como parâmetro, em certos momentos de sua trajetória, a literatura mínima. Ainda que a tese citada tenha como foco o gênero ficcional, percebemos paralelos com o gênero lírico, em especial, como chama atenção o autor, no entendimento do “mínimo” também relacionado ao conteúdo explorado de maneira mais recorrente a partir de então, isto é, “no âmbito da linguagem liberada, cotidiana e com densidade poética no trivial” (VIEIRA, 2012, p. 84). As questões relativas ao cotidiano, a percepção mais aguçada para as coisas banais e as experiências que despertam para o trivial acompanham, por assim dizer, a forma curta (mínima em extensão) dos poemas em diferentes tonalidades (humorística, reflexiva, de crítica engajada etc).

No que se refere a este ponto, em Orides Fontela, o arremate lapidar é tomado como regra em toda a extensão da obra. À cata das “minúcias vivas” (FONTELA, 2015, p. 29), a poeta parte da observação de elementos prosaicos, banais e vulgares até, que acabam por revelar, sempre, um processo de reflexão mais profunda. A abordagem envolve um universo temático restrito e não teme se valer de poemas canônicos para dar seguimento às suas investidas. Tomemos como exemplo, o poema “Pedra”, do livro *Transposição* (1966):

### **PEDRA**

A pedra é transparente:  
o silêncio se vê  
em sua densidade.

(Clara textura e verbo  
definitivo e íntegro  
a pedra silencia).

O verbo é transparente:  
o silêncio o contém  
em pura eternidade.  
(FONTELA, 2015, p. 30)

Em “Pedra”, a poeta recupera, de forma enxuta, a temática do abismo que existe entre o *ser* da coisa observada e a palavra que tenta encerrá-la, isto é, o hiato que separa o que se anseia dizer da essência da linguagem. Debruçada sobre esta distância, que remete à diferença ontológica a que Martin Heidegger (1889-1976) se

refere em suas reflexões acerca da linguagem, a poeta chama atenção para a separação do ser e o que nos é permitido falar sobre ele, isto é, o alcance da linguagem. Em sua estrutura, o poema é composto por três tercetos dispostos em três estrofes. A segunda estrofe rompe o paralelismo entre a primeira e a terceira estrofe e, disposta entre parênteses, opera tanto como um comentário à parte dirigido ao outro como também um falar para si mesmo do sujeito lírico. Sugere um instante de pensamento entre descrições: a imanência da pedra rompe a superfície do signo e questiona o verbo categórico. A “pedra”, nos diz o sujeito lírico, silencia o definitivo – do verbo “é” e dos artigos definidos “o” e “a” – e faz aflorar o movimento íntimo que lhe é próprio. Aguçada pela manifestação – momentânea e fugidia – daquilo que apercebe como o próprio ser em sua plenitude, afirma a primazia da inconstância e do movimento dinâmico, ou seja, daquilo que não se mantém íntegro e estático, quando, pelo paralelismo contido entre a primeira e a segunda estrofe, substitui os agentes da ação. “O verbo” dá lugar a “a pedra”, em trânsito que desloca o signo morto (“a pedra”), fachada imóvel e ilusória do real, e que dá primazia a “o verbo”, agora sujeito da ação, aquele que traz à luz o silêncio do Absoluto. Por seu turno, “vê” e “densidade” contrapõem-se a “contém” e “eternidade”.

Significativo notar a assonância persistente em /e/ com variações abertas (como em “pedra” e “é”, por exemplo) e fechadas (“transparente”, “silêncio”, “se vê”). Esta preponderância ao longo do poema parece indicar, através da matéria fônica, certa tensão entre abertura e fechamento daquilo que se apresenta ao poeta. Há, além disso, notável marcação das nasais (como em “transparente”, “silêncio”, “densidade”) alongando a vogal “e” e promovendo, assim, o seu arrastar e a sugestão da tentativa de prolongamento deste movimento ou, no extremo, de sua permanência. Por oposição, chama atenção, na segunda estrofe, o jogo de tensões sonoras estabelecido pela assonância em /i/ presente em “definitivo”, “íntegro” e “silencia”, que age sobre a sequência “Clara textura e verbo”, impondo a estridência, isto é, o ruído sobre ela e a indicar a quebra, o rompimento.

As relações de contraste - entre o visível e o invisível, o *ser* e a coisa, o estático e o móvel, a superfície e a imanência, as sonoridades fechadas e abertas – atravessam o poema e promovem o movimento de aproximação e distanciamento constante. A poeta esgarça, ao mesmo tempo que busca anular, o antagonismo entre os polos e a tensão reflexiva gerada por este movimento estabelece um dos eixos de sustentação da poética oridiana.

O elemento-tema “pedra” e a agudeza da percepção que revela distâncias endereça nosso olhar ao poema “No meio do caminho”, do livro *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade:

#### NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 no meio do caminho tinha uma pedra.  
 (2009, p. 47)

O célebre poema pertence à primeira fase de Drummond e remonta ao início do modernismo brasileiro. Em ambos os poemas a banalidade do elemento “pedra” irrompe, paradoxalmente, a conduta da reflexão profunda. A perplexidade ante elementos da vida cotidiana, o estranhamento mesmo dos seres e das coisas em observação direta do real que desperta o pensamento para a coisa observada e para o próprio ser que o observa, em processo de autoquestionamento e perplexidade, permitem aproximar a ambos, Drummond e Fontela.

A poeta exterioriza a afinidade retomando, em mais de um poema, a voz e a inquietação drummondiana. Refaz a trilha de seus passos sem deixar de propor, conforme a análise de “Pedra”, contornos próprios através da manipulação dos elementos que compõem o poema nos mais diversos níveis (fônico, semântico, sintagmático etc). Em Drummond, a flexão do verbo (“esquecerei”) e do pronome possessivo (“minhas retinas”) evidenciam a presença daquele que fala, isto é, do eu lírico. Por sua vez, em Ordes, o índice de indeterminação “se” (“o silêncio **se** vê”) aponta para a relação direta, sem intermediários interferindo na ação pura da observação. De maneira geral, trata-se de uma escolha estética recorrente, artifício que anula, por assim dizer, a interferência daquele que fala e propõe a relação direta do leitor com o quadro que a poeta apresenta.

Além disso, retomemos a questão da extensão dos poemas e da estrutura de versificação. No caso de Drummond, “No meio do caminho” é um poema de versos livres, dispostos em duas estrofes, e já é considerado uma investida sucinta do poeta e

contrária às formas clássicas de versificação. Em Fontela, a composição é ainda mais sintética em “Pedra”, poema constituído por três trísticos com versos de seis sílabas métricas. Ainda que a poeta opere com a volta à versificação clássica, assim como o próprio Drummond e outros poetas modernistas fizeram, cabe ressaltar que os versos livres são aqueles preponderantemente utilizados por Fontela quando tomamos sua obra como um todo. A respeito do verso livre, falaremos um pouco mais adiante. Já a busca pela essencialidade como proposta estética acomoda-se perfeitamente à escolha por versos mais compactos. A poeta condensa para resumir ao indispensável, como se somente o mínimo fosse suficiente, e também mais adequado, para dar a medida do impossível. Ao refletir sobre a disposição ao poema breve na poesia de Orides Fontela, Antonio Candido percebe nesta característica:

[...] **um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas**, quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica as suas possibilidades. Denso, breve, fulgurante, o seu verso é rico e quase inesgotável, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido. (1988, orelha de *Trevo*, grifo nosso)

Ao espaço reduzido ocupado pelo poema, Candido destaca a riqueza inesgotável das múltiplas leituras que a escrita poética de Fontela fornecem. A ausência preponderante de um “eu” declarado em toda a extensão da obra aponta uma escrita avessa ao depoimento confessional, atrativo que, reconhecidamente, flertaria com o olhar do leitor-ouvinte. É raro encontrar também poemas de semblante memorialístico. Percebe-se a fidelidade do projeto de escrita talhado na impessoalidade e na construção que se encaminha, na verdade, para uma reflexão maior, que extravasa a dimensão pessoal em direção às questões humanas essenciais e universais. Nesta aparente impessoalidade, portanto, há um “nós” coletivizado: a comunhão com o leitor ocorre pelo compartilhar de dúvidas humanas comuns.

O desvelamento de camadas antes ocultas proporciona momentos de revelação. A poeta canta o momento do espanto diante da percepção dos movimentos mínimos e quase imperceptíveis – no interior das coisas, dos animais, das plantas – que se expandem e encaminham o olhar para o “acontecer puro” (FONTELA, 2015, p. 119), para “o escuro tenso / vulto do deus sutil / indecifrado” (FONTELA, 2015, p. 146). Desta maneira, Orides alerta para a existência do secreto que existe sob a casca das exterioridades quotidianas e propõe, como gesto revelador, o “abrir os olhos /

abri-los / como da primeira vez / - a primeira vez / - é sempre” (FONTELA, 2015, p. 167).

É, portanto, com os pés fincados no solo firme do concreto e do real, pela descrição dos aspectos imediatos do mundo, que o despertar ocorre. Por esta perspectiva e por sua capacidade de síntese, detectamos a proximidade também com Manuel Bandeira, o segundo pilar da tríade canônica do modernismo brasileiro. Em texto de apresentação da obra completa do poeta, o casal de críticos Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido confirmam que, em Bandeira, há:

Certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além de suas fronteiras; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema. (1970, p. 50-51)

Dentre outros elementos, aproximam essas duas trilhas, a de Bandeira e a de Fontela, a disposição ao mínimo tanto no plano temático quanto das palavras sem torná-los, no entanto, fatos prosaicos. Pelo contrário, a aderência ao plano concreto não ignora o que há de subjacente em todas as coisas e todos os seres, expondo a maneira segundo a qual ambos apreendem o mundo. E ainda, em momentos de pura contemplação, no desentranhar do fluxo neutro das aparências, o desejo de fixar o instante revelador:

### **Eu vi uma rosa**

A graça essencial  
Mistério inefável  
- Sobrenatural -  
Da vida e do mundo,  
Estava ali na rosa  
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.  
(BANDEIRA, 1970, p. 178)

Do excerto acima, o título “Eu vi uma rosa” exprime uma ação corriqueira que se revela, no entanto, alumbramento. No desadormecer da percepção, o poeta vislumbra a camada subterrânea (a “graça essencial”, o “mistério inefável” e o “sobrenatural”) escondida sobre a superfície da realidade e da gestura do olhar do dia a dia. O “ver” do título resguarda, de fato, não aquilo que é observado a olho nu, na

superfície das aparências, mas o que, retomando Drummond, “os olhos fatigados” não alcançam: a imanência da rosa. Não se trata, assim, de descrever o corriqueiro e o banal, mas de elevar, pela ação poética, aquilo que transcende a camada visível do observado. O poeta despe a rosa de qualquer tipo de adorno e adjetivações desnecessárias, virtudes que são próprias de sua escrita assim como a contenção. É o tempo, parece afirmar, que comporta aquilo que é específico da “rosa”. Mas o tempo é fluxo, não é constância. O verso isolado “Sozinha no tempo” fornece a justa medida sobre o entendimento acerca do tempo por parte do poeta. A revelação ocorreu, estruturalmente no poema, em local (“Sozinha no galho”) e tempo (o instante do alumbramento) definidos e bem demarcados na estrofe que os contém. Ao isolar o último verso, o poeta sugere que a fluidez temporal logo tornará o momento de apreensão inacessível novamente e também a “rosa”, no entanto, o poema não só é testemunha do tempo que foge, como a própria possibilidade, ainda que falha, de fixação do presenciado. Assim, como atitude fundamental, Bandeira busca reter o “momento fugaz da unidade” (1970, p. 202), mas através da fluidez da linguagem poética, instável e indeterminada por sua natureza, o alumbramento pode ser entendido não como o registro daquilo que é visto ou presenciado. É a própria existência do poema e daquilo que evoca que se configura como o alumbramento manuelino.

O efêmero “instante-surpresa”, face reconhecível em Bandeira, retorna em Orides Fontela, com mais ênfase no movimento e no fluxo, isto é, na inconstância que a poeta percebe e tenta deter. Acentua-se, assim, a fixação pelo escoamento do tempo e suas consequências:

### **ODE (II)**

O instante-surpresa: pássaros  
atravessando o silêncio

o  
instante  
surpreso: conchas  
esmaltadas imóveis

o instante  
esta pedra tranquila.  
(FONTELA, 2015, p. 212)

“Atravessando” aparece flexionado no gerúndio e denota, assim, a ação contínua do sujeito “pássaros”. Como único verbo presente no poema, ganha posição de destaque e indica a ação que orientará a leitura. Segundo o dicionário Michaelis, “atravessar” designa, entre outras coisas, “resistir à ação do tempo; subsistir”. Em um primeiro exame, a poeta sugere a contraposição entre “atravessar” e “instante”, este momento muito breve de tempo indeterminado. Joga, portanto, com as oposições entre permanência e inconstância. O verbo, ainda, pode significar “sulcar, cortar de um lado até o outro”, gestos que incidem sobre o neologismo “instante-surpresa”, a partir do qual há o desdobramento “instante-surpresa” x “instante surpreso”. “Surpresa” deixa de constituir substantivo composto com “instante”, forma estável, e passa a ser adjetivo, o que permite seu deslocamento enquanto atributo provisório, não inerente. Desta forma, o “atravessar o silêncio dos pássaros” rompeu a estrutura interna da palavra (“instante-surpresa”), modificou seu sentido inicial e provocou, ainda, uma nova anunciação reveladora a partir da aparente imutabilidade de outro ser (“conchas esmaltadas imóveis”). O quarteto prenuncia o dístico final “o instante / esta pedra tranquila.” ao indicar que o instante revelador pertence ao tempo contínuo, faz parte dele, além de ser índice do colapso do sentido literal. Contém, em seu núcleo duro, a imanência do ser (“pedra tranquila”) mesmo, paradoxalmente, ante o seu caráter fluido e impermanente.

Fontela parte da observação da aparente insignificância que há no mundo, como Bandeira, e hesita até renegar o estado estático dos seres e das coisas em geral. Sugere um algo por trás da camada primeira de observação, percebendo neles o estado intermitente contido no *ser*. Vislumbra o resíduo oculto sempre em pleno movimento, no dinamismo das formas. Assim, afirma-se na desconfiança ante a aparente paralisia, a ordem ilusória do mundo.

E ainda, a poeta não acredita na apreensão totalizante da realidade. Daí os rompimentos, quebras, fluxo contínuo que revelam a “pulsção / viva / centrando / no / tempo” (FONTELA, 2015, p. 193) ao mesmo tempo que, como bem definiu a escritora Clarice Lispector (1920-1977) sobre sua própria escrita, mantém-se “em luta com a vibração última” (1998, p. 11). Inclusive, a inquietação reflexiva que embasa a poesia oridiana encontra em Clarice Lispector fonte diversa aos poetas já citados. O expectante silêncio e a indagação sobre a natureza íntima das coisas claricianos resplandecem de forma sugestiva na poética oridiana. Como se ambas observassem os seres sob correspondente perspectiva e quisessem captar a mesma ausência, igual

esquema de abismos criados pelo fluxo-tempo e “o silêncio que rodeia o dom do poema”, em expressão de Davi Arrigucci Jr. sobre a escrita de Orides. Vejamos um exemplo de como isto se manifesta em Fontela:

Vejo cantar o pássaro e através  
da percepção mais densa  
ouço abrir-se a distância  
como rosa  
em silêncio.  
(2015, p.74)

A partir de dois dos cinco sentidos sensoriais básicos (visão e audição), a poeta tenta dar conta de expressar o momento excepcional ao qual presenciou. Instante raro porque se trata de percepção verticalizada, a “mais densa”, e que paradoxalmente ocorre a partir de uma atualidade comum (o cantar do pássaro), tal como se o mundo estivesse sendo visto, sempre, pela primeira vez, e o olhar fosse inaugural. Na matéria fônica, que desempenha importante função expressiva nos poemas de Fontela, a reincidência de sons sibilantes na quase totalidade das palavras que compõem o trecho (“pá**ss**aro”, “**densa**”, “**distâ**ncia”, “**abrir-se**”, “**silê**ncio”) sugere, em conjunto com a leitura do poema como um todo, a passagem ondulante por uma entrada inicialmente encoberta. Já a vibrante simples /r/, presente em “**rosa**”, ajusta-se tanto ao sentido de entusiasmo, que acompanha o sentimento geral do poema, quanto de atrito ou abalo, que dá compreensão ao “abrir-se a distância”, isto é, a inescapável realidade de rompimento e afastamento ante tentativa de reter, alcançar ou sustentar o que se avista. Estimulada pela visão (“Vejo”) e a audição (o “cantar” e “ouço”), o mundo abre-se sob uma nova perspectiva, alteração que se revela como sopro de iluminação. Contudo, o sujeito lírico parece estar sempre no limiar do alcance, porque o momento revelador logo se esvai.

Tanto Clarice quanto Orides investem no “intervalo de silêncio”, expressão de Benedito Nunes (2009, p. 211) para a prosa clariciana e que, cremos, tão bem cabe para Fontela. O teórico chama atenção para as interrupções momentâneas e pausas inesperadas que sugerem a própria impossibilidade de comunicar ou expressar algo ou, ainda, a pausa na qual ocorre a intervenção do pensamento, a digressão reflexiva. O poema citado acima parece, de certa forma, acompanhar o movimento de pensamento presente em “fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua

sequência e concomitância” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Como se auxiliassem mesmo a elucidar ou, ainda, como se as escritas trabalhassem em comum acordo:

[...] estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (LISPECTOR, 1998, p. 9)

Ambas investem no átimo de conjunção entre reflexo e real. O texto em prosa clariciano “faz fluir o sentimento de agora e, paradoxalmente, interliga a petrificação e a mudança” (HELENA, 1998, orelha de *Água viva*). Cientes de que o alvo a que aspiram habita o instante precário, é “um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Permitem ver com mais contraste o “impulso puro / corta o instante / e faz-se a vida / em acontecer tão frágil” (FONTELA, 2015, p. 70). Da consciência acerca da fluidez advêm as feições próprias de cada obra. Os textos articulam-se através da mobilidade ou deslocamento, com o predomínio da técnica descritiva-reflexiva plasmada a um tecido imagético vigorosamente visual. Mantidas as distinções próprias de cada gênero e cada estilo, a prosa carregada de entrâncias e reentrâncias de Clarice, em um fluir pausado por inserções inesperadas (divagações e comentários reflexivos), particularmente através dos fluxos de pensamento altamente digressivos, parece sintonizar com as fraturas em texto poético e as imagens caleidoscópicas de Orides. Como se a realidade só pudesse ser apreendida por desvios.

A suspensão provisória do tempo e a subsequente liquidez que mina a estabilidade pretendida direcionam para outra dimensão comum que alicerça a indagação: “Como expressar mais / o que / é densidade inverbal, viva?” (FONTELA, 2015, p. 49). O silêncio como “a medida do impossível da poesia moderna”<sup>9</sup>, em expressão de Arrigucci Jr., torna-se busca e limite para uma linhagem de poetas a partir da modernidade. No ofício da escrita, há um fundo trágico na luta prometeica para romper e transcender o silêncio, pois da linguagem os poetas e prosadores são reféns. Da linguagem os poetas dependem para ordenar a realidade, mas, ao mesmo tempo, a palavra é convenção, muralha que impede a relação direta com o real. O escritor, a partir da modernidade, desconfia da palavra e talvez isto explique a presença tão forte da temática do silêncio. “Escrever só esteja me dando a grande

---

<sup>9</sup> Davi Arrigucci Jr. utiliza a expressão no documentário “A um passo do pássaro” (2000), dirigido por Ivan Marques. O link de acesso ao documentário na íntegra consta na bibliografia.

medida do silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 13), afirma Clarice. “Tudo amplia mais o silêncio” (FONTELA, 2015, p. 158), conclui Orides.

Sob uma perspectiva mais ampla, as incertezas que rondam o espírito moderno não dizem respeito apenas a uma área do saber e, claro, não se localizam apenas nas artes. Em antagonismo ao mundo clássico e cristão de estabilidade e ordenação da realidade no interior do domínio da racionalidade e da linguagem, a partir da modernidade, há o despertar da percepção de que a totalidade da experiência humana extravasa os limites dos discursos categóricos e totalizantes, o que estremece e faz declinar conceitos antes tidos como absolutos, como a verdade e a realidade. A totalidade, que subjaz a exatidão antes pretendida pelo homem clássico, é vista com desconfiança pelo homem moderno. No interior da escrita, a incorporação das instabilidades dos conceitos: “Sobre as inconsistências, apoiar-se”, em síntese de Paul Celan (apud BADIOU, 2002, p. 50).

O desafio da intraduzibilidade da experiência e o “ceticismo da palavra” (HAMBURGER, 2007, p. 61) têm por pano de fundo um conjunto de fatores, tais como, a citar, a alteração da relação do homem com o mundo e consigo mesmo a partir da revolução técnica dos meios de produção, conforme observa Walter Benjamin, e as consequências sobre o pensamento humano a partir da Segunda Guerra Mundial.

Como resultado desta última experiência em particular, surgem poetas como Paul Celan (1920-1970). O poeta judeu-romeno conjugou tanto a experiência como ex-prisioneiro dos campos de concentração nazista quanto assimilou as experiências poéticas questionadoras de apreensão da realidade, com especial afeição pelo francês Mallarmé. O tradutor Flávio R. Kothe assinala, na orelha do livro *Poemas* (1977), que “o gesto semântico de Celan provém do silêncio e a ele conduz. Decorre do espanto ante a barbárie solta em meio à cultura, mas aponta para o não-desvelado do ser” (1977, orelha do livro).

Desta forma, a palavra e o silêncio, faces aparentemente opostas, servem a essa linhagem de poetas enquanto alvo e ameaça, em sentimentos antagônicos de ânsia e renúncia. Se “a lúcida mão se lança, grande, ao acordar” é porque o poeta, no átimo de lucidez e urgência da expressão, reconhece o “cristal na roupagem de teu silêncio” (CELAN, 1977, p. 38). A palavra poética pode, afirma o poeta, dar a ver o inexprimível, o que antes era “invisível / o que parecia marrom, / ideiascores e bravo” e, no entanto, corre-se o risco de que o sentido iminente logo seja “sufocado

por palavras” (CELAN, 1977, p. 33). Ao lançar seus “olhos, mundicegos, na fenda fatal”, o sujeito lírico constata, enfim, que se trata de um “vislumbre manchado pelo hálito. Sangue / esparso” (CELAN, 1977, p. 38).

Sob o signo da precariedade e das inconsistências, reflexo da desconfiança acerca da totalidade e em negação do fixo aparente e daquilo que perdura, em ação mimética com o transcorrer do tempo que tudo arrasta e interrompe, que o poeta busca ouvir e desvelar os “coros pungentes / cores do crepúsculo” que encaminham e convergem na “violação / de um só silêncio / lúcido” (FONTELA, 2015, p. 55).

Com a desestabilização das concepções de verdade e realidade, o movimento do pensamento, que alimenta e subjaz os poemas, aceita (chega a pôr em primeiro plano ou como valor positivo) o descumprimento da lógica racional, propondo a conciliação de aparentes esferas antagônicas no interior da escrita. Os poemas, desta maneira, afirmam-se na oscilação pendular entre extremos e na comunhão dos opostos: “entre sempre e nunca”, “o que agora sobe e desce”, “onde nunca estive, sempre estará” (CELAN, 1977, p. 25-26). Como se por direções contrárias se harmonizassem os seres, como se ser e não-ser ligassem-se ao mesmo: “As coisas tomadas em conjunto são o todo e o não todo, algo que se reúne e se separa, que está em consonância e em dissonância; de todas as coisas provém uma unidade e de uma unidade, todas as coisas” (HERÁCLITO, 1978, p. 80). Isto é, no entrelaçamento entre “os arcanjos contrários” que “combatem-se, mas abraçando-se”, acolhendo, enfim, “sim e não no mesmo, abismo do espírito” (FONTELA, 2015, p. 139).

Desta forma, neste movimento oscilatório, o poeta sugere que nossas impressões e apreensões da realidade passem a caminhar sem o sentido da retidão das convicções, sobre o meio-fio acima do abismo. E os poemas refletem esta tensão desestabilizadora das certezas, através de uma série de mecanismos. Com efeito, as “dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (HAMBURGER, 2007, p. 61), ou seja, os sintomas da dúvida e da hesitação recaem sobre a sintaxe desestruturada, o léxico em aglutinações e rupturas desconcertantes e o ritmo instável que passam a caracterizar a escrita a partir da modernidade.

Há um ponto, ainda, a resgatar no que diz respeito à temática do silêncio. Por vezes, sob o equilíbrio precário entre o dito e o não-dito, no instante mesmo daquilo que se revela ao poeta, incide uma luz flutuante, um momento de lucidez tal que é interpretado, por alguns deles, como indício de algo fora da esfera humana, como elemento sublime e conectado ao sagrado. Ao refletir sobre as linhagens poéticas que

incorporaram, em seus escritos, tal aproximação entre o divino e o humano, George Steiner (1988) chegar a afirmar que “exatamente porque não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha de maneira tão precisa, temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso. O que há para além da palavra humana é revelador de Deus” (1988, p. 59). Ao tangenciar e ser, ao mesmo tempo, atravessado por esse átimo esclarecedor que tende a emudecer a língua corrente mas no qual a escrita poética percebe seu alvo, o poeta é tentado a interpretar tal silêncio como manifestação mística porque inexplicável é na esfera humana: “A um passo impossível de Deus”, já afirma a epígrafe de *Transposição*, “nome / branco sagrado que não / define, porém aponta” (FONTELA, 2015, p. 87), “inumano vazio / do silêncio” (FONTELA, 2015, p. 141).

Nestas experiências de transcendência, o poeta acena para a linguagem não usual, esquecida, que se revela na unicidade fluida do Homem com as coisas do mundo. Subjaz à linguagem poética o chamado de um retorno a um certo estágio primitivo que será também, paradoxalmente, o estágio final, um além da morte e um para além da morte. Concorrem neste ponto-estágio instâncias desencontradas e que não aceitam serem incorporadas na linearidade do tempo cronológico dos homens – aquele que define e limita a existência, que demarca o início e impõe a finitude. O tempo das contradições, aquele que aceita o múltiplo e o provisório, seria, conforme Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (2016), o tempo mitológico, espécie de “não-tempo”:

(...) chegando-se ao princípio dos Tempos, atinge-se o Não-Tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal, inaugurada pela primeira queda na experiência humana. Em outros termos, a partir de um momento qualquer da existência temporal, pode-se chegar a exaurir essa duração ao percorrê-la em sentido contrário, e desembocar no Não-Tempo, na eternidade. Isso, porém significa transcender a condição humana e recuperar o estado não-condicionado que precedeu a queda no Tempo e na roda das existências. (2016, p. 80)

O poeta, atraído por este ponto de confluências antagônicas que é o “Não-Tempo”, talvez o *Aleph* borgiano, busca o caminho da eternidade, o “inconcebível universo” (BORGES, 2000, p. 696), que não lhe pertence e isto se reflete no caráter evocatório do fora do humano e que, muitas vezes, é compreendido como manifestação do Sagrado. Exemplos seriam, a citar, a apropriação regular do léxico litúrgico e as simbologias relacionadas a estes universos – o que, em Fontela, é

recorrente. Tais inserções surgem para traduzir a dificuldade de encontrar palavras, no discurso comum, que possam dar a exatidão daquilo que se pressente e intui. Como se o Sagrado, portanto, fosse a explicação plausível para comunicar o incomunicável. Mas, desta forma, o poema também poderia ser entendido como espécie de ato de transgressão, através do qual o homem talvez pudesse se igualar aos deuses.

Por sua vez, Martin Heidegger nos diz que a “poesia nunca é propriamente apenas um modo (*melos*) mais elevado da linguagem cotidiana. Ao contrário. É a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa” (2008, p. 22). Em *A Origem da Obra de Arte*, o alemão se debruça sobre as questões relativas à arte, ao originário e à verdade. Na arte, afirma Heidegger (2010), ocorre a violação do pensamento lógico. Por sua vez, a arte encontra-se presente nas obras, contudo, só nos é possível passar por tal experiência a partir da *essência* da arte, entendida, em seu pensamento, como “o algo que é, como ele é” (HEIDEGGER, 2010, p. 37). A busca pela essência da arte é, para o filósofo alemão, a própria busca pelo *originário* da obra de arte, isto é, a indagação sobre a partir de onde e através do que a arte é o que é e como é. O ofício do artista, afirma, seria trabalhar o caráter de coisa na obra de arte, isto é, evocar aquilo que lhe é constante e, ao mesmo tempo, é seu cerne, mas admitindo sua fluidez e inconstância – daí a violação da lógica a qual mencionamos acima, uma vez que o pensamento lógico movimenta-se justamente na constância e imutabilidade, conforme regras de coerência pré-estabelecidas.

Ao mencionarmos a fluidez reinante naquilo que a obra de arte revela e evoca, não estamos mais nos referindo àquilo que as obras *são*, mas um movimento, uma ação em construção ou ainda um acontecimento (*sendo*), caracterizado por Heidegger como *desvelamento* do ser da obra: “Os gregos nomearam *aletheia* o desvelamento do sendo. (...) Na obra está em obra um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo naquilo que ele é e no como ele é” (HEIDEGGER, 2010, p. 87). Nesta verdade do sendo, a obra de arte, portanto, traz para o permanecer, mantém-se existindo: “O ser do sendo vem para o constante do seu brilhar” (HEIDEGGER, 2010, p. 87). Sendo a arte este colocar-se em obra da verdade, deixa, por consequência, de ser mera cópia do real. Ainda que os artistas manejem reincidentemente os elementos (a palavra, a tinta, a pedra), não podemos falar de desgaste e, sim, pelo contrário, as coisas tornam-se e conservam-se sendo *verdadeiramente* coisas. Tal acontecimento da verdade não se dá, todavia, de forma

pacífica: “(...) a verdade acontece como disputa originária entre clareira e velamento” (HEIDEGGER, 2010, p. 139) e a obra é propriamente o embate, no qual há o alcançar do desvelamento: “Sobre a luta nossa / visão se constrói” (FONTELA, 1988, p. 37).

Através das reflexões de Heidegger, alicerçamos em que estão debruçados os poetas através do trabalho com as palavras, pois o que almejam é ultrapassar a distância que separa a linguagem estabelecida daquilo que vive sob seus escombros, trazendo à luz a verdade do sendo. A linguagem da poesia seria reveladora das distâncias e também, ao mesmo tempo, a via de acesso a uma espécie particular de iluminação: “A luz que destrói os segredos” (FONTELA, 2015, p. 50). Segredos que, para muitos poetas, não estariam ao alcance do Homem, sendo destrutivos, e que pertenceriam aos domínios do sublime. A poesia seria, assim, o verdadeiro caminho do saber pois demanda uma outra forma de se relacionar com o mundo que não a habitual. A linguagem poética reinaugura o originário (no sentido de Heidegger) e o poema é esta tentativa de anular a lógica racional e a possibilidade de restaurar a plenitude da linguagem: “as mãos buscam o fim do tempo e o início de si mesmas, antes da trama criada” (FONTELA, 2015, p. 32).

Pode-se aferir que a linguagem poética tanto denuncia a condição humana quanto “traz em si a crucial alusão àquilo que está fora da língua, àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso” (STEINER, 1988, p. 58). Como testemunha debruçada sobre a ausência, o poeta recusa-se ao recolhimento de sua condição humana e opta pela ação transgressora de romper o silêncio que envolve este saber resguardado, “o cruel / saber que despedaça / o ser sabido” (FONTELA, 2015, p. 53), metaforicamente traduzido pelo branco da página. “Saber de cor o silêncio / - e profaná-lo, dissolvê-lo em palavras” (FONTELA, 2015, p. 168).

O impasse e a sina desta linhagem de poetas, expressos em muitos poemas, refletem a luta antagônica entre a dependência da linguagem, que se encontra gasta pelo hábito e as convenções, e o desejo de resgatar seu caráter plurissignificante. Os poemas confirmam-se como o local do confronto, em que o poeta assume o risco da violação ao mesmo tempo em que possibilita a abertura que reestabelece à linguagem sua plenitude.

Com efeito, a partir das incertezas e contradições que emergem na modernidade, surge o anseio, nas artes em geral, por novas formas de expressão e a desconfiança quanto ao alcance da linguagem. Para que ocorra o salto e o poeta não

deixe de se expressar, uma das alternativas, que se tornou uma das bases de apoio da revolução poética moderna, foi a manifestação do olhar infantil sobre o mundo.

O filtro lúdico faz-se presente tanto através da apropriação de motivos relacionados ao universo da infância quanto no que se refere à dimensão técnica dos poemas, por intermédio, por exemplo, dos jogos de linguagem. Em Orides Fontela, o empreendimento torna-se visível primeiramente no pensamento que gera a ação: “a poeta está aberta / como se hoje fosse infância / e as coisas não guardassem pensamentos / formas de nós nelas inscritas” (2015, p. 51). Além disso, é possível notar o exercício de brincar com as peças-signo do jogo-mundo que sustenta fundamentalmente seu gesto estético. Mas na poeta, cabe ressaltar, a prática recreativa costuma envolver verbos que denotam também ações violentas – como “quebrar”, “estilhaçar”, “estraçalhar”, “romper”, “rasgar”, “ferir” – e que sugerem a consciência da subversão que circunda o ato da escrita.

O poema “Ludismo”, da parte “I” de *Transposição* (1966/1967) – também denominada sintomaticamente de “Base” – apresenta este aspecto. “Quebrar o brinquedo é mais divertido”, nos diz o poema nos dois versos iniciais e prossegue da seguinte maneira:

[...]  
 As peças são outros jogos  
 construiremos outro segredo.  
 Os cacos são outros reais  
 antes ocultos pela forma  
 e o jogo estraçalhado  
 se multiplica ao infinito  
 e é mais real que a integridade: mais lúcido.  
 [...]  
 (FONTELA, 2015, p. 33)

A forma livre do verso acentua o desejo da liberdade estética e encena o “jogo estraçalhado” que o conteúdo do poema propõe. Além de partir do mínimo que é necessário para sustentar o texto poético, a poeta dilacera o verso no poema e a palavra no verso. Desenraíza as relações de coesão sintáticas e afrouxa a liga entre as sílabas e as letras de uma palavra na tentativa de restaurar, mimetizando na escrita, o caráter fluido e provisório da linguagem. Nega-se à apreensão da realidade em sua totalidade (“os cacos são outros reais”) e atribui caráter positivo ao gesto destruidor (“o jogo estraçalhado é ... mais real que a integridade: mais lúcido”).

Além disso, a poeta reiteradamente incorpora o mítico, identificado como linguagem menos viciada e, portanto, mais fiel ao seu intento de buscar a renovação da linguagem. Em gesto simbólico, por meio do artifício da refeitura paciente, assume, por exemplo, a máscara mítica de Penélope:

**PENÉLOPE**

O que faço des  
                   faço  
 O que vivo des  
                   vivo  
 O que amo des  
                   amo

(meu “sim” traz o “não”  
 no seio).  
 (FONTELA, 2015, p. 187)

O trecho evidencia o desfazimento das palavras em atos contínuos de feitura e desfeitura, o que alude ao processo poético oridiano, de destruição e reconstrução permanentemente postos em regime de tensão. Cumpre recuperar o título do poema que remete à figura de Penélope, esposa de Ulisses, personagem central da *Odisseia*, de Homero. Segundo consta neste poema épico, Ulisses parte para combater na Guerra de Troia, o grande conflito bélico entre gregos e troianos. A espera do retorno do marido torna-se longa e gera incertezas sobre se Ulisses estaria vivo ou morto. O pai de Penélope solicita à filha que se esqueça de Ulisses e case-se novamente. Sem querer decepcioná-lo e também se negando a trair o marido, pois acredita que ele permanece vivo e retornará, Penélope concorda, mas arma um estratagema para adiar o evento. A condição que estabelece é a de casar-se logo após finalizada a mortalha de Laertes, pai de Ulisses. No entanto, o que Penélope tece durante o dia, desfaz durante a noite, recomeçando o trabalho novamente na manhã seguinte. A refeitura permite que a personagem postergue o novo casamento desejado pelo pai, tornando este fazer e desfazer uma ação positiva, de controle sobre seu próprio destino. O artifício, desta maneira, torna-se símbolo, na Literatura, da paciência e do engenho, características que podemos associar à escrita oridiana. O retorno que é, ao mesmo tempo, retrocesso e avanço também remete à personagem de Sherazade de *As mil e uma noites*, que tece, por assim dizer, histórias noite após noite para evitar sua morte. Nos três casos é possível notar uma recusa ante a um destino que parece, à primeira vista, incontornável. Mas, se o destino é inevitável, o que os casos propõem

é retardar sua chegada e consequências ao máximo possível através de ações que podem virar solução.

Em Fontela, particularmente no poema acima citado, é perceptível que as ações de desfeitura sejam incorporadas e valorizadas pela poeta em sua escrita. Assim, ainda que faça uso do prefixo de negação “des”, as contradições são assimiladas enquanto valor positivo, conforme pantenteia o arremate dos dois últimos versos em que “sim” e “não” convivem harmonicamente no “seio” da escrita e que resgatam a dissolução dos antagonismos que nos faz lembrar de Heráclito, já mencionado. O jogo de rupturas força o ritmo a trabalhar entre pausas e encadeamentos, entre descontinuidades e continuidades, em sintonia com o conjunto do poema e, sob perspectiva mais ampla, da proposta da poeta.

Além disso, os poemas reflexivos predominam de maneira esmagadora em toda a obra de Fontela e voltam-se, de maneira recorrente, ao próprio ato da escrita, nos conteúdos e em sua forma de expressão, como o poema acima expõe. A poeta desfaz e refaz os fios que sustentam o tecido poético e atinge o limite mesmo de sustentação dos componentes que o caracterizam. Revela-se o anseio permanente do sujeito lírico de tentar fixar o fugidio, a “duração aberta”:

#### **PARA FIXAR**

Para fixar  
a flor  
não nos serve o espaço  
de pauta

ela des  
liza pre  
cede-nos  
no horizonte duração  
aberta

elaestrela nada  
a fixa  
mas elaflor nos fixa  
em seu  
voo

flor  
que nos vive no puro  
tempo.

(FONTELA, 2015, p. 125)

Fixar e desconstruir são movimentos antagônicos que convivem nos poemas. O espaço da pauta é o *habitat* da escrita poética, assim como seu limite. A flor é “deslize” e “voo”, movimentos libertos. Para traduzir esta fluidez e o espanto que causa, a poeta recorre a rompimentos e aglutinações inesperadas e incomuns, em encadeamento que força a percepção a sair do marasmo das convenções, particularmente pela utilização de novas formas de *enjambements*. Se o movimento interno se faz necessário para reter o fluxo que escapa, Fontela percebe e investe também no espaço graficamente ocupado por alguns poemas. A importância que a forma gráfica assume no poema gera parentesco com a poesia concretista elaborada pelo grupo Noigrandes, uma vez que “o poema concreto comunica essencialmente sua própria forma, sua estrutura visual montada com palavras” (MENEZES, 1998, p. 97), isto é, ainda que haja comunicação de conteúdos, a forma gráfica nunca é relegada a segundo plano, pelo contrário, mensagem e forma estabelecem íntima relação de semelhança quanto ao que comunicam, como podemos notar de maneira exemplar no poema “vai e vem”, de José Lino Grünewald, de 1959:

vai e vem  
 e e  
 vem e vai  
 (apud MENEZES, 1998, p.99)

No caso de Fontela, na disposição dos termos que compõem os versos, a poeta promove interrupções inesperadas e o prolongamento do instante da pausa através de espaçamentos incomuns. A desestruturação é aparente, pois Orídes ordena forma e conteúdo, assemelhando-se ao que pudemos observar no poema de Grünewald:

### CICLO

Sob o Sol sob o tempo  
 (em seu próprio agudo  
 ritmo)  
 dispersam-se inter cruzam-se  
 - em ciclo implacável -  
 pássaros.  
 Sob o Sol sob o tempo  
 reinventa-se  
 (esplendor cruel) o  
 ritmo.  
 Sob o Sol sob o tempo  
 automáticas flores

inauguram-se.  
 Sob o Sol sob o tempo  
 a vida se cumpre  
 autônoma.  
 (FONTELA, 2015, p. 128)

“Sob o Sol” e “sob o tempo” ocupam, a cada vez que aparecem no poema, posições extremas no verso. A repetição acompanha o vaivém pendular, mimetizando o movimento solar e irmanando-o a uma certa concepção de tempo. Tema caro a Fontela, no poema, o “tempo”, enquanto *kronos* – sucessão cronológica, progressiva e linear – possui função destruidora, é “ciclo implacável” que conduz os seres vivos à morte.

A grafia em maiúscula de “Sol” sugere a diferenciação da palavra: torna-se símbolo que se sobrepõe ao signo “tempo”, que na convenção cronológica da palavra remete à morte, finitude. Em toda a construção, parece ocorrer o questionamento acerca da hierarquia de um sobre o outro. “Sol” e “tempo”, cujas ações recaem (“dispersam”, “intercruzam-se”) diretamente sobre os seres (“pássaros” e “flores”) como a lançar uma nova percepção sobre eles. A sugestão ganha reforço quando lembramos que “Sol” representa a estrela que irradia luz máxima. A preposição “Sob” indica posição inferior e aponta que os elementos permanecem como reféns dos movimentos oscilatórios do “Sol” e do “tempo”. Por um átimo de incidência de luz, isto é, de lucidez extrema, os seres “reinventam-se”: deixam de ser signo morto e forma fixa; “inauguram” um novo *ser* – plenitude imanente. E ainda temos os parênteses, pausa no encadeamento geral do poema, como intervenção momentânea e vislumbre da poeta: “(em seu próprio agudo / ritmo)”, “(esplendor cruel)”. Na escrita oridiana, é clara a insatisfação com a noção cronológica do tempo em reiterada busca e revalorização do *kairós*, o tempo certo ou oportuno, segundo a mitologia grega, que designa o tempo não-linear e não mensurável. Tempo “quando pousa / o pássaro // quando acorda / o espelho // quando amadurece a hora” (FONTELA, 2015, p. 326).

Fontela investiu, acompanhando uma linhagem de poetas, neste exercício de fragmentação e aglutinação, na aplicação de pausas inesperadas (travessões, reticências, parênteses) e na ocupação esparsada das palavras na página em branco entendendo-as como formas de expressão. Vejamos, como exemplo, o trecho abaixo do poema do poeta norte-americano e.e.cummings (1894-1962):

[xiii]

platão disse-

-lhe:ele não podia  
acreditar(jesusdisse-lhe;ele  
não queria acreditar  
nisso)lao

[...]

(1998, p. 51-53)

A estruturação do poema torna nítida a desestabilização das convenções técnicas e formais. Segundo o já citado teórico alemão Hugo Friedrich, a linguagem do poema moderno “tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente”<sup>10</sup> (1978, p. 18) de maneira tal a ter como intenção deliberada causar “surpresa, estranheza” no leitor.

No poema de cummings, comungam no mesmo espaço marcas textuais e signos conhecidos nossos, mas dispostos de maneira a truncar a leitura e forçar o adentramento no universo explorado. O que nos autoriza a aproximar Orides Fontela e e.e.cummings diz respeito às experimentações tipográficas ou gráfico-espaciais, a demolição ou fluidez da retórica e do ritmo convencionais, e a valorização da palavra enquanto Símbolo – ressonâncias do timbre moderno mallarmaico, de que falaremos adiante. Jorge Fazenda Lourenço, no texto de apresentação do livro *xix*, de cummings, destaca como aspecto significativo da escrita de cummings esta “carga simbólica presente em seus poemas”, em que o Símbolo passa a ocupar o lugar que era antes do signo e para “em geral, se referir a Deus” (1998, p. 15). Em cummings, como em Mallarmé, o deslocamento signo-símbolo é marcado pela utilização de maiúsculas, que enfatizam o novo estatuto da palavra. Em Orides, o que se destaca é a denúncia do ato de “dessacralização”, mas nunca de maneira branda ou serena, sempre em confronto impetuoso com o signo gasto: “Eu assassinei o nome / da flor / e a mesma flor complexa / simplifiquei-a no símbolo / (...) Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue” (FONTELA, 2015, p. 49).

<sup>10</sup> Há de se ressaltar que os pressupostos de Hugo Friedrich contidos em *Estrutura da Lírica Moderna* passam por revisão crítica. Conceitos como “tensão dissonante”, “obscuridade” e “anomalia” carecem do crivo da perspectiva, isto é, o que era obscuro ou anômalo em determinada época ou cultura não necessariamente será em outra.

O Símbolo, cuja natureza é ser, ao mesmo tempo, reconhecível e plurissignificante, instala a contingência do múltiplo e do variável, uma vez que promove um extravasar do sentido e o encaminha para o infinito, na sugestão inesgotável: “o símbolo é a coisa sem o ser e sendo-a [...] é e, ao mesmo tempo, não é idêntico a si próprio” (TODOROV, 1979, p. 207). Por possuir esta natureza, o símbolo promove a fusão dos contrários e instaura a instabilidade, o que se incorpora perfeitamente a projetos poéticos que se estabelecem, no extrato formal e conteudístico, no local da dúvida, da hesitação, do fugidio e das inconsistências, como é o caso da escrita de Fontela.

Sob essa perspectiva, Alcides Villaça, no artigo “Símbolo e acontecimento na poesia de Orídes”, publicado no número 34 da revista *Novos Estudos*, reitera que “o que caracteriza a poesia de Orídes, além de sua pureza formal extrema, é a interrogação sobre o nosso destino e uma tentativa de figurar um **nexo simbólico entre valores essenciais**” (1992, p. 198, grifo nosso). Valores esses que se mantiveram como alicerces e projeções de um espírito poético marcado pela inquisição da realidade, pés fincados no concreto, mas que impulsionam esta reflexão para um algo além. A fragmentação das partes que compõem o poema, a valorização do Símbolo e o ritmo cambiante estão sintonizados a um pensamento poético pautado na captura de frações da realidade e desconstrução da imagem do mundo enquanto totalidade. O olhar passa a atentar para as “gradações de luz e aguda descontinuidade de planos” (FONTELA, 2015, p. 27), que a poeta agencia para tentar dar conta do movimento-fluxo que tanto faz escapar a impressão quanto é, como a página em branco do poema, o “campo de possíveis” (FONTELA, 2015, p. 117). Em arremate preciso de Haqira Okasabe (2002), ao analisarmos o que está sendo sugerido nos poemas de Fontela, devemos pensar no movimento em si, isto é, na percepção do fenômeno e no fluxo do acontecimento expresso pelos poemas. Não se trata, afirma Okasabe, de insinuar “o preexistente ou racionalizável, mas a própria **experiência de aproximação** entre sujeito e objeto” (2002, p. 99, grifo nosso).

Por sua vez, Octavio Paz, ao refletir sobre os poemas simbolistas, em *A outra voz*, diz:

O poema simbolista dispensa explicações; nem conta e nem diz: sugere. Seu canto faz fronteira com o silêncio. Um dos elementos do poema longo era a continuidade no desenvolvimento, quer dizer, a natureza linear da composição: um episódio sucedia ao outro e cada um estava ligado ao anterior e ao seguinte. Não havia interrupção

nem ruptura. O poeta simbolista rompe a continuidade: acredita no valor da pausa e do espaço em branco. (1993, p. 28)

Na esteira da crise da palavra e da questão do silêncio a partir da modernidade, a solução simbolista, segundo Paz, recorreu ao movimento de interrupção da composição linear, própria dos versos longos, e também ao poder de sugestão do símbolo. De outra forma, a configuração dos versos de menor extensão aliada à proposta simbolista de valorização das rupturas e vazios, representativos da instabilidade que circunda o símbolo e por ele é circunscrito, permitiriam uma aproximação mais apropriada com a experiência. O poeta, esta “criança que tateia / no pássaro um esquema / de distâncias” (FONTELA, 2015, p. 155), liberto agora para subverter a sintaxe e atribuir significados diferentes a palavras comuns, restituindo-lhes seu caráter simbólico.

Sob essa perspectiva, aquele que mais solicitou a atenção de Orides Fontela foi o francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). A partir da crítica à arte descritiva, como a parnasiana, Mallarmé teve como diretriz de todo o seu projeto estético a questão da “alusão”. Para Mallarmé, “o segredo da arte, ou da poesia, era sugerir ao invés de nomear” (apud OKASABE, 2002, p. 97). O poeta francês reitera a parcialidade da palavra e a assimilação do mundo através da multiplicidade de ângulos que não são excludentes. Para tanto, Mallarmé sublinha a necessidade de obscurecer o discurso poético, trabalhando-o através da alusão, que permite o fluxo do sentido. O poema, dessa maneira, vai “revelando-se constantemente na sua novidade” (OKASABE, 2002, p. 106), em “vibrações de luz iminente” (MALLARMÉ, 1998, p. 65).

Sob a perspectiva de Mallarmé, a comunicação fácil é fator negativo – “Qualquer flor se abria mais larga / Sem as nossas conversações” (1998, p. 62) –, pois entende que é impossível traduzir de forma inequívoca uma impressão ou percepção da realidade. Pode-se afirmar, assim, que o poeta francês assentou suas preocupações, essencialmente, nas indagações sobre a palavra (Signo x Símbolo) e sobre o ato da escrita, isto é, sobre a (im)possibilidade de dar forma a certas experiências através da linguagem poética.

Ao pensar sobre a escrita do poeta francês, Maurice Blanchot enfatiza que, nele, “a palavra tem uma função, não apenas representativa, mas destrutiva. Ela faz *desaparecer*, torna o objeto ausente, anula-o” (1997, p. 36). Tal concepção se faz presente, a título de exemplo, em construções como “Imóvel, gélida quimera escarnecida, / Que veste o Cisne o inútil exílio do Signo” (MALLARMÉ, 2015, p. 29).

Cumpramos observar que adotamos a tradução de José Lins Grunewald, que introduz a palavra “Signo” neste verso, considerando-a como uma metáfora e também a própria essência do simbolismo do poema. No original em francês, as palavras “Cigne” (cisne) e “Signe” (signo) são idênticas quanto à pronúncia, diferindo apenas quanto ao “c” e “s” iniciais de cada palavra.

Dito isso, por entradas múltiplas, encontramos a sombra da presença de Mallarmé ao longo de toda a obra de Fontela. Há, por exemplo, consonâncias na atitude poética compartilhada quanto à disposição de revitalizar signos gastos pelo processo de transposição à categoria de símbolo: “(...) o que era o pássaro e é / o objeto: jogo / de uma inocência que / o contempla e revive” (FONTELA, 2015, p. 155).

No que tange aos aspectos formais, Fontela, sob influência de Mallarmé, buscou expandir as fronteiras do discurso poético tradicional através do léxico (justaposição de termos geradores de neologismos), das marcas textuais (ausência de pontuação ou aplicação de maneira inusual) e das interrupções expressivas (fracionamento de palavras e suspensões no verso), de modo a produzir poemas que causassem estranhamento e requisitassem mais atenção para desvelar seus sentidos. E, ainda, em comum, encontramos certos universos temáticos (o silêncio, a linguagem, o tempo, o ofício poético) que, de uma maneira ou de outra, mantêm-se interligados pela ideia geral de fragmentação, fluidez e antissolidez, sintetizados, em Fontela, em excertos como “espelho dos instantes / fragmentos / estruturados em reflexos / fúlgidos!” (2015, p. 114) e “A aventura / - a / ventura - / fluir / sempre” (2015, p. 371).

A acuidade do olhar e as propostas sobre o *como dizer* revelam a preocupação da poeta com a maneira de enformar a agudeza da percepção. A amplitude da questão aproxima poetas que seguiram vias de expressão muito diversas, alguns dos quais resgatamos no que foi exposto até o momento. É sob este aspecto em particular que destacamos a relação da escrita de Ordes Fontela com João Cabral de Melo Neto (1920-1999), o terceiro pilar do cânone modernista brasileiro.

O poema-homenagem<sup>11</sup> atesta, de modo evidente, o vínculo de Fontela com o poeta pernambucano. Mas o ponto para o qual chamaremos a atenção, e que foi determinante no projeto oridiano de escrita, refere-se a alguns princípios comuns nas duas poéticas. O primeiro diz respeito à predileção, de ambos poetas, pelo

<sup>11</sup> Qualificamos aqui como “poema-homenagem” aos escritos que diretamente, isto é, de forma nítida e incontestemente mencionam a quem foram dedicados e a partir dos quais a poeta explicita suas fontes. Deste conjunto, faz parte a tríade do cânone literário brasileiro: Drummond (“CDA (imitado)”, “CDA (relido)” e “Homenagens”, em *Rosácea*; “Para CDA”, em *Teia*); Bandeira (“Homenagens”, em *Rosácea*) e João Cabral de Melo Neto (“João”, em *Teia*).

afastamento da primeira pessoa do discurso poético, em especial porque negam o poema como espaço de confissões, de comoções fáceis do espírito ou do sentimental. O segundo diz respeito à maneira de ancorar o gesto criativo na reflexão sobre a escrita e o ofício do poeta.

O primeiro aspecto, que ecoa no segundo, foi bem assinalado por Alcides Villaça em análise sobre a obra cabralina que serve, pensamos, também aos poemas de Fontela. Villaça (1991) aponta que “afastada a ‘desordem da alma’, uma luz reveladora vem incidir sobre os objetos, seres, cenas e situações do mundo, com os quais se objetiva reflexivamente o ato mesmo da construção verbal” (1991, p. 147). Em Fontela, em especial, mesmo nos poemas em que um “eu” se faz presente, trata-se de um “eu” distante que diz menos respeito a uma subjetividade particularizada do que a um “eu” coletivizado, isto é, um “eu” que fala a partir da condição humana, problematizando-a. Nos momentos em que Fontela assume um “eu” do discurso, trata de referenciar o trabalho do poeta, a ação da escrita: “Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue” (2015, p. 49). O que não deixa de ser uma voz coletiva, um dizer que pode se referir tanto à poeta quanto a uma atitude geral compartilhada pelos poetas. Villaça (1992) esclarece que:

A falta de um confessionalismo imediatista ou sentimental é deliberação dessa poesia que nos busca em outro plano de confiança: aquele em que se despoja do peso das circunstâncias para se interrogar, serenamente, quanto ao nosso destino. Estou falando da aplicação sensível e reflexiva dessa poesia que atravessa a múltipla qualidade das vivências para avaliar o sentido delas numa perspectiva quase impessoal [...]. (1992, p. 198)

Impessoalidade que explica a predileção de Fontela por não flexionar os verbos infinitivos, o que pode ser entendido como uma maneira de ressaltar a indeterminação do sujeito que fala e ainda conceder ao verbo o valor substantivo: “Fixar o voo / da luz na / forma / firmar o canto em preciso silêncio” (2015, p. 100).

Quanto ao segundo aspecto, em perspectiva mais ampla, o poema é compreendido pelos poetas, a partir da modernidade, como terreno fértil de especulação sobre seu próprio ofício. No que diz respeito a Cabral e Fontela, há uma preocupação permanente sobre a forma e a obsessão pelo limite contencioso da linguagem. Exercício rigoroso consciente, notável em “Psicologia da Composição”, poema em que Cabral expõe o apuro do seu método e exigência: “não a forma obtida

/ em lance santo ou raro,/ [...] mas a forma atingida / como a ponta do novelo / que a atenção, lenta, / desenrola” (1982, p. 29).

A preocupação com a forma e a ênfase na objetividade, tão características da identidade poética de Cabral, são os justos fatores que o tornam modelo da poeta que, em bem-acabada expressão de Flora Süssekind, praticou “uma discreta cirurgia em flor” (1989, p. 182). Em que se destaquem as rupturas e elipses das sintaxes mais ortodoxas, a preferência por um universo lexical assentado na categoria do elementar (luz, pedra, água) e a já mencionada responsabilidade de posicionar a palavra certa em uma construção precisa – sem desperdícios ou exageros. Há uma certa orientação cabralina presente na encenação do fazer poético contido em “Da flor tiro as / várias / vestes / as sépalas e as / pétalas / - proteção e / ornamento” (FONTELA, 2015, p. 287), assepsia necessária para, à maneira de Cabral, “compor os pomos – exatamente” (FONTELA, 2015, p. 173).

Em tempo, a escrita de Orides Fontela recebe influência, ainda, das filosofias orientais, com destaque para a maneira de refletir sobre a circularidade (do tempo, em especial) do *zen*-budismo, e também da filosofia ocidental, com apreço pelas investigações acerca da linguagem de Ludwig Wittgenstein e Martin Heidegger e amparada por uma série de outros pensadores (Spinoza, Kant, Nietzsche). Sua biografia pessoal<sup>12</sup> explica, em parte, esses interesses. A respeito destes pontos, recuperaremos alguns desses pensamentos que engendram a feitura dos poemas advindos da filosofia oriental e ocidental, nas análises dos poemas a serem apresentadas no capítulo três.

No que se refere ao apuramento dos aspectos técnicos, Cabral (1954) destaca cinco tópicos, que de maneira geral tentamos enfeixar neste capítulo: a estrutura do verso com a incorporação de novas formas rítmicas; a estrutura da imagem; a estrutura da palavra; a notação da frase e a disposição tipográfica. O foco deste trabalho referencia os dois primeiros aspectos sem, contudo, deixar de perpassar pelos demais. Para tanto, o nosso intuito próximo capítulo é verificar os modelos de análise e compreensão do ritmo e, em seguida, recolher reflexões acerca da construção de imagens particularmente a partir da modernidade. Por fim, munidos dessas reflexões, pensar como Orides Fontela assimilou tais conceitos em seus poemas e como contribuíram para dar coerência ao seu projeto estético.

---

<sup>12</sup> Orides Fontela graduou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Dedicou-se, além disso, ao budismo nos anos de 1970.

## 2 “A UM PASSO DE”: HORIZONTES TEÓRICOS

*Pois o princípio indubitavelmente é  
o fim – já que de nada sabemos, puro  
e simples, para além  
de nossas próprias complexidades.*  
William Carlos Williams

No capítulo anterior, como gesto inaugural de aproximação, buscamos evidenciar certas características comuns da escrita de Orides Fontela a de outros escritores, sem, contudo, ter a pretensão de esgotar possibilidades e empreendimentos futuros. Concomitantemente, salientamos algumas opções estéticas perceptíveis no universo oridiano, a fim de dar pistas do que lhe é próprio e singular.

Em linhas gerais, conforme observado, a escrita de Fontela procura refletir, no conteúdo e na forma, um pensamento que se expressa por fragmentação. O eu lírico canta e conjuga movimentos aparentemente excludentes, como se tentasse anular os antagonismos entre a fixação e a fluidez, o imediato e o eterno, a aparência e a essência. Recupera a dignidade das coisas mínimas e banais, escamoteadas pela linguagem cotidiana, promovendo-as como temas, para, logo em seguida, revalidá-las como cacos do real. Daí as quebras, estilhaços e rupturas, que denunciam sua desconfiança da imobilidade das formas, da fixidez do mundo e da linguagem. Para entender a fundo o contorno geral aqui exposto nestas poucas linhas, faz-se necessário atestar a especificidade do modo de ser desta escrita *na* escrita. Portanto, o ciclo desta busca só vai se encerrar através da análise microscópica dos poemas, ao percorrermos as sinuosidades de sua lírica.

Sendo múltiplas as vias de entrada, optamos, neste trabalho, por olhar com mais atenção para o ritmo e para a construção das imagens. Com efeito, somos guiados pelas seguintes inquietações: em um pensamento expresso por fragmentação e fluidez, de que forma ritmo e imagem comparecem e são trabalhados nos poemas oridianos? O que expressam e de que maneira, concomitantemente, inserem-se no pensamento poético de Fontela?

Optamos, cabe esclarecer, por não adotar uma única diretriz ou um único marco teórico, mas apresentar e confrontar visões que indiquem o horizonte conceitual que norteará a análise dos poemas. A acolhida de visões múltiplas permite escapar de pressupostos estanques que não caberiam, a nosso ver, a uma poética que

assimilou e retrabalhou influências diversas. Além disso, desta forma, poderemos circular por conceitos ainda controversos, em especial no que concerne aos estudos sobre o ritmo no verso livre. O primeiro passo, portanto, será vasculhar os sentidos do ritmo, com atenção especial às propostas e aos desdobramentos advindos com a modernidade.

## 2.1 PALPITAÇÕES DE LUCIDEZ ABSOLUTA: REFLEXÕES A RESPEITO DO RITMO

*Sempre uma trama de identidade...  
sempre diferença...  
sempre  
uma espécie de vida.  
Walt Whitman*

*ciclo  
do complexo espelho  
flor e ritmo*

*cânon*

*da luz perfeita  
Orides Fontela*

De acordo com Antonio Candido, “o ritmo se liga profundamente à sensibilidade do homem nas suas variações através do tempo – embora tenha uma intemporalidade essencial que vem de sua ligação com a própria pulsação da vida” (2004, p. 87).

Para Candido, o ritmo é essa variante que comporta a alternância (de som, gestos) no tempo. Capaz, por um lado, de sensibilizar a percepção humana, mas, por outro, independe do homem para existir. É intuitivo percebê-lo nos sons e gestos que nos rodeiam e reconhecê-lo no compasso das batidas do coração e no movimento flutuante das frases, por exemplo. Atravessa, assim, a existência, habita a vida ou, como bem disse Candido, é a “própria pulsação da vida”. Foge ao estado provisório do tempo cronológico do homem, condicionado a um período de tempo determinado. Nesta intemporalidade que lhe é própria, enfim, o ritmo recusa o prazo de permanência do homem na existência.

É possível estabelecer uma relação entre o que diz Candido a respeito do ritmo e as seguintes palavras do filósofo alemão Martin Heidegger:

A poesia de um poeta está sempre impronunciada. Nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez. Do lugar da poesia emerge a onda que a cada vez movimenta o dizer como uma saga poética. Longe de abandonar o lugar da poesia, a onda que emerge permite que a movimentação do dizer seja reconduzida para a origem sempre mais velada. Como fonte da onda em movimento, o lugar da poesia abriga a essência velada do que a representação estética e metafísica apreende de imediato como ritmo. (2008, p. 28)

Heidegger, a partir da poesia do austríaco Georg Trakl (1887-1914), reflete a respeito do ritmo. Para o filósofo, nenhum poema ou nenhum conjunto de poemas é capaz de abarcar com precisão aquilo que o poeta quer manifestar, isto é, sua poesia. Isso ocorre porque a linguagem aplicada no poema é uma forma de expressão em que é imprescindível a utilização da palavra para existir. No entanto, a palavra nomeia as coisas do mundo para dar forma ao pensamento e, ao nomear, precisa delimitar o campo da significação e do sentido. Já o poema é um modo particular de ser da linguagem, regido por regras próprias: é fluxo, trabalha com a indeterminação e por analogias. Reside, portanto, em lugar próprio (“*o lugar da poesia*”) que as palavras, no poema, não cansam de tentar alcançar. Na verdade, como diz Heidegger, a palavra poética é aquela que busca a verdade originária (a *aletheia*, como já mencionamos), onde as palavras não serviriam apenas para designar, mas para permitir a abertura ao *sendo* da coisa. Desta forma e paradoxalmente, todo poema é impulsionado e tem como intenção retornar para esse local de origem, onde a poesia habita. Contudo, para que ocorra este acontecimento, Heidegger entende que sempre ocorre uma luta entre o velado e o desvelamento, que intuimos como sendo o ritmo. Cabe ressaltar que o filósofo alemão, no excerto acima, critica a racionalização dos estudos sobre o ritmo, presente nas formas lógicas de apreensão (a “estética e a metafísica”) desta onda em movimento, e não o ritmo em si, que, sim, age em conjunto com os outros elementos próprios da linguagem poética no sentido de iluminar o dizer, de ampliar o olhar sobre a percepção.

Neste momento vêm à mente as considerações de Alfredo Bosi (1990) acerca do movimento no interior do poema: “a ideia, no momento em que aporta ao concreto da expressão (frase), produz ou reaviva algum efeito rítmico da língua que,

em virtude do novo contexto, se torna significativo” (1990, p. 86). Como se, portanto, o poetizar já contivesse, de forma dormente, esse impulso inaugural e potente contido na linguagem. No momento em que toma a forma de palavras, aquilo que se presente é impulsionado pelo movimento rítmico, que, ao mesmo tempo, passa a animar a frase, fornecendo-lhe valor significativo. Portanto, a frase fica devendo ao ritmo a razão de seu existir. Agora é “texto pul/sante” (FONTELA, 2015, p. 182), expressão da ideia primeira que a originou.

Há, em ambas as considerações, aquela sensação de retorno, de volta, e que acompanha todas as tentativas de pensar o ritmo. Para o crítico literário Antonio Candido e para o filósofo alemão Martin Heidegger, ritmo é movimento no tempo, onda que representa a manifestação que atravessa o homem, chama sua atenção pois o desperta para algo que é anterior a ele, pertence-lhe e sucede-lhe, ainda que, para Heidegger, a abertura à verdade seja sempre histórica, o que escapa ao transcendentalismo aparente de nossa aproximação entre o filósofo e Candido. O ritmo anima a palavra no poema, estimulando-a a retornar ao estágio primeiro, no originário da linguagem, onde lhe seria permitido plurissignificar.

Dito isto, como o ritmo foi apreendido pelos poetas e tornou-se elemento de expressão?

Em sua origem, “ritmo” resgata o sentido da palavra grega “*rhythmos*”, significando aquilo que flui, que se move. Já adiantamos que, de maneira sintética, pode-se entender o ritmo como o movimento de sucessão alternada e regular no tempo. Ainda que o ritmo seja este conceito aparentemente de fácil compreensão, é possível encontrar sentidos que dialogam entre si, mas que se distanciam e divergem quanto a uma ou outra particularidade, especificamente com relação à sua função expressiva na lírica moderna.

Na linguagem, o ritmo pode caracterizar uma frase. Basta atentar para a unicidade possível das alternâncias, isto é, para a ordenação interna das partes que compõem o todo do movimento e que lhe dão um contorno único, específico. Mesmo que as partes que compõem o movimento sejam similares ou até iguais, eles podem se alternar, no tempo, de formas distintas a ponto de configurarem movimentos rítmicos completamente diferentes entre si.

Com efeito, ao analisar o ritmo sob perspectiva ampla, Alfredo Bosi (1990) principia reconhecendo-o como “uma das entradas possíveis para caracterizar o modo de ser da linguagem” (1990, p. 68). E Candido (2004), ao pensar

especificamente na linguagem lírica, afirma que, ao lermos um verso, “o que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo” (2004, p. 68). Ou seja, na lírica, o movimento rítmico é um dos componentes que fornece a identidade do verso, particularizando-o.

A flutuação rítmica pode ser observada na linguagem poética, inicialmente, a partir da alternância de duas instâncias da fala: a intensidade (o forte e o fraco a que correspondem as sílabas tônicas e átonas) e a duração (ou aceleração: lento/rápido). Bosi (1990), no entanto, ressalta que “no caso particular da dicção poética, os ritmos da fala são mantidos e potenciados” (1990, p. 69), concluindo que, no poema, o valor expressivo do ritmo acentua-se e é otimizado. Ou, ainda, o ritmo necessita dos elementos da fala e torna-se uma ferramenta estética por meio da qual logo os poetas percebem que conseguiriam expressar “toda a inquietação, as alterações do espírito e da sensibilidade, a concepção do mundo, sofrendo influências das transformações da arte e do pensamento” (CANDIDO, 2004, p. 88).

Em diferentes épocas, ante uma ou outra tentativa de definição do que seria o ritmo na lírica e qual seria sua função, é notável perceber que o sentido básico se mantém atrelado à noção de movimento e alternância, isto é, está sempre impregnado de dinamismo. Se a parte central do conceito não sofreu revisões significativas, não se pode dizer o mesmo quanto à maneira com a qual os poetas apropriaram-se dele para ressignificar ou trazer novas camadas de sentido ao poema.

Com isso, já adiantamos que, com o tempo, os poetas tomaram consciência de que não apenas seriam capazes de reproduzir modelos rítmicos observáveis na natureza/no mundo, mas, também, de apropriarem-se das configurações rítmicas com valor expressivo. Assim, houve a percepção de que, com o encadeamento de certas sonoridades, o poeta poderia atingir a camada sensível da consciência, logo se tornando o ritmo “elemento essencial à expressão estética nas artes das palavras” (CANDIDO, 2004, p. 72).

Com o fim de estabelecer pontos em comum, sendo uma das particularidades do som, o ritmo poético já foi estudado em paralelo ao ritmo musical. No entanto, Bosi (1990) destaca um elemento fundamental de distinção. De maneira geral, o ritmo musical é caracterizado enquanto movimento uniforme de produção sonora em que as notas musicais se repetiriam, mais frequentemente, em alternâncias constantes. Já no caso do ritmo poético, que acompanha, em sua origem, a fala corrente, encontramos um amálgama de ritmos diversos que se revezam sem se

sujeitar à simetria automática. Logo, o princípio geral de oscilação, isto é, de movimento entre instâncias diferentes, mantém-se, no entanto, no ritmo poético, “os grupos de sílabas que alternam, ou seja, o momento forte e o momento fraco, não são necessariamente isócronos” (BOSI, 1990, p. 68). Justamente por essa capacidade de ser regularidade e assimetria ao mesmo tempo é que o ritmo, de acordo com o teórico, é um universal da linguagem poética, enquanto a metrificação (a medida dos versos obtida pela alternância ou entre sílabas longas e breves ou pelo número de sílabas poéticas que apresentam) regular e uniforme não o é.

Boris Tomachevski (1976) confirma que as noções de “metro” e “ritmo” aparecem ligadas na história da Literatura, mas que as normas métricas são instáveis, consoantes à época e à cultura, enquanto o “impulso rítmico”, fenômeno que se produz no interior do verso, segue sendo muito menos rígido, menos refém das regras tradicionais (1976, p. 151).

Em *O ser e o tempo da poesia*, ao pensar especificamente o uso poético do ritmo, Bosi (1990) promove um resgate histórico em que destaca três momentos: o ritmo no poema primitivo, o ritmo no poema clássico (e, posteriormente, acadêmico) e o ritmo no poema moderno.

O autor aponta que o poema primitivo ou arcaico resgatava e salientava a fluidez e a imprecisão dos acentos da linguagem oral. Além disso, lembra que nos cultos antigos e nos rituais a estratégia era, ao cantar ou recitar o poema, dar ênfase às sílabas já fortes e potencializar a diferença entre estas e as sílabas fracas. Eram utilizados, ainda, as repetições e os paralelismos. O conjunto evidencia que havia o sentido de facilitar a transmissão de uma mensagem, aproximando-a da prosa e da linguagem oral e determinadas passagens do discurso eram sublinhadas para impressionar os ouvintes. Haveria, portanto, antes o conteúdo e o impacto da mensagem, e a eles estavam subordinados todos os demais fatores que compunham o canto, inclusive, e, talvez principalmente, o ritmo. O movimento rítmico, assim, estava apoiado no conteúdo da mensagem que deveria ser passado, reforçando o efeito almejado sobre os ouvintes. Como o que importava, em primeiro lugar, era o valor significativo da frase, pouco importava a extensão de cada segmento. O resultado eram poemas compostos por frases mais ou menos curtas, mais ou menos longas, sem que houvesse, de fato, essa preocupação com a extensão das frases.

O período grego demarca o momento de passagem, em que o antigo canto ritual, basicamente assentado neste uso intensivo do ritmo da fala, é substituído pela

*ars poética*. Ou seja, ocorre uma mudança em que as manifestações com forte carga de motivação orgânica e social da tribo/grupo/comunidade passam a dar lugar ao fazer “intencionalmente segundo uma técnica refletida, que exige a composição regular de um texto cujas partes devem ser segmentos iguais, ou quase iguais” (BOSI, 1990, p. 72). Tal exigência, portanto, expõe o nascimento da consciência do metro na lírica.

No que diz respeito a este ponto, retomemos algumas considerações importantes da *Poética* de Aristóteles.

Como se sabe, na base do pensamento poético aristotélico encontra-se a reflexão acerca da *mimese*. Para o pensador grego, o ser humano tem, como característica distintiva em relação a outros seres vivos, a capacidade muito evoluída de imitar. A imitação, afirma Aristóteles, deu-nos acesso aos nossos primeiros conhecimentos e ainda, ao contemplar as representações de objetos produzidos pelo homem, também seria fonte de prazer. Os dois fatores conjugados – habilidade e prazer – forneceram as bases para o desenvolvimento das artes. Para Aristóteles, a imitação, no campo das artes, ocorreria a partir de três vias, empregadas de forma conjunta ou separadamente, a saber: ritmo, linguagem e harmonia. Prossegue afirmando que:

**Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), nas primeiras idades, os homens mais aptos por natureza para estes exercícios foram aos poucos criando a poesia por meio de ensaios improvisados. (2013, p. 26, grifo nosso)**

É significativo notar que, na *Poética*, Aristóteles reafirma a *mimese* como a habilidade humana que possibilitou o nascimento de toda criação artística, tanto quanto evidencia que a imitação por si só não promove o prazer. Há certas diretrizes que deveriam ser consideradas para que a obra fosse avaliada como bem realizada, isto é, que atingisse a “perfeita execução”. No caso da poesia, considerada uma arte elevada, o que se confirma quando o filósofo sublinha que era desenvolvida pelos “homens mais aptos”, percebe-se que Aristóteles aponta o “gosto da harmonia e do ritmo” como algo tão natural ao homem quanto a própria imitação, entendendo que o bom poeta não aplicaria o ritmo, no poema, sem considerar o metro.

Tal colocação demarca uma escolha particularizada do período, isto é, um modo de fazer que nada tem a ver com uma especificidade da lírica, mas como uma arbitrariedade própria do período grego, mas logo tomado como modelo a ser seguido dali adiante.

Vale ressaltar que, no livro III de *A República*, Platão (2006) já havia escrito que ritmo e harmonia seriam aqueles que “mais a fundo penetram no íntimo da alma e os que dela se apoderam com mais força, infundindo-lhe e comunicando-lhe uma atitude nobre” (2006, p. 401). Por suas palavras, percebe-se um elemento novo, aquele que dá a entender talvez, a razão desse reconhecimento favorável do ritmo e da harmonia: Platão imputava-lhes certos valores éticos.

Indo mais a fundo, isto explica Platão, pois o filósofo pensava as artes como meio adequado de formação moral e educativa, principalmente dos mais jovens. A música, para o filósofo, seria a mais nobre forma de expressão e, portanto, modelo para todas as demais manifestações artísticas. Sobre o modelo rítmico, uma pequena passagem demonstra o que pensava Platão: “[...] não os procurar variados, nem pés de todas as espécies, mas observar quais são os correspondentes a uma vida ordenada e corajosa” (2006, p. 399). O excerto explicita que as artes deveriam estar assentadas na regularidade, senso de proporção e pouca variação, características que também guiavam valores os quais os cidadãos deveriam seguir e que poderiam ser sintetizados na ideia de equilíbrio e constância.

Sendo modelo, tem como consequência o enrijecimento das formas, submetidas agora às leis de construção estrita, o que pode também ser confirmado quando o filósofo, um pouco adiante, considera necessário que as cadências se moldem às palavras e afirma que os poetas “[...] devem forçar os pés e a melodia seguirem as palavras, e não estas aqueles” (PLATÃO, 2006, p. 399).

O que poderia ser considerado apenas um modelo geral de construção, tornou-se forma fixa, fundada no sistema de pés obrigatórios e iguais e na hierarquia da palavra sobre a melodia. Portanto, de maneira sintética, “o canto da cantiga dava lugar ao desenho da canção” (BOSI, 1990, p. 72). Das alternâncias irregulares da fala, propiciadoras de um andamento misto entre sílabas fortes e sílabas átonas, passa-se a valorizar uma atmosfera sonora assentada na previsibilidade e na monotonia em favor de uma regularidade idealizada das formas.

Ainda com base no excuro histórico de Bosi, a modernidade introduz uma nova maneira de compreensão e utilização do ritmo. Octavio Paz (1993) entende que

as artes acompanharam um movimento mais amplo e generalizado, com consequências nos mais diversos setores da sociedade. Destaca o espírito de crítica e contestação como o motor que promoveu profundas alterações:

A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento. Tudo o que foi a Idade Moderna tem sido obra da crítica, entendida esta como um método de pesquisa, criação e ação. Os conceitos e ideias cardeais da Idade Moderna – progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência, técnica – nasceram da crítica. (PAZ, 1993, p. 34-35)

Paz relembra que, a partir da modernidade, ocorre a relativização de conceitos e rejeição à regra dos modelos fixos no sentido de, cada vez mais, afirmar o gesto transgressor e privilegiar alternativas e possibilidades de expressão. Afirma que, no campo das artes de maneira geral, a analogia e a ironia serão as manifestações concretas do pensamento artístico moderno, as quais recuperaremos, também, nas reflexões sobre a imagem poética.

Em primeiro lugar, o pensamento analógico possibilitaria ao artista estabelecer relações inesperadas, subvertendo as correspondências unilaterais do pensamento racional, lembrando-nos de que as palavras são meras convenções ou que “as palavras são simples substitutos das coisas, existem para transmitir uma informação sobre as coisas que as próprias coisas nos forneceria mais adequadamente se pudéssemos percebê-las” (COHEN, 1974, p. 31-32). Já a ironia representaria o ruído dissonante na apreensão literal do mundo: o desvio, o transtorno, o acidental e a exceção são tomados, agora, como valores positivos.

De uma forma ou de outra, nos poemas, o que se pode perceber é que as coisas deixam de ser para *poderem* ser. A lírica moderna, portanto, estabelece-se na transitoriedade e na contingência, na impermanência e na dúvida – aceita, inclusive, a contradição: “Me contradigo?/ Tudo bem, então... me contradigo;/ Sou vasto... contendo multidões” (WHITMAN, 2006, p. 129). O que importa é investir sobre as possibilidades da escrita, desregrar o espaço poético e cantar essa expansão: “(o poema) abre-se/ vivo / pulsa // multiplica-se” (FONTELA, 2015, p. 356).

Mas, cabe ressaltar, a crítica moderna não aponta, nas artes, apenas para os desvios. Promove, além disso, resgates de diferentes esferas, porém sempre no sentido da ressignificação consciente.

Por exemplo, para Ana Maria Lisboa de Mello, no artigo “O ritmo no discurso poético” (1999), o processo de reconhecimento do ritmo como fator de relevância na construção literária, isto é, como partícipe ativo do processo de significação, é recente e acompanha o refortalecimento e revalorização da oralidade no século XX.

De certa maneira, trata-se da pesquisa e recriação a que se refere Paz no excerto acima mencionado, pois, como vimos, musicalidade e oralidade já orientavam o poema primitivo. No entanto, cabe ressaltar, as investigações acerca da potencialidade musical das frases poéticas agora são investidas conscientes, adotadas pelos poetas para expandir as significações do poema.

As investidas modernas, portanto, são ao mesmo tempo resgate e desvio. Bosi (1990) reitera a necessidade de se falar em conquista e não em inovação, pois as variações do verso livre, assim como o poema polirrítmico, “são formações artísticas renovadas. Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura, a poesia moderna também reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão” (BOSI, 1990, p. 75).

Quando, em meados do século XIX, o verso livre foi adotado e divulgado por Walt Whitman (1819-1892), a forma caminhava, paralelamente, à sua proposta de romper com as convenções temáticas da poesia em língua inglesa. Em *Folhas de Relva*, livro publicado originalmente em 1855, Whitman declara que os poemas deveriam ser o espaço que permitisse promover a revalorização da linguagem falada e dos temas mais variados e abarcadores da realidade cotidiana dos Estados Unidos<sup>13</sup>. Em linha com estes pressupostos, o poeta norte-americano negou a cadência monótona do poema clássico enquanto regra, propagando a liberdade absoluta do verso. O movimento rítmico, por sua vez, deveria ter por base a “medida de sua respiração e impulso mental no momento da escrita” (LOPES, 2006, p. 297). Ou seja, o poeta propunha que se simulasse, no interior do poema, uma espécie de instinto rítmico: dissimulava-se a organicidade rítmica de maneira tal a acompanhar a oralidade e a oratória em detrimento das regras tradicionais de composição. Desta maneira, o verso reencontra no paralelismo, nas repetições, nas assonâncias e aliterações e nas pausas significativas substitutos para a musicalidade do metro e da rima. De fato, Whitman (1988) chega a declarar que:

---

<sup>13</sup> Nosso estudo não tem por objetivo destacar a questão da oratória que, pode-se dizer, vibrava certo nacionalismo exacerbado em Whitman. Indicamos, sobre este ponto, a leitura do prefácio de *Leaves of Grass/Folhas da Relva* (1855), em que o próprio poeta expõe considerações reveladoras a respeito desta e outras questões.

Música, no sentido legítimo dessa palavra, existe independentemente da música técnica, do mesmo modo como a linguagem existe independentemente da gramática – ou talvez eu devesse dizer do mesmo modo como a poesia existe independente da rima. (apud ZWEIG, 1988, p. 130)

Os poemas de Whitman recusam-se a prosseguir ou parar onde as regras clássicas recomendariam. Paralelismos e repetições reforçam o tom de oratória de seus poemas, assim como rupturas e pausas inesperadas recuperam as digressões da oralidade e exigem novos *enjambements*: “Minha respiração minha respiração...a batida do meu coração...passagem de / sangue e ar por meus pulmões...” (WHITMAN, 2006, p. 45). A origem de poemas com aspectos fragmentários e elípticos, segundo Paul Zweig (1988), surgiu da ideia de Whitman de produzir uma forma que não fosse forma, mas “palavras que desempenhariam o último ato mimético pretendendo ser, e fingindo ser, a vida em si mesma com todos os seus deslindamentos” (1988, p. 179). “A vida em si mesma”: previsível em sua imprevisibilidade, permanência na impermanência, contradições e riscos.

Como Whitman, outros poetas a partir da modernidade tentaram capturar a “vida em si mesma”, empenhando-se por tentar romper com o automatismo da percepção e a banalização das palavras através da versificação livre e dos ritmos mais soltos, retirando das coisas mais simples do mundo o tema a cantar: “[...] com particularidades / e torná-las gerais, arrolando / a soma, por meios imperfeitos –” (WILLIAMS, 1987, p. 263)

No Brasil, Manuel Bandeira (1886-1968) foi o primeiro a libertar-se das amarras da métrica regular em processo de “conquista difícil” e que até renunciava o flerte com as antigas formas <sup>14</sup>, como conta em seu *Itinerário de Pasárgada*, publicado pela primeira vez em 1954. Para o poeta, o fator decisivo para a tomada de decisão pelo verso livre partiu de uma descoberta e constatação: “Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo. Quando atentei-me nisso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica” (BANDEIRA, 1966, p. 40).

Bandeira aventura-se na descoberta por novas maneiras de explorar, expressivamente, os movimentos rítmicos. Na obra do poeta, isto significou

---

<sup>14</sup> Como assinala Alfredo Bosi (1990), nos anos 1940, no Brasil, houve uma sobrevida dos metros clássicos, que não anulam, mas, sim, passam a conviver com as novas formas de verso. Como exemplo, podemos citar o próprio Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, entre outros.

promover a imprevisibilidade do andamento, entradas e pausas inesperadas, prolongamento ou redução da duração – gestos poéticos que denunciam, como em Whitman, tanto a recusa da monotonia rítmica das convenções clássicas (particularmente do parnasianismo) quanto a apropriação e valorização da fala popular:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
 Língua certa do povo  
 Porque é ela que fala gostoso o português no Brasil  
 (2000, p. 44)

O “falar gostoso o português” traduz, entre outras coisas, o desejo bandeiriano de incorporar o léxico das ruas e a musicalidade da linguagem oral, descompromissando os poemas de seguirem as normas da metrificação regular, que dariam artificialidade ao discurso poético. No livro *Libertinagem* (1930), o título já revela a incorporação da liberdade como gesto balizador da escrita. Em comentário sobre o livro, Mário de Andrade ressalta a flutuação rítmica desnorteante e as angulosidades variadas: “Ritmo de todos os ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quadrados, nenhuma ondulação” (1983, p. 200).

O verso livre inseria-se perfeitamente aos pressupostos de ruptura e de abandono das formas tradicionais que alicerçavam os discursos e norteavam as produções da primeira geração modernista. Inclusive, além da crescente influência das vanguardas europeias (com destaque para o futurismo) em solo brasileiro, destacamos a velocidade das transformações urbanas na cidade de São Paulo, novo centro irradiador cultural. Em velocidade acelerada e desigual, “ritmada pelo trânsito, pelas multidões, caracterizada por uma paisagem artificial, na qual soam buzinas e piscam letreiros” (FABRIS, 1994, p. 32), a cidade é tomada tanto como tema quanto como busca-se incorporar, em ação rítmica mimética, o próprio ritmo de suas transformações urbanísticas e sociais no interior das obras, como ocorre, a título de exemplo, em *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, publicado em 1922.

Chama atenção, neste sentido, o papel exercido por Oswald de Andrade (1890-1954), articulador polêmico e arguto, que reincidentemente celebrou e divulgou as inovações no âmbito literário. Já em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, em

27 de maio de 1921, Oswald celebra, com a atitude provocativa que lhe era própria, os versos que iriam compor o livro de poesia de Mário de Andrade, já acima citado: “Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus!” (apud ANDRADE, 2013, p. 7).

Extremamente ativo quanto à necessidade de reformulação na composição das obras, a produção poética oswaldiana foi marcada, aspecto que nos interessa, pelo versolibrismo. Como no caso de Bandeira, e talvez, podemos arriscar, influenciado ainda que indiretamente pelo poeta recifense, Oswald incorpora o modo de falar coloquial com visada crítica contundente, pois adota o “vício na fala” (ANDRADE, 2006, p. 119) em recusa à valorização purista do idioma.

Torna, por fim, suas obras permeáveis a experimentações que esgarçam os limites das regras em mais amplo sentido (no aspecto da composição, da apresentação gráfica etc.). Exemplar é seu livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, publicado em 1927. Como o título explicita, a obra deve ser lida como se escrita por um aluno de poesia, em estágio de aprendizagem. Obviamente trata-se de um artifício que liberta o poeta, uma vez que se pode aceitá-la como obra imatura, desenvolvida por uma criança, em que se admite possíveis “erros” e transgressões; inserções gráficas diversas e rasuras, como, de fato, acontece. O autor busca, assim, o olhar liberto de convenções, sempre de forma irônica, em poemas de extensão curta, adepto dos trocadilhos e jogos de palavras, com clara intenção crítica ou reflexiva.

De forma sintética, João Cabral de Melo Neto analisa, no ensaio “Da Função Moderna da Poesia” (1954), as inovações na estrutura do verso na modernidade, sublinha as novas formas rítmicas, isto é, o ritmo sintático, as novas formas de corte e *enjambement*, os quais Bandeira praticou e serviu de modelo (para Mário, Oswald, entre tantos).

Em que pese a maneira contundente com a qual o verso livre foi utilizado a partir da modernidade, houve controvérsias acerca da nova forma e as discussões acerca do ritmo também voltassem à cena no campo da crítica literária.

Henry Suhamy (1988) adota a terminologia “verso livre moderno” e reitera que este pode ser concebido como “uma subversão perturbadora e dissonante do sistema tradicional, e não como um modo de expressão autônoma” (1988, p. 69). No que diz respeito ao ritmo em versos deste tipo, o crítico francês aponta a dificuldade de, particularmente nos poemas de língua francesa, ressaltar e circular um ritmo

reconhecível sem o apoio da métrica, o que conduz os poetas, por vezes, a recorrerem a “procedimentos repetitivos bastante marcados” (SUHAMY, 1988, p. 71).

Por sua vez, Massaud Moisés (1977), ao pensar o verso livre, afirma que o novo gênero de verso impõe-se sobre o ritmo, libertando-o também da anterior sujeição à cadência. Assim, quando do ressurgimento do verso livre, “torna-se enfático o ritmo novo que por meio dele se comunica: no verso livre, torna-se ostensiva, por assim dizer, a ondulação assimétrica peculiar do ritmo” (MOISÉS, 1977, p. 101).

Já Domingos Carvalho da Silva (1989) sustenta que, para justificar o verso livre como elemento da poesia, o próprio “conceito de ritmo sofreu um reexame” (1989, p. 81) e ainda menciona a “fragilidade rítmica presente, quase sempre no verso livre” (1989, p. 79).

Essas afirmações de certa forma contrastam com o que diz Osip Brik (1976), já que o formalista russo reitera a primazia do movimento rítmico sobre o conteúdo semântico no discurso poético. De forma categórica, Brik afirma que há apenas duas atitudes possíveis com respeito à lírica: acento no aspecto rítmico ou no aspecto semântico, que, por sua vez, alternam-se ao longo das épocas. Além disso, o teórico entende que o movimento rítmico sempre antecede o verso e, por isso, não haveria chances de “compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1976, p. 132).

Norma Goldstein (1989) também salienta a precedência do ritmo sobre o verso e ainda chama atenção para a nova caracterização do verso (e do poema como um todo) a partir dos novos movimentos rítmicos ao afirmar que “a liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o verso mais livre, o poema menos cantante que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente”. (1989, p. 38).

Já Manuel Cavalcanti Proença sentencia, no livro *Ritmo e Poesia* (1955), que “as regras que pretendemos estabelecer para a métrica tradicional valem, até certo ponto, também para o verso livre” (1955, p. 96). Proença avalia que isso é possível porque a unidade básica do poema, isto é, o verso, ainda se mantém. Com proposta de revisão crítica da referida obra de Proença, Glauco Mattoso utiliza a expressão “indecisão rítmica” (2010, p. 115) para lidar com o ritmo oscilante e destaca a liberdade adquirida no Modernismo, principalmente em relação ao Simbolismo, quanto a um aparente descompromisso construído a partir de uma liberdade ilimitada, explicando que no “[...] modernismo, o sonetista [por exemplo] já não tem compromisso com masculinidade ou feminilidade, podendo dar-se ao luxo da mais

irrestrita indefinição sexual” (2010, p. 117). Cabe explicar que o poeta faz menção às sílabas consideradas fortes (“ másculas”) e átonas (“femininas”) para explicar alguns deslocamentos quanto aos modelos composicionais tradicionais. Com relação ao modernismo, os poetas passam a acolher certos desequilíbrios quanto à tonacidade dos versos, que, arrisca Mattoso, indicam, na verdade, uma intenção deliberada de expressão também a nível rítmico.

Por fim, outro teórico do formalismo russo, Tomachevski (1976), é quem esclarece que a irregularidade métrica participa da construção do sentido, no entanto, não se deve tentar designar um método geral de análise, mas pensar caso a caso, isto é, encontrar fórmulas particulares.

Atento a estas controvérsias acerca do verso livre, Paulo Henriques Britto não deixa de reconhecê-lo como uma das grandes conquistas modernas e chega a afirmar que, do ponto de vista formal, o verso livre seria “a principal contribuição do século XIX” (2014, p. 27). Contudo, para Britto, a terminologia “verso livre” não pode ser tomada, em seu sentido, como ausência de técnica, “descomprometimento com qualquer temporalidade, imune a qualquer conceito de regra e, de algum modo, mais ‘natural’ que as formas fixas” (2014, p. 27). Britto pensa o “verso livre” não como uma categoria específica de verso, mas de um *continuum* de formas que abarcaria, de um lado, o verso polimétrico e, de outro, os exercícios poéticos que abrissem mão do verso, como a poesia concreta, por exemplo. Aspecto particularmente importante é que, sem recorrer a padrões métricos fixos, “o que todas essas formas teriam em comum seria a utilização consciente do ritmo como um dos mais importantes organizadores da escrita” (2014, p. 31). Neste sentido, em conformidade com Proença, Mattoso e Tomachevski, Britto confirma que o verso livre é tão passível de análise quanto as formas clássicas, uma vez que “os elementos são constantes; apenas é flexibilizado o modo de dispô-los” (2014, p. 34).

Em última análise, o crítico aponta que, mesmo ante poemas com versos muito curtos e fracionados, que tiveram o poeta William Carlos Williams (1883-1963) como grande expoente e Orides Fontela como assídua praticante, ainda é possível seguir uma estratégia de abordagem para compreender o que ocorre no plano do ritmo. Sugere que o que nos auxiliaria em casos como estes diz respeito ao seu conceito de “contraponto entre os planos gráfico e sonoro”. Britto propõe, com este conceito, que o que devemos ter em mente é “a relação entre verso gráfico (disposição de palavras impressas numa linha com começo e fim definidos) e verso sonoro

(trecho contínuo de poesia que, lido em voz alta, tem um começo e fim definidos) que oscila entre aproximação e afastamento, coincidência e defasagem” (2014, p. 33). Cumpre lembrar que os espaçamentos e quebras funcionam, poderíamos dizer, como pausa programada ou ainda como “silêncio *ativo*, não passivo e neutro” (PIGNATARI, 2005, p. 18), em que o silêncio é parte integrante do conteúdo expressivo e, acima de tudo, que “um poema é um todo orgânico – umas partes influem nas outras” (idem, 2005, p. 23).

Um último aspecto a ser levantado diz respeito à interpretação do sentido do ritmo no poema. Ana Maria Lisboa de Melo (1999) alerta para dois perigos que rondam as abordagens sobre o ritmo: a redundância e o enfoque psicológico. No primeiro caso, o ritmo seria decomposto como uma forma realojada ao lado do sentido e tenderia a remodelar ou refazer novamente o que o poema diz. Já no segundo caso, o ritmo seria escamoteado, uma vez que absorvido pelo sentido e pela emoção. A teórica chama atenção, portanto, para o equívoco de seguir modelos de interpretação fixados em esquemas pré-concebidos e inflexíveis. Desprezá-lo assim seria ignorar seu valor fundamental, desacreditando que o ritmo “é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado” (CANDIDO, 2004, p. 69).

Em linha com Candido, Bosi (1990) afirma que mesmo que um pensamento possa ser explorado por diferentes tipos de versos e ritmos, “o arbítrio nunca é absoluto na prática da linguagem poética” (1990, p. 86) e ressalta que é necessário atentar para o poder semântico do andamento, movimento relacionado diretamente com o ritmo. No andamento conjugam-se fôlego, intenção e duração; dele dependem, na leitura, as medidas internas do ritmo. “O andamento seria o tempo qualificado” (BOSI, 1990, p. 87), aquele que caracteriza os versos, pois dá vida, isto é, ressalta certas dimensões do poema. Com o andamento, o ritmo ganha significado. Com efeito, durante a leitura e com a correta apreensão das medidas internas do ritmo, o andamento vai se configurando e fortalecendo a sonoridade expressiva dos poemas.

Além disso, uma estratégia adicional que pode ser adotada é a leitura em voz alta, no sentido de ser um acréscimo que permite mais claramente acessar o andamento de um poema. Seja pela leitura silenciosa, seja pela adoção desta estratégia, o ler atua sobre a imagem, estimulando o movimento que retira as palavras do seu estado de fixidez: “faz vibrar a imagem que por si mesma tende a ensimesmar-se” (BOSI, 1990, p. 89). Por analogia, Bosi (1990) certifica que a imagem

está para a corrente da frase assim como o ícone estaria para a predicação verbal. Nesta passagem, ao mesmo tempo em que avançamos um passo na direção do conceito, algo parece se perder. Este algo é o acesso direto à realidade que se pretende, ou seja, que permitiria colocar-nos diante da face imediata das coisas.

Ainda que não se possa considerar um rasgo absolutamente delimitante, talvez seja esta uma das diferenças entre o que ocorre na leitura poética e o que procede, em menor grau, na prosa abstrata. Na segunda, parece não haver empecilho para que se passe do sensível (a imagem) para a ideia, porque a prosa abstrata quer comunicar algo, transmitir justamente um conceito. Já o discurso poético busca não a ideia das coisas, mas a essência da coisa, trazendo-a a primeiro plano em construções que promovem o colapso do sentido literal. A imagem pede, nos poemas, que cheguemos a ela sem a intermediação do discurso racional e para isso solicita a utilização de mais de um sentido (visão, audição, imaginação). O ritmo permite esta passagem, ele opera de tal maneira a permitir que a coisa vá em direção ao outro (passagem para alteridade) e o outro vá em direção ao mesmo (passagem para repetição) em esquema cíclico. Trata-se de um “jogo de diferenças que se compensam e se recuperam na volta ao semelhante” (BOSI, 1990, p. 91). O andamento, portanto, refaz o percurso proposto pelo ritmo no sentido de permitir que “a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasça corporeamente nas inflexões da corrente vocal” (BOSI, 1990, p. 87), para fazer-se plena.

Dando prosseguimento ao presente intento, no tópico a seguir vamos refletir sobre a imagem poética em sua configuração e sentido a partir da modernidade.

## 2.2 GEOMETRIA EM MOSAICO: A (DES)CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS

*a busca  
a coisa  
a causa da  
procura*  
Orides Fontela

Ao pensar o poético, Mikel Dufrenne lembra que “a poesia diz o mundo. Apenas ela não o faz conhecer, mostra-o. [...] Como? Produzindo imagens” (1969, p. 88).

Dufrenne (1969) lembra que se pudéssemos falar de uma função da poesia, seria a de dar a ver (*mostrar*) o mundo. Com isso, o teórico sugere que a poesia funciona a partir de um mecanismo diferente do da ordenação lógica das palavras. Estas teriam como função preponderante designar o mundo e as coisas do mundo. A partir de um momento não definido na história humana, as palavras passaram a servir, portanto, para designar, comunicar, compartilhar informações. Para a boa realização de tais feitos, era necessário que a palavra se tornasse uma convenção, o que significa delimitar o universo semântico, fixando sentidos, para evitar ruídos na transmissão das informações. Isto é, era preciso restringir o que a palavra podia significar para que houvesse entendimento.

O conhecimento, portanto, é resultado da confiança na conformidade identitária estabelecida entre o que se observa (as coisas do mundo) e os signos verbais que os representam. Para o homem, a linguagem, constituída por esta rede de relações lógicas, passou a mediar, inclusive, sua própria existência, uma vez que o *homem* passou a compreender-se *homem* por intermediação da linguagem.

Desta forma, a palavra permitiu ao ser humano estabelecer relações e ter, por consequência, acesso a um certo tipo de conhecimento, mas o homem, por outro lado, tornou-se refém desta linguagem, como acentua Octavio Paz:

[...] (as palavras) são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado. (1982, p. 37)

A palavra “batiza” o objeto e, ao fazê-lo, procede tomando características gerais como específicas, restringindo, como dito anteriormente, tudo aquilo que, de fato, o objeto *poderia* ser, fixando significados.

O poema não dá as costas à palavra, pois necessita dela para existir. Ocorre que, nele, a palavra parece atuar no intervalo entre “o verbo e o real inefável” (FONTELA, 2015, p. 41), isto é, permite-se ser indeterminação. De outra forma, o que a palavra poética parece fazer é ser uma espécie de existência pendular entre o nome e o objeto: ela existe sendo inconstância de significado ou, melhor dizendo, multiplicando as possibilidades de significado. Ainda que o poema careça da palavra para existir, neste caso, a palavra encaminha não mais para um sentido único e inequívoco, mas para a plurissignificação.

Pode-se dizer que a poesia deixa claro, portanto, o abismo que separa a palavra da coisa, potencializa até, de certa maneira, este espaço da ausência. Mas, paradoxalmente, ao mesmo tempo e de forma curiosa, a palavra também promove uma aproximação. Ocorre que a palavra poética existe no movimento pendular, oscilando entre “a presença e a ausência” (VALÉRY, 1999, p. 206), deixando-se ser aproximação ao renunciar “àquela fixidez, àquela simultaneidade, àquela formada-imediatamente do modo figural de concebê-la” (BOSI, 1990, p. 22).

A poesia, portanto, permite que a palavra seja desdobrada infinitamente e que os sentidos, no poema, permaneçam em aberto. Justamente a partir deste movimento que lhe é próprio é que, conforme Maurice Blanchot (1997), “entramos no reino das imagens, e não das imagens sólidas e estáveis, mas em uma ordem em que toda figura é passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita” (1997, p. 68).

Viktor Chklovski (1976), no ensaio “A Arte como Procedimento”, distingue dois tipos de imagens: a imagem prosaica e a imagem poética. As primeiras funcionariam para facilitar o pensar: um conjunto de objetos estaria agrupado em torno de uma imagem, em processo que parece estar mais relacionado à metonímia.

A imagem poética, por sua vez, seria um meio de se obter uma impressão máxima, isto é, “de dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976, p. 42) e, por esta razão, o crítico literário relaciona-a à metáfora.

De forma similar, Décio Pignatari (2005), ao pensar sobre as possibilidades de fuga do automatismo gerado pela vulgarização da palavra, recupera a distinção fundamental de Charles Morris, pautada na verificação de “signos por contiguidade” (proximidade) e “signos por similaridade” (semelhança).

No primeiro caso, ainda utilizando as terminologias de Morris, “signo-para” remeteria aos signos que possuem utilidade definida e pré-estabelecida pelas funções usuais, o que fica evidente pelo “para”. São signos, como explica Pignatari, que conduzem “a alguma coisa, a uma ação, a um objeto transverbal ou extraverbal, que está fora dele” (2005, p. 11), isto é, são substituições de nomes por outros nomes, de palavras por outras palavras. Sucedem, portanto, algo que almejam ser sem poder sê-lo, “tendem a ser um ícone, uma figura” (PIGNATARI, 2005, p. 11). Trata-se da metonímia.

Já os signos por similaridade ou “signos-de” possuem uma espécie de identidade e materialidade próprios, isto é, têm a capacidade de restituir às palavras

a capacidade de gerarem em nós um ver, sentir, ouvir, pesar, ou seja, trata-se de uma interação também, mas que encaminha para uma alteração na interpretação literal e que se constitui em algo novo – são as metáforas. Vale o adendo que, para esta nova forma de predicação gerada pela metáfora, o processo cognitivo respaldado na lógica clássica tende a se mostrar insuficiente, exigindo, conforme aponta o filósofo Paul Ricoer (1992), o trabalho da imaginação e dos sentimentos, pois ambos dividem a contribuição para a referência dividida do discurso poético. Sentir (de sentimento), neste caso, refere-se a tornar *nosso* aquilo que foi distanciado pelo pensamento no processo de objetivação.

Continuando, como é possível notar são por meio destas duas instâncias – a proximidade/contiguidade e a semelhança/similaridade – é que se estabelecem os processos de apreensão ou organização das coisas, formando dois eixos de sustentação dos discursos: o eixo de seleção (por similaridade/metáfora) e o eixo de combinação (por contiguidade/metonímia). Ocorre, acentua Pignatari (2005), que na estruturação do pensamento lógico-racional, houve a necessidade do estabelecimento das convenções discursivas, por razões já mencionadas anteriormente neste trabalho, em que o que prevalece é o plano da contiguidade. Já o plano da similaridade é governado pelas analogias, através de correspondências que autorizam desvios da lógica racionalista, aberta, portanto, a contradições – como ocorre, aliás, com a maioria das metáforas.

Retomando o teórico russo, mas ainda tendo em mente também as reflexões expostas acima, a imagem prosaica possui função utilitarista, relacionada ao processo de banalização e automatização do objeto. A imagem, neste caso, serve para que ocorra seu reconhecimento, para promover, portanto, a interlocução. Por sua vez, a imagem poética promoveria a “singularização” do objeto, que envolveria o obscurecimento da forma e a elevação da dificuldade no sentido e isto ocorreria para aumentar a duração da percepção. A arte seria o campo que permitiria a desautomatização do olhar e esta percepção duradoura através de mecanismos e procedimentos múltiplos de singularização.

Vale ressaltar ainda que, para Chklovski, quase sempre que existe imagem, há singularização, pois para ele “a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (1976, p. 50).

Em virtude do seu caráter polissêmico e incompleto, a imagem não cabe dentro de procedimentos que busquem aprisioná-la em definições estáveis, estanques. Pelo contrário, o procedimento de singularização serve para potencializar o poder de sugestão da imagem, isto é, promover uma espécie de desvio semântico que permitisse representar o objeto de uma forma diferente da usual. Por esta razão, Chklovski insiste na ideia de visão: dar a ver algo que, antes, era encoberto pelo hábito e pelo costume.

Podemos dizer que, de maneira similar, Dufrenne (1969) esclarece que as imagens produzidas pelos poemas não evocam o objeto ou um acontecimento, pois não têm a função representativa como intenção, meta ou alvo. Segundo o teórico, a poesia não rememora um fato nem serve para ilustrar alguma coisa, na verdade ela teria função constituinte, isto é, “a revelação, por sucessivas fulgurações, de um domínio aberto; não repete um fato vivido (por exemplo) durante a infância, explicita um sentido” (DUFRENNE, 1969, p. 96).

O que Dufrenne diz é que, por mais que possamos reconhecer algumas imagens constantes, ou, melhor dizendo, a predileção por lidar com certas imagens, não se trata apenas de uma tentativa dos poetas de tentarem expurgar suas obsessões através da escrita. O que as imagens de um poema pretendem vai além disso: desejam aprofundar um sentido.

Outro teórico que se deteve de forma mais retida sobre a imagem foi Alfredo Bosi (1990), com destaque para a reflexão sobre a maneira pela qual a série temporal do discurso poderia perseguir o caráter imediato da imagem. Lembra que todo discurso demanda, em sua estrutura básica, predicação, isto é, relações entre um e outro componente do enunciado. A forma da predicação é perceptível, por sua vez, na sintaxe, “cujo diagrama aponta para uma ordem que só ‘imita’ o espaço do visual através da temporalidade [...] a sua estratégia de ir e vir é, por força, mais lenta e mais sinuosa do que a armada pela percepção visual” (BOSI, 1990, p. 25). Trata-se de um processo complexo em que o discurso prova ser frágil quando comparado à força arrebatadora do ícone. A predicação exige o tempo das articulações para dar a compreender um sentido. Já a imagem, sublinha o crítico, é a pura presença que, por seu caráter imediato, impõe-se sobre o signo verbal.

Bosi (1990) alerta que o poema não é a tentativa de espelhamento do real, o que seria insatisfatório uma vez que sua natureza é ser sempre discurso verbal, ou seja, estaria invariavelmente aquém do objeto que buscasse representar. A

imagem do poema não é, portanto, a tentativa de representar o objeto, espelhá-lo. Para este teórico, a imagem final (a *imagem produzida* pelo poema) é o resultado do estímulo primeiro que a originou, por esta razão ligada ao objeto, mas sem sê-lo, ou melhor dizendo, não sendo e, ao mesmo tempo, sendo aquela primeira coisa que a originou. A imagem do poema atravessaria o objeto da perplexidade inspiradora, “desvendando novos perfis e novas relações de existência” (BOSI, 1990, p. 28).

Ao avaliar um poema de Dante, Bosi pensa o que a linguagem poética foi capaz de fazer com o mundo da imagem. A partir da análise não só de seus componentes constitutivos como também do movimento engendrado no interior do poema, deduz que a linguagem poética:

[...] deu-lhes (às imagens) ato de presença, uma unidade de tom, um ponto de vista. E submeteu a matriz imagética a uma bateria de relações que excitaram os poderes diferenciadores do enunciado. Relações de modo, tempo, número, pessoa, causa; inclusão, oposição, contradição [...] Sem a potência expansiva do discurso, que tudo permeia, a imagem, absoluta, poderia dar a sensação de algo empedrado [...] Mas na corrente do texto nada existe de já feito, tudo está-se fazendo. Abre-se em cada imagem um vazio – cheio de desejo ou de espera – que reclama a plenitude da relação. (BOSI, 1990, p. 34)

Levando em consideração os apontamentos de Bosi, o poema, em sua forma de lidar com as coisas do mundo, não as reproduz. Através dos mecanismos constitutivos próprios da linguagem poética (analogia, figuras de linguagem, ritmo, assonâncias, rimas etc.), o poeta reelabora a imagem primeira – aquela que o impressionou e impulsionou a escrita – dando-lhes certo tipo de poder antecipatório. Desta maneira, “a imagem que, quando só, remetia a si mesma – e era ídolo, enigma, autofruição – revelará no processo verbal um poder terrível de antecipação” (BOSI, 1990, p. 35). A imagem que o poema produz, então, existe enquanto ser no interior do poema: é sempre um todo inacabado, um constante *devenir*.

A plenitude da relação mencionada por Bosi advém quando a imagem produzida encontra o olhar que ela aguarda, não para voltar a ser a “imagem-modelo” que impulsionou a escrita, mas para tornar-se alguma coisa outra sem deixar de ser aquela: “o ser cristalizou-se / na imagem de si mesmo / realidade lúcida / e plácida miragem” (FONTELA, 2015, p. 145).

Em linhas gerais, é possível estabelecer, ainda, aproximações entre o que diz Alfredo Bosi sobre a imagem e o que pensa o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz.

Em primeiro lugar, no livro *O Arco e a Lira*, publicado inicialmente em 1956, Paz também disserta sobre a natureza da imagem. Lembra que a imagem poética mantém a pluralidade da palavra porque desafia os antagonismos aparentes, abarcando ou reconciliando os contrários. Por ser capaz deste feito, relembra o autor, a imagem submete à unidade a pluralidade do real.

Ocorre que, em se tratando da poesia, esta operação unificadora resultaria, para Paz, em uma imagem escandalosa, uma vez que desafiaria o “princípio da contradição” e enunciaria a “identidade dos contrários”, o que seria uma violação dos fundamentos racionais do homem ocidental (PAZ, 1982, p. 120-121).

Mais adiante, o ensaísta lembra que o pensamento oriental não sofre da rejeição à alteridade, recusa ao outro, o que resultaria em uma negação do seu complemento oposto. No pensamento oriental impera o princípio da identidade dos contrários, em que “a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes” (PAZ, 1982, p. 124).

Um ponto a se destacar é que Paz (1982) busca iluminar o papel das (múltiplas) forças contrárias que atuam no interior do poema, forças essas que impedem que a imagem produzida se torne um contrassenso ou resulte em uma expressão sem sentido. Desta forma, Paz indica qual seria o sentido dessa imagem, abarcadora de vários e díspares significados que lutam em seu interior:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu e ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesmas: são obras. [...] São duas ordens de realidade paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. (1982, p. 131)

Paz aponta que a verdade a que a poesia almeja está contida em sua própria maneira de propor o mundo e as experiências do mundo, pois o poeta seria este criador de realidades, válidas por si mesmas, regidas por suas próprias leis internas. Sendo assim, o sentido do poema, sublinha, é o próprio poema. A imagem produzida, por sua vez, seriam a manifestação deste dialeto, a forma encontrada pelo poema para desestabilizar o silêncio que ameaça a expressão e o sentido do poema. O poema seria, então, essa trama composta de orações e frases, mas que, na verdade, são

meios. Já a imagem “não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido” (PAZ, 1982, p. 134). O sentido último da imagem não é outra coisa senão ela mesma: “O sentido da imagem é a própria imagem” (PAZ, 1982, p. 137).

Já em *Signos em rotação* (2015), Octavio Paz avança e retoma algumas questões já presentes em *O Arco e a lira*. Em ensaio que recupera o título do livro, Paz anuncia que “a história da poesia moderna é a de descomedimento. Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo” (2015, p. 95). Isso porque, a partir da modernidade, o poeta exercita ao máximo a função crítica na poesia, característica que, como já destacamos anteriormente, teria movido todas as alterações da modernidade.

O poeta moderno, reitera Bosi, atinge o limiar de onde a crítica pode atuar. Na lírica, o crítico lembra que os questionamentos atingem a palavra a ponto de os poetas colocarem em questão a eficácia dos signos, o que os conduz a propostas que sugerem a renúncia à utilização da palavra. Paz cita os poemas de Rimbaud (1854-1891) como exemplos desta renúncia levada ao limiar do paradoxo: “seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta pela negação da palavra. O círculo se fechou” (PAZ, 2015, p. 99).

Acontece que, se antes, na Antiguidade, o mundo era apreensível para o homem, isto é, “o universo tinha uma forma e um centro” (PAZ, 2015, p. 101), agora, na modernidade, a noção de totalidade esvai-se:

[Antes] tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em sua própria dispersão. Em um universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. (PAZ, 2015, p. 101)

Ao pensarmos a modernidade a partir de Paz, apreendemos que a imagem do mundo como totalidade entra em colapso. Emerge uma nova configuração que, na verdade, é desagregação, incompletude e dispersão. A crítica volta-se, inclusive, ao próprio homem, levando-o ao limiar do impasse. Reflexo ou resultado deste movimento, a imagem que o homem tem de si mesmo agora também não abarca a existência una e indivisível. A fragmentação do “eu”, a avalanche das certezas, as

formas poéticas e seus conteúdos tentam dar conta desta nova compreensão do mundo.

Paz resgata *Un coup de dés*, de Mallarmé (1842-1898), para reafirmar um “gênero novo” que inaugura um novo modo poético: ocupação da página não mais apenas encerrada na sucessão linear, mas longitudinalmente. Proposta que tenta *mimetizar* os movimentos simultâneos, em tempo e espaço, das imagens e das coisas. O poema não deixa de existir; torna-se, na concepção de Paz, o “poema crítico”, isto é, aquele que “contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto, a igual distância da afirmação e da negação” (PAZ, 2015, p. 111).

O que Paz afirma ao propor *Un coup de dés* como o modelo poético da modernidade? Em linhas gerais, aponta que Mallarmé buscou anular o visível pelo processo que intitulou “transposição”: tornar imaginário tudo o que anteriormente pertencia ao real (objetos, seres e coisas). Desta maneira, a imaginação reduziria a realidade à ideia<sup>15</sup>.

Sob o ponto de vista do ensaísta mexicano, o que devemos levar em consideração para adotar *Un coup de dés* como uma espécie de modelo de escrita poética da modernidade parte da constatação de que “o espaço que se abre é o mesmo enfrentado pela técnica: mundo sem imagem, realidade sem mundo e infinitamente real” (PAZ, 2015, p. 114). O que, para Paz, não é uma perspectiva negativa, mas sim abertura para novas formas de relações entre o homem e o mundo, o homem e si mesmo: o “desaparecimento da imagem do mundo engrandeceu a do poeta; a verdadeira realidade não estava fora, mas dentro, na cabeça ou no coração do poeta” (2015, p. 115).

Consequentemente, Paz (2015) ressalta que o campo poético torna-se o campo de especulação do próprio gesto poético, com a expansão das investigações e experimentações também na forma dos poemas, através de maneiras diferentes de construir as frases, novas configurações rítmicas e ampliando o campo de criação de imagens no poema (2015, p. 116). Somente desta maneira, o poeta moderno faria do mundo esta possibilidade infinita de imagens, percebendo-o em sua “aguda descontinuidade de planos” (FONTELA, 2015, p. 27).

---

<sup>15</sup> Posteriormente, relembra Octavio Paz, Mallarmé reconsideraria este pressuposto central que alicerçou *Un coup de dés*, compreendendo que “nem a ideia e nem a palavra são absolutamente reais: a única palavra verdadeira é *talvez* e a única realidade do mundo se chama probabilidade infinita. A linguagem se torna transparente como o próprio mundo e a *transposição*, que anula o real em benefício da linguagem, anula também, agora a palavra” (PAZ, 2015, p. 114).

O que o poeta, a partir da modernidade, parece propor, enfim, através da potencialização do choque de palavras, aproximação de realidades estranhas e exploração das associações e da imagística do inconsciente (MELO NETO, 1954, p. 767), é esta espécie de geometria em mosaico da realidade, abarcadora de todas as contradições que ensejam o gesto poético e reveladora de imagens que não resolvem estas contradições, mas que evidenciam sua perplexidade diante dos paradoxos.

### 3 AS COISAS SELVAGENS: LEITURA CRÍTICA DOS POEMAS

Com base nas discussões anteriores, no presente capítulo realizaremos a leitura crítica de alguns poemas de Orides Fontela, a fim de compreender como a poeta articula ritmo e construção de imagens no interior da escrita e de que forma tais elementos dão a ver “as coisas selvagens” que instigam a poeta, que ela apreende e deseja expressar.

Vista no conjunto, a poesia de Fontela percorre um caminho próprio de experimentação, que impõe à escrita o retorno, de forma aprimorada, a certos temas e mecanismos poéticos. Por esta razão, optamos por não focar uma obra específica, mas recolher poemas dos seus cinco livros principais – *Transposição* (1966), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). O critério adotado para a seleção dos poemas leva em conta pôr em relevo três dos seus movimentos básicos: a percepção, a reflexão e a expressão. Para esclarecer, trata-se de uma tentativa de interpretação que propõe decompor a atitude poética oridiana, composta basicamente pelo três movimentos assinalados, de maneira a analisar como se comportam ritmo e imagem em poemas que:

3.1 - privilegiem o instante inaugural do impulso poético (a instauração do olhar que desperta para algo do mundo, isto é, a percepção);

3.2 - trabalhem, de maneira mais evidente, na busca pela interiorização do deslumbramento inicial (a reflexão a partir do impulso adquirido);

3.3 - circundem o desejo de expressão, quando a poeta ocupa o espaço do poema para debruçar-se sobre o próprio ato da escrita.

Ao isolar esses movimentos, não queremos dar a entender que os demais não estejam presentes no interior de cada poema, mas que aparecem menos sublinhados. Por fim, procedendo desta maneira, buscaremos perpassar por temas, mecanismos e símbolos recorrentes, problematizando-os sob a perspectiva de, enfim, tentar vislumbrar um modo de ser dessa poesia. Reiteramos que não pretendemos esgotar as possibilidades de entrada, mas contribuir para que se possa observar a poética oridiana sob uma perspectiva diversa das já apresentadas em outros trabalhos que a tomam como objeto.

### 3.1 ABERTURA DO OLHAR: A PERCEPÇÃO

*... a luta é real. Sobre a luta nossa  
visão se constrói.*

Orides Fontela

A seção dedica-se ao que designamos primeiro movimento: a percepção. Conforme pontuamos no Capítulo 1, Orides Fontela descende do grupo de poetas, tais como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, que, cada um ao seu modo e projetando questões próprias, condiciona sua escrita à observação direta de eventos cotidianos e de objetos/seres banais, alavancando-os a uma esfera diversa da “realidade” em que estão mergulhados. No caso de Fontela, sobressai o olhar reflexivo, principalmente, sobre determinados movimentos que a poeta percebe no mundo e/ou sobre a aparente imobilidade de tais elementos. A poeta questiona ambos (movimento e imobilidade), provocando o impulso que desestabiliza as certezas. O que nos impulsiona, nesta primeira parte da análise, é investir em poemas que carreguem este “olhar sobre o mundo” e que intentem captar e desconstruir os antagonismos (banalidade x excepcionalidade; movimento x fixidez) propostos pela poeta.

Para tanto, convocamos o poema “Gênesis”, do livro *Helianto* (1973), em que, como em vários outros poemas, Orides elege um tema conhecido:

Um pássaro arcaico  
(com sabor de  
origem)  
pairou (pássaro arcano)  
sobre os mares.

Um pássaro  
movendo-se  
espelhando-se  
em águas plenas, desvelou  
o sangue.

Um pássaro silente  
abriu  
as  
asas  
- plenas de luz profunda -  
sobre as águas.

Um pássaro  
invocou mudamente

o abismo.  
(2015, p. 147)

O primeiro aspecto que chama atenção é o título, pois evoca imediatamente o universo simbólico da religião cristã uma vez que “Gênesis”, como se sabe, é o primeiro livro do Antigo Testamento e cuja denotação, em grego, significa nascimento, origem. O conteúdo do texto bíblico – que descreve a criação do Mundo, da Terra e dos seres – remete ao ponto inaugural a partir do qual as coisas teriam passado a existir. Assim, o título já encaminha para certas sugestões de leitura.

Em rápido exame, ao isolarmos determinados componentes de cada uma das três primeiras estrofes, parece existir, na camada mais superficial, uma similaridade de conteúdo que circunda um motivo poético calejado da Literatura: o voo do pássaro. De forma sintética, as três estrofes iniciais informam, aparentemente, a mesma coisa: “Um pássaro pairou sobre os mares”, “Um pássaro movendo-se em águas plenas” e “Um pássaro abriu as asas sobre as águas”. Sendo assim, poderíamos afirmar a ausência de excepcionalidade e uma espécie de tranquila monotonia neste quadro. Mas, basta observar a estrofe final para suspeitar que a percepção poética desperta, na verdade, para algo além, na camada submersa. E é isso que o sujeito lírico busca expressar, anulando, contudo, os sinais de subjetividade. Com efeito, as flexões verbais, com todos os verbos na terceira pessoa do singular, indicam o afastamento do sujeito lírico, o que se percebe, como mencionado anteriormente, em muitos dos poemas de Orides.

Com foco na primeira estrofe, destaca-se o movimento de abertura e retraimento em regime de tensão rítmica a partir da camada fônica dos versos. No sentido da abertura, através das aliterações de /p/ (**p**ássaro, **p**airou) e da assonância da vogal aberta /a/ (**p**ássaro, **a**rcaico, **s**abor, **p**airou, **a**rcano, mares). O retraimento ocorre, principalmente, pela aliteração de /s/ (**p**ássaro, **s**abor, **s**obre) e tanto pela assonância da vogal fechada /o/ (**p**airou, **s**obre) como pela assonância do /u/ ao consideramos a pronúncia, na língua portuguesa, do “o” com som de “u” (**a**rcaico, **p**ássaro, **a**rcano).

Já as interrupções promovidas pelos parênteses retardam, momentaneamente, o andamento da estrofe. Recurso recorrente em Fontela, a pausa rítmica é significativa e, no caso da utilização de parênteses, sempre contém algo importante que o sujeito lírico pretende expressar. As passagens “Com sabor de/origem” e “pássaro arcano” ampliam, como comentários instigantes, o sentido geral do poema,

pois sugerem que o mistério está presente no tempo inaugural. Se o título já apontava para um certo caminho de leitura, o *enjambement* entre o segundo e o terceiro versos, por sua vez, reforça essa impressão. O recurso projeta ainda mais o termo “origem”, situando-o numa posição privilegiada de isolamento e de destaque no poema, assim como ocorre, de igual maneira, com os elementos contidos no interior dos parênteses.

O movimento rítmico ganha reforço com a anáfora (“Um pássaro”) nos primeiros versos de todas as estrofes. A maneira vaga com a qual o sujeito das ações, “pássaro”, é tratado, uma vez que vem acompanhado, ao longo de quase todo o poema, pelo artigo indefinido “um” começa a ser questionada. É necessário, portanto, olhar com mais atenção para os adjetivos “arcaico” e “silente” que qualificam este sujeito, nos versos iniciais da primeira e da terceira estrofes, rompendo a anáfora perfeita com os demais primeiros versos do poema.

No primeiro caso, “arcaico” designa um tempo remoto, antigo. Relaciona-se, portanto, com o título – o que a poeta deixa ainda mais claro através da expressão sinestésica entre parênteses (“sabor de origem”). Se “arcaico” remete à “origem”, dando a entender que o “pássaro” possa pertencer a um tempo outro que não o presente, o termo “arcano”, por sua vez, aponta para a esfera do mistério e do segredo. Com base nessas considerações, ocorre uma mudança entre a concepção prosaica inicial de “um pássaro” e a função mítica que os termos “arcaico” e “arcano”, juntos, agora sugerem.

Permanecendo com o olhar apenas sobre a primeira estrofe, chama atenção a relação entre o único verbo presente (“pairou”) e o substantivo “mares”. O verbo, utilizado no pretérito perfeito do indicativo, indica uma ação passada e significa permanecer estável no ar, voar de maneira vagarosa. Trata-se de um verbo dúbio que agrega movimento e estabilidade em sua significação. Já o substantivo “mares” faz lembrar a natureza da água, que é fluir, e remete, invariavelmente, para a famosa frase de Heráclito e sua reflexão acerca do transcorrer do tempo. Cabe sublinhar a utilização da preposição “sobre”, indicando a soberania do “voo do pássaro arcaico” acima do movimento das águas dos mares. A sugestão implicaria dizer, no limite, que o tempo mitológico estaria acima do tempo cronológico. O verbo consterna porque implica tratar a ação que se apresenta como ameaça a uma certa ordem instaurada, como se houvesse a convicção de que o “voo do pássaro arcano” funcionasse como advertência para o movimento das águas dos mares.

A já referida utilização de termos relacionados ao universo místico-religioso e a predileção de Fontela por quebrar e agrupar palavras autorizam a pensar os termos “arcaico” e “arcano”, ainda, como desdobramentos da palavra “arca”. Se aceitarmos esta sugestão, o substantivo resgataria o episódio bíblico-mitológico da Arca de Noé. E ainda, o termo significa, no dicionário, baú, cofre, isto é, local que guarda um tesouro. E pode ser, ainda, desdobrado no verbo “arcar”, designando “encarar de frente, assumir, arcar com a responsabilidade”. Por uma acepção ou por outra, podemos arriscar a leitura de que, simbolicamente<sup>16</sup>, o “pássaro arcano”, isto é, o pássaro que habita a arca, está cercado pela aura do mistério, de um tesouro oculto. Como se fosse um “visitante de um tempo sacro (ou de um não tempo)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 146).

Já na segunda estrofe, o sujeito da ação “um pássaro” surge destituído de qualquer acompanhamento qualificador, o que sugere que, neste caso, a poeta refere-se, a princípio, ao “pássaro” enquanto ser prosaico, comum. Promove, além disso, uma ruptura temporal em relação à primeira estrofe, com os verbos “mover” e “espelhar” no presente contínuo, revelando que o evento ocorre em tempo real, no momento da observação ou do instaurar do pensamento e da reflexão. A partícula “se”, associada a estes verbos, funciona como pronome reflexivo, dando a entender que o sujeito lírico encontra-se em posição passiva ante a ação. Ou seja, que ele não atua sobre o acontecimento, que seu olhar é apenas de contemplação meditativa.

Até o terceiro verso a sintaxe proposta é da sequência tradicional do sujeito seguido pelo verbo e, por isso, chama atenção a inversão, paralelamente ao *enjambement*, do quarto para o quinto verso. Por esta escolha, mais uma vez ganha destaque o substantivo isolado, que, neste caso, é “sangue”. Símbolo recorrente na escrita oridiana, “sangue” costuma vir condicionado ao aspecto da violência, do embate, da luta e é espécie de marca indelével da ferida e da destruição, como a poeta canta em “Sete poemas do pássaro”: “O pássaro é lúcido / e nos retalha / Sangramos. Nunca haverá / cicatrização possível” (FONTELA, 2015, p. 123). Ao mesmo tempo, trata-se de um símbolo relacionado à existência, como resgatam Chevalier e Gheerbrant (2015). Dubiedade paradoxal e campo de inquietação: sintoma da vida e flagrante da fragilidade da existência.

---

<sup>16</sup> Para todas as consultas acerca do significado simbólico dos termos, adotaremos o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, que consta nas referências bibliográficas. No caso, a referência (arca) encontra-se nas páginas 73 e 74.

Dando continuidade, na segunda estrofe, novamente, a partir de uma ação aparentemente corriqueira, a poeta projeta, pela via poética, uma singularização – denunciada pelo verbo “desvelar”. Neste sentido, a passagem de uma instância à outra (do banal para o excepcional) ocorre através de mais um resgate de motivo gasto do vocabulário poético: o espelho, tornado verbo e representado, simbolicamente, pela superfície das águas.

Pela imagem refletida, sugere a poeta, algo se revela. Mas o quê? Lembremos que o “pássaro” que se apresenta nesta estrofe não pertence à esfera mitológica, conforme indica o artigo indefinido “um”. Tratar-se-ia de um pássaro qualquer, comum. Inclusive refém das ações do tempo cronológico, diferentemente do que ocorre com os seres mitológicos. No entanto, pela ação que promove (“desvelou o sangue”), o sujeito lírico apresenta-o como um ser de capacidade excepcional, diferenciada.

Curioso notar que a aliteração da sibilante /s/ (“Um pássaro / movendo-se / espelhando-se / em águas plenas, desvelou / o sangue”) insinua sonoridade pouco intensa, rastejada. E, ainda, há a desaceleração promovida pelos verbos no gerúndio (“movendo-se”, “espelhando-se”) e pelo som anasalado de “sangue”. A associação destes recursos sugere a retração do andamento da estrofe, como se o sujeito lírico quisesse prolongar (fixar?), através do movimento rítmico, o instante da revelação. Ou, por outra via, como se a perplexidade coagulasse momentaneamente o encaminhar do pensamento para uma saída racional diante do que se constata, instaurando o impasse mimetizado pelo ritmo arrastado.

O espelho, em função do movimento oscilante das águas, configuraria uma representação ou imagem distorcida porque passageira e disforme. Mas a estrofe informa a distorção como um valor positivo, o que fica evidente pelo verbo “desvelar” e pelo desejo de fixação do momento, conforme a primeira via de leitura, através da desaceleração do andamento.

Vale ressaltar que a poeta demonstra fidelidade quanto à utilização do símbolo do espelho, assumindo configurações diversas (como a superfície das águas e da concha do caracol). O material de que costuma ser feito, reflete muito bem a luz, que, como veremos na seção seguinte, traduz o enigma e o conhecimento de uma verdade diferente da concepção habitual da era clássica (ordem e estabilidade), isto é, enquanto desconstrução e fluidez:

O  
 espelho: atra  
 vés  
 de seu líquido nada  
 me des  
 dobro  
 (...)  
 nada de  
 nada  
 duplo  
 mistério.  
 (FONTELA, 2015, p. 238)

Fato que está no cerne do pensamento poético de Fontela, a imagem espelhada na água não seria a representação imutável do pássaro, o que a tornaria destituída de vida e, portanto, falsa e sem valor. O que desperta a atenção do sujeito lírico é justamente a contraface da fixidez, pois o espelhamento do movimento captura aquilo que, como indica o poema, o pássaro *é*: puro movimento, ação contínua, relacionando-se também à sua natureza, que é voar. O poema lança luz, assim, para o próprio fluxo da vida: a “fluência detida do ser (...) – apenas equilíbrio de ritmos” (FONTELA, 2015, p. 148).

A chave para respaldar esta interpretação encontra-se no adjetivo “plenas”. A plenitude, compreendida enquanto estado absoluto e completo, qualifica “águas”, sugerindo que a imagem mais verdadeira encontra-se, justamente, na contingência, no transitório, no impermanente.

O “sangue”, por sua vez, parece evocar tanto a fratura acima exposta, a vida em sua existência verdadeira, quanto a perplexidade incisiva da constatação: o esvaziamento do signo fixo a partir da verdade que agora se apresenta. Tanto que os verbos até então utilizados no gerúndio (“**movendo-se**”, “**espelhando-se**”), indicando o prolongamento do ritmo e certa monotonia através da rima também presente, são substituídos pelo verbo no passado “desvelou”, que impõe a pausa brusca, constatação da revelação, e necessária para o arremate final (a ferida, a marca deixada): “o sangue”. A aliteração pela sibilante /s/, afora a sugestão do sussurro, imprime a ideia de passagem rasteira (do signo fixo para a possibilidade de se tornar Símbolo; do olhar para a reflexão e constatação) por entre um caminho antes encoberto e, por fim, agora desvelado.

No primeiro verso da quarta estrofe, a poeta insere o adjetivo “silente”, significativo tanto na esfera sonora quanto no aspecto semântico. Junto com “pássaro”, o som sibilante torna a sugerir o sussurrar porque agora se liga ao

significado de “silente” e por projetar “mudamente”, elemento da quarta estrofe. Projeta-se tanto o silêncio atento à vida quanto a imersão nela para entrar na substância (submersão à verdade oculta); tanto a perplexidade que emudece o sujeito lírico quanto o silêncio indicador da impossibilidade de expressão exata e fiel (a insuficiência da linguagem). De um modo ou de outro, seriam a resposta possível ante as sensações do imediato.

Antes deste silêncio derradeiro da estrofe final, um momento de abertura, expresso diretamente pelo emprego do verbo (“abriu”) e pela vogal aberta “a” em construção assonante (**abriu/as/asas**). No entanto, e como de costume, há a sugestão de cesura, pela sonoridade que /s/ propõe em “**As/Asas**”.

O rasgo promovido pelo som abre uma brecha de significação, como a anunciar um fato novo, uma descoberta. Através do conceito de contraponto, de Paulo Henriques Britto, torna-se evidente que no plano sonoro “abriu/as/asas” compõem, no plano sonoro, apenas um verso. A poeta força o *enjambement* entre o primeiro e o segundo verso quando este se presta a aclamar o que está contido entre os travessões (“plenas de luz profunda”). Promove, dessa maneira, o afastamento entre os termos, no plano gráfico, para permitir que cada uma dessas partes ganhe relevância significativa, pois se encontram destacadas (por seu isolamento) nos versos. Como se mimetizasse no plano sonoro e no plano gráfico a ruptura que o símbolo “asa” expressa.

O termo “asas” ganha destaque, assim, em diferentes níveis (simbólico, fônico, rítmico). Ao isolar a palavra, claro sinal de diferenciação, a poeta faz lembrar o procedimento de valorização mallarmaica: da passagem do signo para o símbolo. Pelo novo valor adquirido, “asas” deixa de apenas designar o órgão do pássaro para desdobrar-se em múltiplos significados, revelando as faces diversas que a palavra pode adotar.

Logo, na elevação do *status* de signo para símbolo verbal, “asas” passa a plurissignificar, o que é respaldado pelo seguimento “plenas de luz profunda”, isto é, absolutas em seu significado arbitrário e múltiplo, e, por esta razão, revelador de um tipo de conhecimento distinto do habitual. Assim, da função metonímica (parte do todo) restaura-se seu valor simbólico e metafórico. Em exercício, por exemplo, de delimitar o campo dos significados, basta resgatar o título sugestivo, que predispõe a interpretação deste símbolo como intermediário das relações entre o céu e a terra, símbolo de presságio ou mensagem oculta.

Com efeito, os símbolos possuem essa capacidade de resgatar o sentido mítico das palavras ao transportar o signo – que fixa conceitos, designa coisas, sedimenta o significado – para o campo do aberto: o da gênese da linguagem ou ainda do originário, segundo Heidegger. Tal é a valorização que a poeta dá ao símbolo que “asas” está “sobre as águas”, isto é, acima do movimento das águas, acima do tempo cronológico.

O arremate ocorre na estrofe final quando a poeta sugere que o signo solicita a volta ao seu lugar de origem: deseja voltar a ser símbolo, habitar o tempo múltiplo, o tempo mítico. O verbo “invocar” reforça o tom mítico, em entrelaçamento sonoro seja pela já mencionada sugestão de silêncio da sibilante /s/ (em “pássaro” e “abismo”) quanto pela aliteração dos sons nasalizados (“Um”, “mudamente”, “abismo”) que insinuam, neste caso, o murmúrio próprio das preces. O apelo parece estar voltado para a própria ação poética, a partir da qual seria possível realizar este movimento de transposição (signo ! símbolo), conforme Fontela entende e expressa neste e em muito outros poemas:

Ó pássaro, em minha mão  
encontram-se  
tua liberdade intacta  
minha aguda consciência  
(2015, p. 48)

Para que ocorra tal feito, a poeta, conforme o título “Gênesis” indicava, aponta o caminho do retorno do signo ao estágio inaugural. Expõe dessa forma a distância entre a linguagem primordial/mitológica/simbólica e a linguagem cotidiana banalizada, restrita. Com efeito, “abismo” traduz a cisão que existe entre signo e símbolo, ao mesmo tempo que abarca, no mesmo terreno, o cotidiano e o enigma. O artigo “o” que o acompanha indica sua função definidora: símbolo relacionado ao mistério, de fundo inalcançável, paradoxalmente relacionado aos mistérios da vida e da morte.

O estranhamento deste antagonismo que “abismo” contém em seu significado também é proporcionado, no nível sonoro, pela última estrofe. Os último versos da primeira e terceira estrofes (“sobre os mares” e “sobre as águas”, respectivamente), compostos por três sílabas poéticas acentuadas na primeira e última sílabas, impõem ritmo marcado e sugerem abertura sonora, pois a vogal fechado /o/ precede a vogal aberta /a/.

Por sua vez, cria-se uma expectativa para que o mesmo ocorra, pela mesma composição paralelística, entre os últimos versos das estrofes pares. Com efeito, “o sangue”, através da sílaba tônica e prolongada /san/, impele um movimento de abertura potente para algo que se anunciará. Contudo, no verso dissílabo “o abismo”, a tônica encontra-se em /bis/, que rompe com a conclusão pacificadora aguardada devido à estridente vogal “i”. Desta maneira, a poeta introduz um ruído sonoro que provoca, por sua vez, ruptura rítmica, instaurando perplexidade ante a quebra de expectativa produzida – característica que perpassa boa parte dos poemas de Fontela. Como se houvesse a sugestão de que não há resposta pacificadora ao final. A instauração de um paradoxo e que gera perplexidade no sujeito lírico, por si só, justificam a existência do poema enquanto via possível de existência do pensamento que foge dos preceitos da racionalidade habitual. Trata-se de uma existência, a da poesia, que permite alcançar uma verdade outra, abarcadora dos mistérios e enigmas da vida. A existência não aceita, no limite, esta via racional excludente dos antagonismos, parece afirmar a poeta.

Com efeito e por fim, cabe dizer que “Gênesis” é exemplo de como a poeta busca desconstruir a percepção inicial de eventos aparentemente destituídos de excepcionalidade, conjugando esferas supostamente antagônicas em construções que rompem, principalmente pelo manejo dos movimentos rítmicos conjugados aos outros elementos do poema, a aparente monotonia e banalidade.

No poema analisado, Fontela restitui os motivos “pássaro”, “água” e “espelho” à posição nobre na esfera poética, dando a ver a potência evocadora que a escrita é capaz de impulsionar por mecanismos diversos. Com efeito, no solo do projeto poético oridiano, encontra-se o processo de singularização (de objetos e seres), com o qual a poeta dá a ver ângulos diferentes e a face oculta daquilo que costuma passar despercebido de tão trivial. Os poemas de Orides, enfim, recorrentemente instauram uma nova ordem na relação com as coisas do mundo, introduzindo questionamentos a partir da desconfiança da camada superficial daquilo que se observa.

### 3.2 REALIDADE LÚCIDA, PLÁCIDA MIRAGEM: A REFLEXÃO

*domínios da luz: ápice incerto  
além da luta, do áspero segredo  
que nos habita e nos espanta*  
Orides Fontela

A visada reflexiva é reconhecida, pelos estudiosos e críticos da Literatura como Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr. e Augusto Massi, como uma das características centrais da escrita de Orides Fontela. Com raízes fincadas no substrato concreto da realidade, notamos, por meio das leituras dos poemas, esta tentativa de aprofundamento do olhar, conforme tentamos dar a ver na análise anterior.

Contudo, ainda que instigada pelos apelos do pensamento, a poeta permanece fiel à poesia como instrumento de reflexão. Desta maneira, em claro gesto de recusa ante as saídas da linguagem habitual, faz da desconstrução poética a única possibilidade para expressar o absurdo da realidade aparente, da condição humana e das investidas do tempo. Em síntese, com atitude desafiadora, Fontela submete a linguagem aos limites da contradição e do paradoxo, questionando-os.

Como marca de orientação, a dúvida aloja-se permanentemente em seus poemas, configurando, de maneira direita ou subentendida, perguntas-guia: “que sentido / tem o que é original e puro?” (FONTELA, 2015, p. 51). Ou, ainda, conduzindo ao estado de perplexidade ante a falta de respostas definitivas e pontos de estabilidade: “e este chão não existe /– tudo é abismo – e esta paz é vertigem – puro abismo” (FONTELA, 2015, p. 158).

Cabe lembrar que a atitude questionadora não é exclusiva da poeta, mas um dos motores principais dos poemas a partir da modernidade, como assenta Octavio Paz. O que chama atenção, no caso de Orides, é a caracterização específica, isto é, como as perguntas penetram a poeta, invadindo a percepção primeira e alterando, na dimensão dos aspectos técnicos da escrita, a maneira de ser dos seus poemas.

Nesta seção, o que nos interessa é compreender, de forma mais aprofundada, como o gesto reflexivo, posto em primeiro plano, é trabalhado por Orides Fontela e como ilumina o conjunto da obra. Para tanto, convocamos o poema “Meio-Dia”:

Ao meio-dia a vida  
é impossível.

A luz destrói os segredos:  
a luz é crua contra os olhos  
ácida para o espírito.

A luz é demais para os homens.  
(Porém como o saberias  
quando vieste à luz  
de ti mesmo?)

Meio-dia! Meio-dia!  
A vida é lúcida e impossível.  
(FONTELA, 2015, p. 50)

O dístico inicial já apresenta afirmação, no mínimo, curiosa: por que a poeta distingue, dentre todos os períodos, o “meio-dia” como o momento do impossível? As duas estrofes subsequentes indicam, pela anáfora insistente nos dois versos iniciais da segunda estrofe e do primeiro verso da terceira estrofe, que isso se deve à luz.

Como se sabe, a incidência de luz solar típica desta etapa do dia projeta-se em ângulo de noventa graus, isto é, em linha reta perpendicular. Pode-se compreendê-la, dessa forma, como um tiro certo do Sol a um determinado ponto, sem desvios e sem que haja, no extremo, possibilidade de fuga quanto aos seus efeitos.

Em seu sentido simbólico, que não pode ser desconsiderado na escrita oridiana, a luz, por seu caráter informe, encontra-se acima de toda sensação e de todo conceito, por isso se relaciona ao saber extremo, ao conhecimento inatacável e insuspeito, portanto, também direciona ao sentido de *aletheia* (no sentido grego de verdade como desvelamento). O valor simbólico está presente nas mais diversas culturas, significando, basicamente, o início (“*Fiat lux*”, como consta no Gênesis) e o final (a iluminação engendra todas as buscas das filosofias orientais como estágio último da evolução espiritual).

A ambiguidade e a atmosfera de enigma que cercam o símbolo “luz”, portanto, interessa-nos particularmente quando recordamos que a poética oridiana preferencia justamente estes aspectos. De maneira sintética, assim, poderíamos afirmar que o grande motivo deste poema (e não só dele) é a luz compreendida como lucidez extrema, ponto máximo de compreensão e desvelamento dos mistérios e resposta para os enigmas. Sugere-se, portanto, pelo poema uma reflexão a respeito do ato mesmo de refletir, discutir a luz que incide sobre os homens, isto é, o processo e caminho do conhecimento e suas consequências. No entanto, transparece, também no poema uma noção do “implacável”, do que é imperativo e incontornável.

Dito isto, ainda no primeiro dístico, há insistente utilização de assonâncias da vogal /i/ (Ao meio-dia a vida / é impossível.) também presente, de forma significativa, ao longo de todo o poema nas palavras (“destrói”, “ácida”, “espírito”, “demais”, “saberias”, “vieste”, “ti”, “lúcida”) e contrastando, contudo, com o predomínio das assonâncias em /u/. Referenciando inclusive a sonoridade própria da nossa língua, que altera, na fala, o “o” em “u”, temos: “Ao meio-dia”, “luz”, “os

segredos”, “a luz é crua contra os olhos”, “o espírito”, “os homens”, “como o”, “quando”, “mesmo” e em “lúcida”. Neste último caso, da assonância sublinhada em /u/, a sonoridade fechada da vogal evoca os aspectos noturnos, a valorização do mistério, o que está encoberto. Ajusta-se, por contraste, ao motivo “luz”, encaminhando a interpretação para o lugar ocupado pelo eu lírico: o dos sentimentos obscuros e conflituosos ante tomada de consciência (lúcida/lucidez), geradora de impasse insolúvel como se o refletir produzisse a própria destruição do eu.

Esta sugestão da força imponente e destruidora da luz (lucidez impossível) ressurgiu figurada em símbolos relacionados a essa claridade excessiva em outros poemas de Fontela, como tema persistente que invade a poeta e do qual não consegue escapar. Assim também ocorre no poema “Trovões”, do livro *Alba*, de 1983:

Trovões invadem  
casas  
coisas  
quebram  
louças gráficos  
Vidros.

[...]  
(FONTELA, 2015, p. 179)

Nos poemas oridianos, a reflexão elabora estes referentes da luz (trovões, o Sol, as estrelas) que permitem uma aproximação provisória, mas que se revela destrutiva. Algo é revelado em sua fragilidade e transparência (como vidros) e, paradoxalmente, através de um símbolo identificado, em princípio, positivamente, pois exprime “conhecimento”. Desta maneira, a valorização do conhecimento excessivo é posta em questão, o que, por outra via de leitura, conduz à discussão sobre a modernidade (Iluminismo, “época das luzes”) e a pós-modernidade (como a época do conhecimento excessivo). A poeta sugere, por meio da metáfora da luz que destrói, o questionamento da lucidez excessiva, aquela que estilhaça/corrói/destrói as certezas humanas, assentadas na lógica racionalista.

Ainda no campo fônico, a agudeza sonora da assonância em /i/ nas palavras destacadas acima soa ainda mais forte, devido à acentuação, em “espírito” e “impossível”, o que provoca o despertar da consciência quando observamos que antecede ou procede a vogal mais neutra e discreta /e/. Ao introduzir a vogal estridente ao longo do poema, a poeta parece sugerir a atuação incidente e penetrante

da luz, impressão que é reforçada pelas passagens: “a luz destrói os segredos”, “a luz é crua contra os olhos / ácida para o espírito” e “a luz é demais para os homens”.

E ainda, a abundância das assonâncias em /i/ e /u/, alternando-se, também com a vogal “a” imprime, um ritmo de alternância marcado e, até de certa maneira, monótono como se mimetizassem a passagem das horas nos relógios: “Ao meio-dia a vida”. Mas tal ritmo logo é interrompido pela altivez penetrante e destruidora particularmente de “i” nas passagens: “é impossível” e “para o espírito”, gerando extremidades fônicas ao longo dos versos.

Ao mesmo tempo, portanto, que as assonâncias de /u/ e /i/ promovem certa harmonia do andamento no poema, pela utilização distinta do mesmo recurso, particularmente por /i/ (como em “impossível” e “espírito”), sobressaem algumas arestas sonoras que interferem na ondulação rítmica – semelhante às angulações e picos a que se referia Mario de Andrade ao comentar a poesia de Bandeira.

Com efeito, em Fontela, o ritmo funciona justamente como esse agente desestruturador que gera camadas de tensão no texto, alterando significativamente o quadro de aparente estabilidade que se apresentava inicialmente. Esta espécie de desarticulação engendrada pelo ritmo impõe, aos poemas, mudanças inesperadas e bruscas rupturas do andamento, que, de certa forma, reafirmam a já conhecida atitude poética oridiana. Isto porque podemos afirmar que o movimento rítmico irregular condiz com o seu gesto poético típico assentado na suspeita e no questionamento das estabilidades. Ou seja, torna-se mais uma forma de desconstrução, mas que tem como fundo a busca pela harmonização, no campo poético, dos (aparentes) antagonismos.

Há de se ressaltar que a desestruturação gerada pelo campo fônico influencia e é influenciada pelo conteúdo expresso no poema, conforme demos a entender, produzindo uma rede de tensões que se harmonizam e se repelem, ao mesmo tempo, em estabilidade fluida ou fluidez instável.

Neste ponto, antes de dar prosseguimento à análise das estrofes, vale um breve retorno ao título sugestivo. Além da relação com a incidência da luz, já comentada, interessante notar que “meio-dia” designa o ponto exato de divisão dos períodos manhã/tarde. Dito de outra forma, a poeta aponta o movimento antagônico espelhado do Sol: a ascendência solar até o ponto mais alto (que caracteriza o amanhecer) e o declínio solar até o ponto mais baixo (que caracteriza o anoitecer). Não à toa a poeta elege este momento do dia. No sentido estrito, “meio-dia” aponta,

ao mesmo tempo, para a orientação da ação solar direta (sem desvios de ângulo) e para o ponto harmônico entre momentos espelhados do dia (manhã/tarde).

O sentido metafórico interessa-nos pela insinuação de que “meio-dia” indicaria o momento de lucidez máxima que daria acesso a uma forma diferenciada de conhecimento (de iluminação interior, de Verdade e que também se relaciona ao excesso de entendimento próximo da loucura) devido à suspensão, ainda que momentânea e efêmera, das oposições aparentes pela aproximação de elementos contrários.

Na segunda estrofe, ocorre o adensamento do tom provocativo, que obriga o leitor a tomar conhecimento de uma realidade desconhecida e cruel. Como não poderia deixar de ser em Orides Fontela, a revelação nunca deixa de estar acorrentada a desgastes, traumas ou ter consequências brutais, como aponta o léxico da segunda estrofe: “destrói”, “contra” e “ácida”.

Com efeito, ainda no primeiro verso da segunda estrofe, curioso notar que, devido ao verbo de intencionalidade hostil (“destruir”), a “luz” passa a se evidenciar como um agente negativo. Em um primeiro momento, isso pareceria estranho quando retomamos seu significado simbólico atrelado ao conhecimento e ao saber. Por outro lado, já apontamos o questionamento ao racionalismo proposto pela “Época das Luzes”, isto é, o Iluminismo. Tal atitude condiz com os pressupostos modernos de desconfiança destrutoradora nos mais diversos setores do conhecimento e com voz nos representantes da “Filosofia da Suspeita”, expressão de Paul Ricoeur, presente no livro *Freud, uma interpretação da cultura*, em que o filósofo endossa as críticas sobre o racionalismo como via de acesso à verdade, pautando-se na desconfiança quanto a concepção de um mundo objetivo que pudesse ser desvelado pela razão. Para Ricoeur (1970), Freud (através do questionamento da consciência), Marx (pela crítica às ideologias enquanto máscara distorcida dos conflitos sociais) e Nietzsche (pelo deslocamento do problema do conhecimento, entendido como forma de interpretação, isto é, atribuição de sentidos) constituem a tríade de pensadores que suspeitaram (daí a expressão que o filósofo francês utiliza) desta conformação do pensamento racional e promoveram a busca do sentido oculto no sentido aparente por meio do caminho interpretativo.

Prosseguindo, no fim do verso, os dois pontos funcionam como uma breve pausa antecipatória da explicação que se seguirá no verso seguinte. Pausa também no

movimento rítmico devido ao espaço em branco que se apresenta logo após o sinal (:), provocando hesitação e expectativa.

O verso seguinte, ainda da segunda estrofe, forma anáfora com o primeiro verso através de “a luz”. Da marcação rítmica, há uma espécie de atravancar do andamento através dos contrapontos sonoros (estímulo e contração): as assonantes /a/ e /u/, resgatando a sonoridade da vogal “o” com som de /u/ (“**a luz é crua contra os olhos**”) assim como a aliteração de “c”, resguardada sua sonoridade de /k/ (“**crua contra**”) são tensionadas pelos encontros consonantais (“**crua contra**”) e pela sugestão sonora de cesura promovida pelas sibilantes /z/ e /s/ em encontro sonoro com as vogais (“**luz é**” e “**os olhos**”).

Note-se que os efeitos rítmico e sonoro produzidos referendam e reforçam o que o conteúdo dos versos da estrofe expressa, particularmente quanto ao caráter demolidor da luz. O último verso soma-se aos demais quanto a esta compreensão, uma vez que as sibilantes “c” (neste caso com sonoridade igual a /ss/ em “**ácida**”) propõe, através da sonoridade, o efeito corrosivo percebido na estrofe como um todo e reiterado pelo significado da palavra “ácida”. A força do ritmo, portanto, anima os versos a provocarem o mesmo efeito perturbador e nada reconciliador que o significado léxico indica.

A quarta estrofe começa em construção paralelística com o penúltimo verso da estrofe anterior: pela anáfora de “a luz é” e pelo sentido geral aparentemente semelhante contido em ambas: “a luz é crua contra os olhos” // A luz é demais para os homens”, em que ressaltamos a metonímia (parte com o todo) de “olhos” com “homens”.

Da estrofe três para a estrofe quatro, percebemos, novamente, uma alteração de tom: desta vez de uma altivez violenta para uma espécie de retraimento proporcionado pela pergunta nos três últimos versos. Posto entre parênteses, os três versos impõem a pausa, cedendo para a digressão do pensamento, funcionando também como um momento de autoquestionamento. Por essa inserção inesperada, sublinhada pela marcação gráfica dos parênteses, há um impacto sobre a promessa de andamento do primeiro verso, como veremos a seguir.

Cabe sublinhar que o parênteses, na função usual, normalmente contém uma explicação ou uma informação secundária que, no extremo, não faria diferença significativa na frase. No entanto, isso não ocorre nos poemas de Fontela, que utiliza o recurso para introduzir uma outra sensibilidade sobre o que foi expresso no poema,

quase como o espaço em que o eu lírico permite colocar-se no poema de forma mais explícita, ainda que passageira. A relevância, no caso de “Meio-Dia”, advém justamente do fato de a poeta ocupar o parênteses com uma indagação provocativa. A pergunta pode ser lida de maneira ambígua: volta-se para o próprio eu lírico e, ao mesmo tempo, para o leitor.

No caso destes três versos finais da terceira estrofe, o primeiro aspecto que chama atenção é a instauração da dúvida, pela primeira vez no poema, de forma expressa devido ao ponto de interrogação. Mas não só, pois a flexão verbal, no futuro do pretérito do indicativo, dos verbos “saber” e “vieste”, reforça a impressão de incerteza. O primeiro verso, através da consoante surda /p/ junto com as assonâncias nas vogais fechadas /o/ acompanhada da sonoridade de /u/ e em /e/ (“**Porém como**”) compoondo sonoridade oclusiva com forte sugestão fônica, promove uma espécie de sentido de fechamento. Além disso, a aliteração das sibilantes /s/ e /z/ insinuam o sussurro. De maneira geral, poder-se-ia pensar em rebaixamento de tom nestes três versos se não fosse o ruído estridente provocado, novamente, pela assonância de /i/: “saberias”, “vieste” e “ti”. Pelos procedimentos acima mencionados, o tom baixo e apaziguador logo dá lugar à indagação inquisitiva. O ritmo sinuoso mimetiza a fuga de certa organização coerente do mundo e reitera, ao mesmo tempo, os conflitos gerados pela dúvida.

No verso derradeiro da última estrofe, de início poderíamos pensar que o sujeito lírico simplesmente constata o limite intransponível que se impõe: “a vida é lúcida e impossível”. No entanto, é difícil crer que em uma poética assentada na dúvida permanente não haja, por trás da impressão inicial, uma atitude desafiadora por parte da poeta. Ao levarmos isso em conta, faz-se necessário olhar com mais cuidado a estrofe final:

Meio-dia! Meio-dia!  
A vida é lúcida e impossível.

O conjunto de assonâncias e aliterações impõe novamente o ritmo insinuante e desvirtuante presente em todo poema. No primeiro verso, a utilização dos sons /u/ /i/, posicionados de forma alternada na palavra “Meio-dia”, impõe ritmo e sonoridade pendular, sugerindo o badalar reiterativo da hora que se anuncia (à semelhança da impressão causada pelos relógios de cuco).

Já a exclamação, conhecida também como ponto de admiração, normalmente é associada às palavras para expressar surpresa e admiração como também raiva, susto e indignação. Ao acompanhar “Meio-dia”, o sinal gráfico parece insinuar o espanto do sujeito lírico ante o chamado do tempo, tanto quanto surpresa quanto ao seu poder de alcance e de atuação. Vale lembrar que os três versos anteriores instauraram o momento da reflexão e da dúvida, postas entre parênteses como se houvesse a possibilidade de resguardá-las. Neste sentido, o verso inicial da última estrofe rompe a solicitação da pausa, impondo-se sobre o verso anterior. A interrupção predispõe a entender, por conta do que já apresentamos ao longo da análise, que “Meio-dia” simbolizaria tanto a ação do tempo quanto da luz (própria deste período do dia) sobre o instante de reflexão e dúvida. Valor positivo e negativo conjugados de maneira sugestiva, ambígua e paradoxal.

O verso final poderia ser a tradução conformista de aceitação do fato de que “a vida é lúcida e impossível”, reiterando em composição paralelística o que os dois versos da primeira estrofe anunciam (“Ao meio-dia a vida / é impossível”). Mas, chama atenção que o último verso do poema, composto primeiro pela assonância da vogal aberta /a/ (“**A** vida é lúcida”) concomitantemente com a aliteração sibilante do som de /s/ (“lúcida e impossí**vel**”), pela ação rítmica, deixa a sugestão de que, ao final, há uma fresta por onde as palavras poderiam esgueirar-se, permitindo a transposição ao ponto pretendido: a lucidez impossível. Impossível porque perigosa, impossível porque inalcançável (aos homens). Significativo, portanto, que entre os versos iniciais do poema e este último, a poeta insira a palavra “lúcida” como a insinuar que o espaço do poema (ou o tempo do poema) seja esse campo de possíveis, que permite a instauração de uma ordem outra e o alcançar do conhecimento pleno, por uma via diversa da racionalidade proposta pela época das Luzes e da linguagem banalizada.

Por fim, cabe neste ponto lembrar que, conforme fica subentendido na seção 3.1 e pincelado nos capítulos anteriores, a escrita a partir da modernidade efetua um resgate em fontes diversas, através da pesquisa e da reatualização de motivos. Fontela, como já afirmamos, tem a predileção por recuperar nos poemas, ressignificando, suas leituras.

Dito isso, a afirmação “A luz é demais para os homens” somada à pergunta que se segue e também ao último verso que arremata o poema, levanta, primeiramente, suspeitas sobre a incorporação do mito prometeico. Como se sabe, a figura de

Prometeu relaciona-se à história do herói mítico que, “vencidas tantas fadigas e renúncias, escalou o Olimpo, roubou o fogo celeste e recuperou a humanidade” (BRANDÃO, 1987, p. 24), sendo punido pelos deuses e sacrificando-se para isso. Tomando o mito de Prometeu, uma via possível de interpretação seria o desejo do homem de tentar alcançar um conhecimento que não nos pertenceria, pois estaria acima de nós, acima do humano.

Nesse sentido, a luz seria este símbolo abarcador da lucidez extrema e corrosiva, possibilidade de nivelamento do homem com os deuses, mas cujo poder de penetração é demasiadamente superior ao que poderíamos suportar. E o poeta seria este ser que se sacrifica (pelo trabalho insistente com as palavras e pela proximidade com a lucidez excessiva que o aproxima da loucura), desvelando a superfície aparente, para dar-nos a ver um conhecimento antes oculto.

A luz seria a promessa do inalcançável e o poeta, afirma Fontela em seus poemas, aquele que ousa encarar a incidência perigosa dos raios de iluminação, para trazer aos nossos olhos, a irradiação extrema, isto é, o conhecimento verdadeiro. O poeta age, portanto, movido pelo impulso destruidor, apostando no acesso ao pleno conhecimento – entendido, por Orides, como o campo em que convivem as descontinuidades, as incoerências e os desvios. A escrita, para Orides Fontela, seria a encarnação da realidade contraditória: adere ao próprio fluxo da vida, em suas contradições, permitindo o desvelar dos enigmas e mistérios que a racionalidade comum não consegue traduzir ou expressar.

### 3.3 TODA A PALAVRA É CRUELDADE: A EXPRESSÃO

*Pano branco. Integralmente branco.  
(...)  
para receber o sangue  
de todas  
as coisas.  
Orides Fontela*

Debruçamo-nos, nesta seção, sobre o desejo de expressão, momento em que Orides Fontela é tomada pelo impulso de refletir sobre o próprio ato da escrita. Se, até o momento, o gesto fincava raízes no chão, na concretude das coisas palpáveis, agora a palavra desarma o vínculo estabelecido com o real e projeta-se como abstração, no anseio de pensar o dizer, a palavra, a linguagem.

Não se pode negar que a acompanha, ainda, a tendência fundamental de seu projeto poético: estabelecer desestruturações, reconhecer incongruências e cantá-las, como a negar os antagonismos de que se alimenta. Na trajetória do poema, sempre a desconfiança daquilo que constrói, o tom corrosivo e a fissura exposta nos meandros da escrita, como se o dizer sempre impusesse objeção:

### FALA

Tudo  
será difícil de dizer:  
a palavra real  
nunca é suave.

Tudo será duro:  
luz impiedosa  
excessiva vivência  
consciência demais do ser.

Tudo será  
capaz de ferir. Será  
agressivamente real.  
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos  
e nem no amor: o ser  
é excessivamente lúcido  
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade.)  
(FONTELA, 2015, p. 47)

O título fornece indícios acerca da substância do poema, o tema do “dizer”, como também impõe uma dúvida inicial, gerada pela leitura dúbia que provoca. “Fala” pode sugerir tanto o substantivo feminino que denota o ato ou a faculdade de falar quanto permite que se o compreenda como verbo conjugado no modo imperativo, cujo sujeito da ação a poeta omite. Ambas interpretações são válidas quando atentamos para o conjuntos dos versos.

Na primeira hipótese, a relação evidencia-se pela utilização do léxico correlacionado ao campo mencionado: “dizer”, “palavra” e “signo”.

Pela segunda interpretação, o título evoca o início de um diálogo, em que um sujeito inicial solicita (em tom impositivo?) que algo seja dito por seu interlocutor.

Logo chama atenção, na primeira estrofe, os *enjambements* entre o primeiro e o segundo versos assim como entre o terceiro e quarto versos, como se houvesse uma

espécie de encenação da dificuldade de expressão, pela utilização do recurso que impede o fluir do discurso, gerando pausa e momento de silêncio significativo. “Tudo / será difícil de dizer”, afirma o eu lírico, sem que haja pistas iniciais de quem é este sujeito da ação, mas que intuímos que seja a própria poeta, em gesto reflexivo sobre o ato da escrita.

Em momentos raros que revelam um sujeito presente, como no quarto verso da terceira estrofe e no quarto verso da estrofe seguinte, interessante perceber que não se trata de um “eu” individualizado, mas de um “nós” coletivizado. Somos incluídos, portanto, no resultado da ação reflexiva: “Tão real que **nos** despedaça” e “e a palavra é densa e **nos** fere”. Os verbos denunciam a ação agressiva que se dirige a nós. O tom incisivo do poema corrobora a incidência indiscriminatória daqueles que sofrerão a ação que se anuncia. Diante, portanto, do poetizar, a fragmentação não diz respeito apenas àquele que canta o poema, mas recai sobre a instância humana, incide sobre todos nós.

O aspecto da violência e da luta são marcas recorrentes em Fontela, tanto no modo composicional como trabalha os elementos poéticos como também são tematizados com a mesma frequência. Para Heráclito, tudo se engendra segundo a *discórdia*. Por sua vez, Heidegger diz, na *Origem da Obra de Arte*, que a abertura que permite o desvelamento sempre implica um *embate* entre o que se omite e o que se quer desvelar. Os poemas de Fontela carregam esta marca da luta e da violência, deste embate de consequências fatais, como observaremos adiante.

Há na poeta, por outro lado, tanto a consciência do abismo quanto a necessária altivez que impede o silenciamento e impulsiona a escrita:

Humanizar o cisne  
é violentá-lo. Mas  
também quem nos dirá  
o arisco esplendor  
a presença do cisne?

[...]  
(FONTELA, 2015, p. 172)

Mas o que nos atinge? De onde provém a violência? Seus poemas revelam: a fala, a palavra, o signo, a consciência excessiva.

O poema “Fala”, no qual nos detemos, sugere que não há distinção ou exceção também, como podemos notar pela anáfora de “Tudo” nas três estrofes iniciais,

quanto aos signos, que, em sua totalidade, caracterizariam-se por esta violência. Projetado em um tempo posterior, o verbo “ser” é reiteradamente utilizado no futuro perfeito do modo indicativo, assinalando uma possibilidade que implica conseqüências: “**será** difícil”, “**será** duro”, “**será** capaz de ferir”. Quando aplicado no presente do modo indicativo, o mesmo verbo atesta uma regularidade permanente, inescapável e perturbadora: “a palavra real / nunca **é** suave”, “o ser / **é** excessivamente lúcido” e “Toda palavra **é** crueldade”. Estas passagens evidenciam preocupações recorrentes na escrita oridiana: o questionamento sobre o alcance da linguagem, a indagação sobre o *ser* e sobre a realidade.

Para compreender como a poeta se propõe a lidar com estas questões, que, na obra, implica impor perguntas direcionadas ao próprio ato da escrita, caminharemos por cada uma das partes do poema para, ao final, tentar estabelecer uma unificação dialética, das partes com o todo.

Na primeira estrofe, composta por quatro versos de metrificação variável, a utilização do *enjambment* tende a atravancar o andamento entre os dois versos iniciais. Contudo, a aliteração em /d/ (“**Tudo**”, “**difícil**”, “**de**”, “**dizer**”) e as assonâncias em /u/ (“**Tudo**”), em /e/ (“**será**”, “**dizer**”) e em /i/ (“**difícil**”, “**de**”, “**dizer**”), resguardadas as alterações sonoras próprias da nossa língua, promovem o encaminhamento rítmico destes versos. Interessante notar a alteração do movimento fônico, que parte do fechamento promovido por /u/, seguido da abertura da palavra oxítone “**será**”. A sonoridade sibilante em /s/ ajunta-se ao estreitamento de /u/ e permite, por outro lado, a abertura em /a/, assim: /s/ em “**será**” e a mesma aliteração em “**difícil**”. Esta assonância em /s/ cria a sugestão de movimento sinuoso, bruscamente interrompido pela estridência da assonância em /i/, nos termos já mencionados acima. A ideia de cesura e interrupção é sublinhada pelo som de /z/ em “**dizer**”.

Por sua vez, o sinal de pontuação (:) estabelece a pausa anunciativa e, ao mesmo tempo, gera uma expectativa quanto ao que se seguirá. O impacto vem dos dois versos finais desta estrofe (“a palavra real / nunca é suave”). Isso porque há um retorno na abertura da camada fônica, depois da pausa, promovida pela assonância em /a/ e a aliteração labial em /l/ (“**a palavra real / nunca é suave**”), acompanhada, contudo, por uma série de procedimentos fônicos que atravancam a fluência (como a fricção na “**palavra**”) e promovem retraimento, particularmente pela assonância em /u/ (“**nunca**”, “**suave**”) associado ao som anasalado de /n/ e à sibilante /s/.

Este movimento de abertura e fechamento, trabalhados em regime de tensão, espelham a aridez e a dificuldade com as quais o sujeito lírico percorre o tema. Cabe ressaltar a ambiguidade presente em “a palavra real”, constituída a partir da concepção de “real” como adjetivo de “palavra”, dando-lhe um caráter particularizado (dentre todos os termos, a “palavra real”), ou como substantivo, ao qual “palavra” referencia, isto é, como se “real” fosse o termo destacado que gera inquietude no sujeito lírico. Válido fazer a ressalva de que a ambiguidade fica mais evidente na *leitura* do poema, uma vez que não há marcação gráfica (como as aspas) ou o isolamento distintivo do termo “real”. Ainda assim, achamos relevante apontá-la, visto que a dubiedade tensionada representa uma parte importante do gesto poético oridiano.

Cumpramos observar o verso inicial para compreender que a totalidade de “Tudo” aplica-se, inclusive, para este ponto de leitura oblíqua: ambos, sugere o poema, instauram-se como perturbadores de uma ordem dada. Assim, pela utilização do advérbio, a indagação sobre a “fala” (o dizer, a palavra) abarca, sem anular, também o questionamento sobre o “real” (ou daquilo que se compreende como sendo a realidade).

“Palavra” e “real” soam como conceitos simples, reconhecíveis, mas que se revelam, no poema, como zonas obscuras, de indeterminação e mistério. A estrofe seguinte reitera esta leitura através do uso expressivo, no primeiro verso, da sonoridade /u/, que remete ao encoberto, velado, sombrio.

Com efeito, o verso inicial da segunda estrofe, composto pelo movimento de fechamento-abertura-fechamento através das assonância em /u/ intercalada pela vogal aberta “a” (“**Tudo** será **duro**:”), impõe ritmo ondulante ao verso, mas atravancado pelas dentais /d/ e /t/. O adjetivo “duro” merece atenção, pois logo evoca o mote cabralino da pedra, desdobrada em significações simbólicas relacionadas à aspereza, ao denso, ao firme, ao sólido, ao espesso. Também remete ao empecilho, ao obstáculo que gera perplexidade e interrogações sobre o “eu”, quando resgatamos Drummond.

Inclusive, os dois pontos que acompanham a última palavra deste verso, por sua vez, reforçam, pelo paralelismo entre os dois versos iniciais da primeira estrofe e o primeiro verso da segunda estrofe, a impressão de perplexidade ou ainda uma perturbação reincidente, como se houvesse a impossibilidade de avançar naquilo que se projeta como inquietação, o que vai se configurando, ao longo do poema, como um

paradoxo. O sinal de pontuação (:), neste caso, cria também uma pausa paralelística com o segundo verso da primeira estrofe, mas o significado agora parece se tornar mais claro: o que eles anunciam não é somente os versos que se seguem, mas o próprio branco que se segue à pontuação, isto é, aponta para o silêncio que ronda as tentativas de rompê-lo.

Os três últimos versos desta estrofe representam, na camada fônica, o mesmo choque de tensões, presente em todo o poema, entre sonoridades abertas e fechadas, mas que curiosamente parecem conviver em um harmônico caos, o que nos faz lembrar novamente de Heráclito e a dissolução dos aparentes antagonismos. Neste sentido, significativo notar a estridente assonância em /i/ (“**imp**iedosa”, em que se destaque o prolongamento de seu efeito promovido pela associação com /m/, “**ex**cessiva”, “**viv**ência”, “**consci**ência”, “**dem**ais”) a incidir e rompendo, ao mesmo tempo, o efeito contido da assonância em /e/, inclusive, na mesma palavra (“**imp**iedosa”, “**ex**cessiva”, “**viv**ência”, “**consci**ência”, “**ser**”). As aliteraões na sibilante /s/ (“**ex**cessiva”, “**viv**ência”, “**consci**ência”, “**dem**ais”, “**ser**”), por sua vez, geram som rastejante, sugerindo a passagem de algo por uma fresta estreita.

Ao pensarmos na escrita de Fontela e nos temas que impulsionam seu gesto poético, devemos atentar para este caminho de abertura provisória, por onde, com dificuldade, arrasta-se este algo. Logo fica evidente que o agente de tal ação é o *ser* e esta fresta pode ser considerada a abertura que permite o desvelamento a que Heidegger se refere em *A Origem da Obra de Arte*. A camada fônica, assim, mimetiza este movimento de passagem conflituosa, difícil.

A “luz”, a qual já analisamos de forma detida na seção anterior, é este símbolo que incorpora, concomitantemente, no campo semântico, a claridade excessiva e, no campo fônico (/u/), o seu reverso, isto é, a escuridão, a falta de consciência. Acompanha o termo o adjetivo “impiedosa”, cuja assonância em /i/, associada às cesuras promovidas pelo som da dental /d/ e /z/, cumpre papel de sublinhar o efeito causado pela luz (lucidez/consciência em demasia) sobre as palavras, isto é, de desestruturar a lógica do pensamento racional que aceita o signo<sup>17</sup> como representação (cópia perfeita) do real.

---

<sup>17</sup> A reflexão sobre a arbitrariedade dos signos motivou o filósofo alemão Ludwig Wittgenstein a discorrer sobre o assunto em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, publicado originalmente em 1921 e que representa a primeira fase de sua filosofia. Para o alemão, existe uma relação entre pensamento e linguagem, de um lado, e a realidade, de outro – isto é, são esferas ou áreas não coincidentes, ainda que interligadas. A partir daquilo que denomina “signos simples” (os nomes), o homem se habituou a formular proposições lógicas, isto é, promover combinações para que pudesse comunicar o mundo,

Na terceira estrofe que compõe o poema, a anáfora presente nas duas estrofes iniciais ressurgiu, mas agora o verbo “ser”, no futuro do indicativo, acompanha o termo “Tudo”, e seu complemento só aparece no verso seguinte. Percebe-se que esta interrupção volta a ocorrer no segundo verso da estrofe, o que destaca a importância de “será” e força, em ambos os casos, novamente o *enjambment*. É surpreendente perceber que, entre as ocorrências a partir de atitude similar, o verbo adquire força na segunda aparição, pois nada o antecede (não vem acompanhado de sujeito) e nada o sucede – apenas o espaçamento em branco da página. O recurso sugere que nossa atenção deve estar focada no verbo e no modo como ele está conjugado, o que aponta mudança quanto ao tom que imperava até então no poema.

Tal alteração logo se torna evidente quando analisamos a camada fônica. Nesta estrofe, há preponderância dos sons abertos, o que se nota pela assonância em /a/ (“capaz”, “será”, “Será”, “agressivamente”, “real”, “despedaça”), mas sempre acompanhada, em equilíbrio instável, do fechamento promovido pela assonância em /e/ (“será”, “ferir”, “Será”, “agressivamente”, “real”, “despedaça”). Perceptível também a forte recorrência da aliteração em /s/ (“será”, “capaz”, “Será”, “agressivamente”, “nos”, “despedaça”).

A construção sonora sublinha a forte tensão entre os elementos que constituem a camada fônica desta estrofe e acompanha o léxico relacionado ao universo da violência: “ferir”, “agressivamente” e “despedaça”. Esta intencionalidade destrutiva, uma das marcas oridianas, sugere um esforço para abalar o caráter estático da palavra. A repetição de “real”, no segundo e terceiro versos, quase de maneira consecutiva, revela-se ainda mais imponente pela utilização dos advérbios de intensidade “agressivamente” e “tão”.

Assim, temos a aplicação hesitante de “Será”, denotando uma possibilidade futura, uma projeção, em oposição reinante da altivez enérgica de “real”, insinuando uma distinção de atitudes, em que um encontra-se subjugado ao outro, um acima do outro. Esta constatação mostra-se fatalmente prejudicial, não apenas para o sujeito lírico, mas para o “nós” a que esta relação incide: “Tão real que **nos** despedaça”.

Esta fragmentação se projeta no quarteto final, que não encerra o poema, mas prepara para isso. A ênfase do advérbio de intensidade “tão” ganha correspondência

---

*dizer* o mundo. Deste ponto em diante, para o homem, o mundo passa a ser aquilo que pode ser expresso pela linguagem, isto é, aquilo que pode ser organizado pelo discurso racional. A partir da modernidade, contudo, este quadro se altera e a indagação acerca do alcance da linguagem redireciona o olhar dos poetas para esta questão.

sonora no advérbio de negação “não” logo no início da quarta estrofe. O primeiro verso soa como síntese, evidenciação do que foi cantado até então: “Não há piedade nos signos”. A palavra “piedade” endereça para o léxico relacionado ao universo religioso e designa compaixão, afetividade pelo próximo ou ainda dó pelo sofrimento alheio. A atitude indiferente do signo, ainda, é equiparada ao que sucede no amor. Mas como podemos entender essa aproximação?

Os signos são uma criação humana, arbitrariedade que possui a função de nomear e caracterizar as coisas. O amor, por sua vez, marca presença, dentre o leque das afetividades, como o mais elevado e nobre dos sentimentos humanos, no entanto, difícil reduzi-lo a uma significação precisa. Ambos, parece sugerir o poema, são abstrações que ganham *status* de coisa concreta pela apropriação que fazemos delas. Por meio do amor e do signo, cremos materializar aquilo que, de fato, não pode ser materializado, pois sempre nos escapam. Podemos tentar reduzi-los à condição estável de pertencimento à totalidade do humano, contudo, ainda assim, estaremos apenas dotando-os de características relacionadas à necessidade de apreensão lógica que nada tem a ver com aquilo que são em essência. O signo e o amor, portanto, estão irmanados quanto à capacidade que ambos possuem de fazer calar o racional.

Dando prosseguimento, a camada fônica desta estrofe apresenta uma grande variedade de assonâncias, que criam, entre si, angulações diversas no ritmo. Refletem o processo de abertura e fechamento, modeladoras da tensão rítmica. Assim, ocorre assonância em /a/ em: “há”, “piedade”, “amor”, “excessivamente”, “a”, “palavra” e “densa”. A assonância em /i/, por sua vez, localiza-se em: “piedade”, “signos”, “e nem”, “excessivamente”, “lúcido”, “e a”, “e nos” e “fere”. Os dois casos sobrepõem, em quantidade, as assonâncias em /e/ (“piedade”, “nem”, “ser”, “excessivamente”, “densa”) e em /u/ (“nos signos”, “no amor”, “o ser”, “lúcido”, “nos fere”). Significativo notar a preponderância do primeiro grupo de primeiras assonâncias (/a/ e /i/) em relação ao segundo grupo (/e/ e /u/) uma vez que sugerem que, ainda que haja maior tendência de abertura, o fechamento em /u/ e a estridente sonoridade de /i/ impõe ruídos à harmonia na camada sonora.

Outro aspecto que chama atenção é a recorrente aliteração das nasais /n/ e /m/ (“Não”, “nos”, “signos”, “nem no amor”, “excessivamente”, “densa” e “nos fere”), que produz a impressão de murmúrio, som em volume abaixo do normal, mas, ainda assim, presente. Por fim, a aliteração da sibilante /s/ (“signos”, “ser”,

“**excessivamente lúcido**”, “**densa**”, “**nos fere**”) amplia a sensação de um rastejar de som sinuoso, esgueirando-se por passagem oclusa.

Como ocorre com frequência nos poemas de Fontela, a parte significante atua ativamente sobre o signo, fornecendo musicalidade singular aos versos. Além disso, o sentido indica ampliação, pela sonoridade, daquilo que o signo pode ser capaz de expressar, distanciando-se da mera funcionalidade que lhe é própria. Há uma sugestão implícita de que o signo possa alcançar a coisa, isto é, *sê-la*.

Contudo, os versos finais da estrofe parecem conter a anotação resignada de uma derrota: a essência da coisa não pode ser apreendida pela palavra. Revelador de um estado permanente, o último verso da estrofe justifica tal veredito, pois o signo é palavra e “a palavra é densa e nos fere”. O peso das palavras se impõe às coisas e sua espessura impede a visualização com clareza daquilo que a coisa *é* em essência. A palavra quer reter a coisa, restringi-la ao fechado do significado. O *ser* da coisa é fluência, é verbo/ação que se projeta no futuro, sempre como possibilidade e nunca como certeza. A poeta canta: a ferida humana – incontornável, irremediável, inevitável – é ter que conviver com a impossibilidade de apreender o real naquilo que ele *é*, pois ele só pode ser *sendo*.

O verso derradeiro apresenta-se quase descolado ao restante do poema. Isolado e entre parênteses, sugere um adendo dito ao pé do ouvido: “(Toda palavra é crueldade)”, como se a referendar a sentença contida na estrofe anterior. Resta-nos uma última leitura, talvez a que proteja a faísca de esperança que faz com que os poetas continuem a poetizar. Ainda que a palavra apresente-se como signo, é unicamente através dela que os poetas provocam lampejos que desviam a rota comum, gasta e usual da linguagem. Os poetas trabalham justamente para que o signo possa ser mais do que signo.

Insatisfatório porque impermanente. Cruel porque esta busca contínua é provisória, incompleta e falha: “(Toda a palavra é crueldade)”, sublinha o último verso. Nesta tentativa sempre defasada de apreender a realidade pela linguagem, o que se explicita no poema é o absurdo do abismo que separa o que se *diz* daquilo que a coisa *é*, assim como a crença de que, através do discurso, esta distância possa ser anulada. Mas essa constatação logo se mostra problemática e fatal, pois implica uma revisão daquilo que concebemos como realidade. No discurso pautado na lógica racional, aquilo que *é* deve ser sempre, pois disso depende o nosso entendimento da construção do mundo e a concepção das coisas. Na imutabilidade dos conceitos e na

fixidez dos signos estão assentadas as noções clássicas de “real”. “Fala”, portanto, não diz respeito àquilo que pode ser pronunciado pelo discurso, mas, justamente, àquilo que ele não alcança – o *ser* das coisas.

Neste ponto, cumpre recuperar a aproximação entre “ser” e “será”, que, no poema, são indício daquilo que se almeja e um jogo de palavras promovido pela poeta (ser/será, palavras desdobradas com a mesma raiz). O verbo “ser” no futuro indica a escolha, por parte da poeta, pela possibilidade e, por consequência, pelas incertezas. Dito de outra forma, a única certeza repousa na instabilidade, no escorregadio das concepções de verdade e nos (ilusórios) antagonismos, isto é, no *vir a ser* do objeto. Por fim, o poetizar, sugere Orides Fontela, apresenta-se como caminho possível, ainda que também incerto, para que se possa fruir desta abertura que encaminha para a plenitude do *ser*. Isto porque o poema aceita, diferente das proposições lógicas, o provisório, o aparentemente antagônico e paradoxal. Parece existir para sublinhá-los. Atua nesta posição fronteira e, neste campo de tensões entre estabilidade e instabilidade, reside.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta jornada, percorremos o enigma Orides Fontela. Seria insensato afirmar que o deciframos: Orides permanece sendo este enigma.

Contudo, de uma certa forma, na contemplação do seu pássaro, da sua flor, da sua luz, sentimos a satisfação de ir reconhecendo, ainda que tateando em solo arenoso, um modo de ser específico: difícil, repousado na inquietude, na aridez violenta e na forte tendência à desestruturação. Assim se cumpre a ação oridiana: no questionamento que promove o salto, mas aceitando que o abismo continua ali, à espreitá-la – “absorvendo / todo o silêncio” (FONTELA, 2015, p. 170). Para uma poesia assim, o desafio é permanente.

Rememorando nossa caminhada, justo resgatar as palavras de Antonio Candido, que estabeleceram o ponto inicial de confronto com esta escrita. Sobre Orides, diz Candido que nela se encontram: “as melhores linhagens modernas e a capacidade de lhes imprimir um cunho pessoal inconfundível” (1988, orelha do livro *Trevo*). Iniciamos, pois, este trabalho estimulados pela possibilidade de esquadrihar algumas das fontes de influência desta escrita.

Devedores da análise de Candido, portanto, iniciamos o Capítulo 1 com o intento de alinhar os pontos que interligam Fontela à tríade modernista brasileira. Neste sentido, percebemos o poema como o debruçar permanente e em tentativa de anulação do “eu”, com o olhar voltado para as miudezas e a mão calejada pelo esforço, de Cabral. A agudeza reflexiva e as indagações persistentes de Drummond, ainda que conduzindo a paradoxos e perplexidade. A incorporação do vulgar e a possibilidade de alumbramentos de Bandeira. Recompusemos, assim, a coluna vertebral e, ao voltarmos para a obra, novas correlações foram sendo percebidas: Walt Whitman, William Carlos Williams, Mallarmé, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, e.e.cummings, dentre outros. Sem ter a intenção de esgotar investidas futuras de pesquisa, perpassamos por alguns nomes reveladores da multiplicidade de incorporações, sempre retrabalhadas, por parte da escrita oridiana.

Por um lado, tentamos arriscar tanto ao relacioná-la a escritas bastante distintas e distantes (em tempo, gênero e investidas literárias) como na desconstrução de alguns pressupostos que acercavam sua obra (ao detectar, por exemplo, uma ligeira e sutil inclinação ao engajamento político, acompanhando

poetas seus contemporâneos, a tratar de questões relativas ao contexto brasileiro dos anos de 1960 e 1970).

Por outro lado, reafirmamos leituras analíticas já relacionadas à sua obra, mas atentos à tentativa de trazer um olhar próprio sobre o objeto analisado. Para isso, desde o primeiro momento, nosso objetivo foi o compromisso de não esquecer da obra, não deixá-la “repousar em quietude” (FONTELA, 2015, p. 171). Através de perguntas, que se estabeleceram como o farol a nos guiar, ler os poemas sempre como se fosse a primeira vez.

Ainda que uma parte da premissa de Candido acerca da obra tenha sido, de certa forma, cumprida, faltava-nos estabelecer o que diferenciava, afinal de contas, a poesia de Orides a dos poetas modernos para não incorrer no erro de igualá-los. É esta escrita permeável, mas, ainda assim crítica a esta permeabilidade, que dá forma aos poemas oridianos e que nos permite arriscar que o que a torna uma poeta para adiante do modernismo é a busca incessante por expressão própria, respaldada na incorporação desconfiada que atinge o limite mesmo daquilo que a sustenta. E a indagação levada ao limite pode ser adotada como a figura-síntese da escrita de Orides.

Na camada interna, o convite aos paradoxos, o anseio de anular os (aparentes) antagonismos e a ausência reinante de um “eu” que já se prenuncia morto (talvez por isso ausente), pois a fatalidade desta concepção de integridade mostra-se incontornável. O que chama logo a atenção nos poemas é esta desestruturação em escrita mínima, que impõe travas que impedem o fluir da leitura. Os elementos de composição, assim, acompanham a camada interna, pois ainda que se tenha a impressão inicial de que não há material necessário para sustentar o trajeto poético ou que eles estão tão tensionados a ponto de causar rupturas que desestruturam o poema, aos poucos vamos descobrindo que, com estes poucos elementos engendrados em uma harmônica desarmonia, ocorre a abertura e o desvelamento.

Em um segundo momento, no Capítulo 2, focamos no recorte proposto deste trabalho – o ritmo e a construção de imagens. Respaldados por teóricos da Literatura como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Norma Goldstein, Ana Maria Lisboa de Mello, Manuel Cavalcanti Proença, Henry Sahamy, Mikel Dufrenne, Octavio Paz, o filósofo Martin Heidegger, os gregos Platão e Aristóteles, uma parcela do grupo dos formalistas russos (Boris Tomachevski, Victor Chklovski, Obrik); além de escritores e poetas com veia reflexiva, como Paulo Henriques Britto, Mário de

Andrade, João Cabral de Melo Neto, Paul Valéry, Glauco Mattoso e Décio Pignatari; buscamos intercruciar visões, que nos forneceram as bases necessárias de análise e reflexão.

Neste sentido, realizamos um excuro histórico que nos permitiu entrever diferentes atribuições da função rítmica desde o ritmo tribal, passando pelo ritmo clássico até o ritmo moderno. Ocorre que o ritmo foi compreendido como elemento desestruturador e, ao mesmo tempo, articulador dos poemas a partir da modernidade. A concepção de relativização dos conceitos e, por consequência, dos antagonismos foram incorporados também na estrutura rítmica e o ritmo passa a ser este elemento móvel que tensiona ainda mais as relações internas entre significante e significado.

De forma similar, também a imagem poética, a partir da modernidade, sofre com a visada crítica que impõe uma realidade estilhaçada e a forte descrença na palavra como meio de informar o real, posto também em questão. Desta desintegração, o colapso do sentido literal e a anulação de certezas sustentáveis promovem um novo olhar sobre o que se tenta apreender e isto se reflete na imagem poética, que se configura como cacos de uma realidade fluida e instável.

Por fim, no Capítulo 3, retornamos para a obra e analisamos mais profundamente os poemas “Gênese”, “Meio-dia” e “Fala”, que compõem o *corpus* central desta dissertação. Optamos por desmembrar aquela que constitui, a nosso ver, a atitude poética oridiana em três frentes, tomando o cuidado de esclarecer que se trata de uma estratégia de aproximação. Assim, trabalhos com a percepção, com a reflexão e com a expressão. Trouxemos, ao longo das análises, outros poemas de Fontela para dar mais corpo à nossa discussão. Apenas a análise detida dos poemas nos deu a ver, de fato, a notável assimilação, no interior da escrita, de ritmos e imagens que vão se influenciando mutuamente no caminho da violência que alicerça e justifica as tensões levadas ao extremo: rupturas, quebras, pausas inesperadas, imagens da e de desconstrução.

Ao fim desta jornada achamos correto afirmar que o enigma de Fontela não cessa porque começamos a aprender do que é feita e para onde se lança esta escrita. Orides permanece sendo pergunta. Mas as dúvidas confirmam-se sendo a mais sensata das aproximações, particularmente em um universo poético que estimula a desconfiança. A suspeita de que sempre falharemos, neste “nós” que a inclui, a acompanha, finca as garras no interior da escrita, mas promove, ao final, o impulso e

o seu modo de ser no mundo. Canta a poeta: “vida nunca acabada / tentando o absoluto” (FONTELA, 2015, p. 31). Se existe a dúvida, afirma Orides, existe a inquietude e dela se faz poesia.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Prefácio de Manuel Graña Etcheverry. 10ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANDRADE, Gênese. “Oswald de Andrade em torno de 1922: descompasso entre teoria e expressão estética” in *Remate de Males*. Campinas (SP). V. 33. Jan./Dez. 2013. Págs. 113-133. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/390>>. Último acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

ANDRADE, Mário de. “Nota Preliminar” in *Manuel Bandeira / Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética e Tópicos I, II, III e IV*. Tradução: Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira – poesias reunidas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

\_\_\_\_\_. *Libertinagem / Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Vários tradutores. 4ª edição. São Paulo: Editora Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 49ª edição. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume III. Petrópolis (RJ): Vozes, 1987.

BRIK, Osip. *Ritmo e Sintaxe*. “Sobre o Verso” in *Teoria da Literatura / formalistas russos*. 3ª edição. Porto Alegre (RS): Editora Globo, 1976. P. 131-139.

BRITTO, Paulo Henriques. “O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre” in *Revista eLyra*. Número 3. Março/2014. P. 27-41. Disponível em: < <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40> >. Acesso em: 17 de julho de 2017.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Süssekind [et. al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUENO, Alexei. *Uma História da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

BUARQUE, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: editora brasiliense, 1980.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CASTRO, Gustavo de. *O Enigma Orides*. São Paulo: Editora Hedra, 2015.

CELAN, Paul. *Poemas*. Tradução e apresentação: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. 28ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHKLOVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento” in *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Tradução e apresentação: Boris Schnaiderman. 3ª edição. Porto Alegre (RS): Editora Globo, 1976.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Tradução: Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CUMMINGS, e.e. *xix poemas*. Seleção, tradução e notas: Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Tradução: Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre (RS): Editora Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Orgs.). *Antologia Poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

FONTELA, Orides. *Poesia Completa/Orides Fontela*. Org. Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

\_\_\_\_\_. *Teia*. São Paulo: Geração editorial, 1996.

\_\_\_\_\_. *Trevo (1969-1988)*, coleção Claro Enigma. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

\_\_\_\_\_. *Rosácea*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

\_\_\_\_\_. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

\_\_\_\_\_. *Helianto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

\_\_\_\_\_. *Transposição*. São Paulo: Instituto de Espanhol da USP, 1969.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto: Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 13ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1989.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução: Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

HELENA, Lucia. *Orelha de Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

HERÁCLITO. “Heráclito de Éfeso” in *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão: José Cavalcante de Souza; dados biográficos: Remberto Francisco Kuhnen. Tradução: José Cavalcante de Souza (et al.). 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Págs. 73-136.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LOPES, Rodrigo Garcia. “Uma experiência de linguagem: Whitman e a primeira edição de Folhas de Relva (1855)” posfácio de *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006. Págs. 213-315.

LYRA, Pedro (Org.). *Sincretismo: a poesia da geração de 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução e notas: José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. Stéphane Mallarmé – Poemas lidos por Fernando Pessoa. Tradução e prefácio: José Augusto Seabra. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 1998.

MAN, Paul de. “Lyric and Modernity” in *Blindness and Insight*. NY: Oxford University Press, 1971. Págs. 166-186.

MASSI, Augusto (Org.). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MARQUES, Ivan (Dir.). *A um passo do pássaro*. Documentário, em cores, Dur. 22min55s. Exibido na TV Cultura (2000).. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=l9XbX8JTMXI> >. Acesso em: 15 janeiro de 2017.

MATTOSO, Glauco. *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia – Um tratado de versificação*. São Paulo: Annablume, 2010.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “O ritmo no discurso poético” in *Letras de Hoje*. PUCRS. Porto Alegre. V. 34, No. 1, P. 7-32. Março/1999. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14924> >. Acesso em: 10 de junho de 2017.

MELLO E SOUZA, Gilda de; CANDIDO, Antonio Candido de. Introdução de *Estrela da Vida Inteira – poesias reunidas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

MELO NETO, João Cabral de. “Da Função Moderna da Poesia” in *Obra Completa*. Organização: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Pp. 767-770.

\_\_\_\_\_. *Poesia crítica: antologia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

\_\_\_\_\_. “Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte” in *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Organização: Gilberto Mendonça Teles. 14ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MICHAELIS: dicionário prático da língua portuguesa. 6ª edição. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NUNES, Benedito. *A chave do poético*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OKASABE, Haquira. O Corpo da Poesia – Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. In: *Remate de Males – Unicamp*, v. 22, 2002, p. 97-109.

Disponível em:

<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3167/2649>>. Último acesso em: 16 de julho de 2017.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Arco e a Lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. 4ª edição. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Martins Claret, 2006.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: organização Simões, 1955.

RANCIÈRE, Jacques. “A República dos poetas” in *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução: Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RICOEUR, Paul. “O processo metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento” in *Da Metáfora*. Organização: Sheldon Sacks. São Paulo: Editora da PUC-SP & Pontes, 1992. Págs. 145-160.

\_\_\_\_\_. *Freud, uma interpretação da cultura*. Madri: Siglo XXII, 1970.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Elementos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma Teoria do Poema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUHAMY, Henry. *A Poética*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários / A discreta cirurgia em flor” in *Revista USP*. Junho/Julho/Agosto/ 1989. P. 175-192. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25474> >. Último acesso em: 15 de agosto de 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Tradução: Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1979.

TOMACHEVSKI, Boris. “Sobre o Verso” in *Teoria da Literatura / formalistas russos*. Tradução e apresentação: Boris Schnaiderman. 3ª edição. Porto Alegre (RS): Editora Globo, 1976. Págs. 141-153.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WILLER, Cláudio. “A Cidade, Os Poetas, A Poesia” in *Antologia Poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. Págs. 219-231.

WILLIAMS, William Carlos. *Poemas / William Carlos Williams*. Seleção, tradução e estudo crítico: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. Coleção Os Pensadores. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELOSO, Caetano (es). “Tropicália”. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968. Vinil. Faixa 1.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea*. 2012. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários) – Universidade de Londrina, Londrina.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral” in *Leitura de Poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996, Págs. 141-170.

\_\_\_\_\_. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” in *Novos Estudos/CEBRAP*. No 34, novembro 1992. Págs. 198-214.

ZWEIG, Paul. *Walt Whitman – a formação do poeta*. Tradução do texto: Ângela Melim; tradução dos poemas: Eduardo Francisco Alves. Rio Jorge Zahar Editor, 1988.