



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

O LIRISMO OBJETIVO DE ORIDES FONTELA

**CAMPINAS
2022**

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

O LIRISMO OBJETIVO DE ORIDES FONTELA

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Nathaly Felipe Ferreira Alves e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

**CAMPINAS
2022**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

AL87L Alves, Nathaly Felipe Ferreira, 1988-
O lirismo objetivo de Orides Fontela / Nathaly Felipe Ferreira Alves. –
Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Fontela, Orides, 1940-1998 - Crítica e interpretação. 2. Experimentum
linguae. 3. Subjetividade. 4. Lirismo. 5. Objetividade. I. Siscar, Marcos Antonio,
1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The objective lyricism of Orides Fontela

Palavras-chave em inglês:

Fontela, Orides, 1940-1998 - Criticism and interpretation

Experimentum linguae

Subjectivity

Lyricism

Objectivity

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar

Annita Costa Malufe

Célia de Moraes Rêgo Pedrosa

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

Data de defesa: 31-03-2022

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7555-595>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1374235703535965>



BANCA EXAMINADORA

Marcos Antonio Siscar

Annita Costa Malufe

Celia de Moraes Rêgo Pedrosa

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

**IEL/UNICAMP
2022**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/
Sistema de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

CISNE

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

Como dizê-lo? Densa
a palavra fere
o branco
expulsa a presença e – humana –
é esplendor memória
e sangue.

E
resta
não o cisne: a
palavra
– palavra mesmo
cisne.

(Orides Fontela)

*à Beatriz, xamã entre carne memória
ao companheiro Zé Felipe:
líricos avós*

Agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela outorga do processo nº 2018/22189-1, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta tese pudesse ser devidamente desenvolvida.

“As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP”.

Agradecimento particular ao

Pablo, amor-total

Agradecimentos muitos a

- Beatriz • José • Julio • Neide • Isabel • Cleide • Nonato •
• Alice • Carlos • Ariane • Thainá • Cida •
• Newton • Adélia •
- Eri Barros • Nicollas Ranieri • Fadul Moura • Jhenifer Silva •
- Simone Bertoldo • Fernanda de Paula • Geruza Zelnys • Telma Franco •
- Tarso de Melo • Luzia Maninha • Márcia Plana • Andrea Paula •
• Espaço Cultural Livraria e Editora Alpharrabio e seus PerVersos •
• Juarez Ambires • José Marinho •
• Diva Valente • Luzia Noronha (*in memoriam*) •
- Maria Rosa • Cida Junqueira • Miriam Gárate • Roberto Zular •
- Annita Malufe • Patricia Lavelle • Celia Pedrosa • Eduardo Sterzi •
• IEL/ Unicamp • Jefferson Roberto •

Agradecimentos especiais a

Marcos Siscar

generosidade, acolhida, diálogo, liberdade
atenção plena ao poema
escritura/leitura sensível, certa

Orides Fontela

poesia & nervura do real

Ao que sempre vem
A você

• • •

RESUMO

A poesia de Orides Fontela, ao estabelecer imbricações entre o sujeito e o real, experimentando-as a partir da relação entre poesia e filosofia (ou *experimentum linguae* poético), reivindica uma concepção de lirismo que congrega de forma exemplar uma aparente oposição entre emoção (geralmente ligada à lírica) e matéria (comumente relacionada à objetividade). Como uma espécie de “conflito tácito”, ou ainda inserido em um sistema de diferenças, o lirismo objetivo permitiria que tais eixos travassem um constante jogo de forças em que se reformula o estatuto da subjetividade lírica, por meio de um movimento que a lança *ao fora de si*. O sujeito é, portanto, deslocado de sua interioridade, descobrindo o mundo como alteridade (graças à estratégia poética que chamamos de *semântica da proximidade*) e, em certa medida, tornando-se também outro para si mesmo, no ato de experimentação das coisas do mundo.

Palavras-chave: Orides Fontela; *experimentum linguae* poético; subjetividade; lirismo; objetividade.

ABSTRACT

Orides Fontela's poetry, experienced through the relationship between poetry and philosophy (or poetical *experimentum linguae*), when establishing intertwined relationships between the subject and the real, asks for a conception of lyricism that brings together, in an exemplary manner, an apparent opposition between emotion (usually linked to lyrical poetry) and matter (commonly related to objectivity). A kind of "tacit conflict", found in a system of differences, objective lyricism would allow for such axes to engage in a constant game of forces, in which the notion of lyrical subjectivity is reformulated by a movement that throws it out, to an *out-of-itself* position, thus displacing it from its inwardness, leading it to discover the world as alterity (through the poetic strategy we call *semantics of proximity*) and, to a certain extent, to becoming an Other to itself, when experimenting with the things of the world.

Keywords: Orides Fontela; poetical *experimentum linguae*; subjectivity; lyricism; objectivity.

SUMÁRIO

NOTAS INICIAIS _____	12
I. EXPERIMENTUM LINGUAE POÉTICO _____	28
<i>I.I. Poesia & Filosofia</i> _____	28
<i>I.II. Metáfora & experiência sensível</i> _____	46
II. SEMÂNTICA DA PROXIMIDADE _____	61
<i>II.I. Por uma transposição contínua</i> _____	61
<i>II.II. Metáforas do espaço</i> _____	79
<i>II.III. Paisagens, visões</i> _____	98
III. MATÉRIA-EMOÇÃO _____	118
<i>III.I. “Fora de si”</i> _____	118
<i>III.II. Ética do acontecimento</i> _____	136
IV. LIRISMO OBJETIVO _____	149
<i>IV.I. Experiências-limite</i> _____	149
<i>IV.II. Partilha do sensível</i> _____	161
<i>IV.III. Voos & vozes</i> _____	174
NOTAS SEMIFINAIS _____	186
REFERÊNCIAS _____	198

NOTAS INICIAIS

Le lyrisme traduit notre incessant besoin de langage: signe du mouvement éperdu que nous faisons vers nous-mêmes à travers la parole qui est notre bien le plus propre¹.

(Jean-Michel Maulpoix)

A obra poética de Orides Fontela encarna um diálogo seminal entre emoção e matéria. Ao afirmarmos isso, assumimos que a leitura de seus poemas solicita uma reflexão que leve em conta a relação de seu projeto poético com certa tradição lírica.

À primeira vista, esse gesto interpretativo soaria inusitado. Em algumas leituras críticas da obra oridiana, o antilirismo (aproximado à “tendência objetivista” da poesia brasileira, amparada em determinada interpretação feita, sobretudo, a partir do fazer poético de João Cabral de Melo Neto e em sua recepção) seria um de seus traços constitutivos. Levando-se em consideração que, grosso modo, “antilirismo” se relaciona a uma espécie de “anti-sentimentalismo” e “anti-subjetivismo”, entendemos que essa postura analítica engaja uma discussão que privilegia a oposição de categorias poéticas, notadamente, as de subjetividade e de objetividade, assim como as de interioridade e de exterioridade.

No Brasil, tal perspectiva de leitura relaciona-se à maneira como a lírica é interpretada e posta em oposição a uma modernidade poética ampla, mas oposta, sobretudo, ao romantismo. A poesia lírica, desde a experiência modernista, seria também confrontada tanto pela estética construtivista, fincada no “realismo de linguagem”², quanto pelas experimentações do “núcleo duro” da Poesia Concreta. Depois desse período, principalmente nas décadas de 70, 80 e 90 que já recepcionam a poesia de Cabral e também dos poetas concretos como tradição, isto é, como espécie de legado que, a depender do juízo crítico, deveria ser reverenciado ou combatido, à produção de poetas como Ferreira Gullar, Hilda Hilst, Mário Faustino, Armando Freitas Filho, Ana Cristina Cesar, Sebastião Uchoa Leite, Luiz Bacellar, Paulo Henriques Britto e Donizete Galvão, por exemplo, cujos projetos são muito particulares (inclusos em “gerações” e

¹ O lirismo traduz a nossa necessidade incessante de linguagem: sinal do movimento perturbado que fazemos em relação a nós mesmos por meio da palavra que é o nosso bem mais próprio (tradução nossa).

² LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 45.

“geografias” distintas), restava ainda lidar com a lírica como problema a ser refletido, levando-se em consideração discussões sobre subjetividade e objetividade desatadas, entre outras questões, pela avaliação da incontornável obra de Cabral, assim como, principalmente, suas consequências poéticas.

Apesar de genérico, consideramos oportuno ressaltar tal período de tempo, no qual praticamente toda a obra oridiana é publicada. Isto significa obviamente que, assim como outros poetas mencionados, Orides Fontela tanto tem uma leitura própria da poesia que antecede a sua e a de seus contemporâneos³, como também se inscreve em um regime de legibilidade muito particular, “às voltas”, por assim dizer, com o legado construtivista (com a objetividade). Ao ser questionada por Riaudel sobre sua aproximação ao fazer poético cabralino, devido à “racionalidade” presente na obra de ambos, Orides responde:

Pode ser, mas eu, quando comecei a escrever, ainda não tinha lido João Cabral, fui lê-lo depois. Uma vez eu briguei com um professor de filosofia que dizia que eu estava imitando Cabral. (*risos*) Não imitei coisa nenhuma. Eu tinha feito meu texto por conta própria e tinha lido só pouquíssima coisa de Cabral. Fiquei doida. O fato de ser um pouco analítica não quer dizer... há coincidências, não? ⁴

Se buscamos, sobretudo, compreender como um possível *lirismo objetivo* pode encarnar-se na obra de Orides Fontela e de que maneira instâncias subjetivas e objetivas se desdobram em seus poemas, é preciso dizer que, no plano da superfície, de fato, as escritas poéticas cabralina e oridiana realmente parecem se encontrar, como podemos ler em “Núcleo”:

Aprender a ser terra
e, mais que terra, pedra
nuclear diamante
cristalizando a palavra.

A palavra definitiva.
A palavra áspera e não plástica.⁵

³ Em entrevista concedida a Riaudel (op. cit., p. 148), Orides responde o seguinte sobre suas leituras de poetas contemporâneas ao seu tempo de escrita: “Devo ter um livro da Hilda, *Odes mínimas*, editado pela Roswitha Kempf que era minha editora. Na verdade eu conheço pouquíssimo dela. O último livro que eu peguei dela, *Sobre a tua grande face*, eu preferi as ilustrações às poesias. Não gostei mesmo. E a mania dela por morte, também... Como é que a gente pode falar por morte? A gente não conhece nada, eu não morri ainda. É falar de um assunto que não se sabe.”

⁴ Ibid., p. 148.

⁵ FONTELA, Orides. *Transposição*. (In: _____. *Poesia Completa*. Luís Dolhnikoff (org.). São Paulo: Hedra, 2015, p. 38. Todas as transcrições dos poemas de Orides Fontela, ao longo desta tese, terão o volume *Poesia Completa* como referência. Até o término de nossa escrita, esse é o livro mais “completo” nos termos de

O caráter substancial e “sóbrio” dos seus versos, permitiriam uma breve aproximação, se não levássemos em consideração, no mínimo, a dicção poética de cada autor, o funcionamento das imagens em seus poemas, ou ainda a construção da cena enunciativa, por exemplo. O que nos interessa indicar é que a relação que se estabelece sucintamente entre sua obra e a de Cabral é fortuita e necessária para nossa reflexão, porque o autor de *Uma faca só lâmina* (1955) é divisor de águas no desdobrar e no entendimento do discurso lírico no Brasil, baseado, supomos, em uma dicotomia indiscutível entre o que se entende por subjetividade e objetividade. Por isso mesmo aproximamo-nos à marcante presença de João Cabral de Melo Neto, na história da poesia brasileira, por ora, para refletirmos sobre relações entre subjetividade e objetividade, tratadas por ele também como questão de comunicação e de inserção da poesia no espaço público, assim como suas prosas críticas atestam⁶.

De toda forma, tal afastamento entre o campo subjetivo e o objetivo, ao nosso ver, relaciona-se a certa concepção de “poesia lírica”. Assim, é importante esclarecer, mesmo que muito brevemente, uma distinção entre “lírica” e “lirismo” para depois pensá-las como esferas poéticas que foram, ao longo da tradição crítica, dissolvidas na acepção de “poesia lírica”. O lírico (“a lírica”) é primeiramente designação de gênero historicizável, obviamente, por oposição, por exemplo, ao épico e ao dramático (em “recorte filológico” certamente remeteria às manifestações poéticas gregas e latinas estendendo-se ao menos até as pré-românticas).

De acordo com Gustavo Guerrero:

publicação da poética oridiana, já que apresenta todas as obras publicadas em vida pela poeta, além de 27 poemas novos que, segundo Gustavo de Castro (autor de *O Enigma Orídes* [Hedra, 2015], biógrafo de Orídes e recolhedor de seu material inédito) não foram apresentados ao público até a citada edição. No decorrer de nossa pesquisa, pudemos averiguar que, de fato, tais textos preservam seu ineditismo em livro. Contudo, sete poemas (“Cores”, “Auto-imagem”, “a atenção não”, “este momento: arisco”, “Teologia (II)”, “Aventura”, “Lápide” e “O aguadeiro”) já haviam sido publicados na revista *Cultura Vozes* (1997), sem qualquer alteração de edição, com exceção de “Aventura”, que apresenta, nas publicações em revista e em livro, ligeira mudança de formatação estrófica. Os poemas referidos, na publicação de 1997, acompanham rara e preciosa “prosa crítica” (em termos do que Orídes entende e defende por poesia) que, quando possível, faremos remissão em nosso texto: “Uma – despretensiosa – minipoética”.

⁶ MELO NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Lembramo-nos, por exemplo, dos textos “Poesia e composição” e “Da função moderna da poesia”.

Hasta hace aproximadamente dos décadas, hablar de “poesía lírica” en el contexto de la historia y la teoría literaria era aludir por lo general a una de las tres clases ideales que, desde la Antigüedad, se repartían el campo de las letras. Aunque el discurso de la crítica contemporánea tendiese a evitarla, aunque poetas de la talla de T. S. Eliot ya la hubiesen condenado abiertamente, la categoría lírica seguía desempeñando, junto a la epopeya y al drama, un papel principalísimo en la interpretación tradicional de las clasificaciones genéricas. Signo difuso de lo subjetivo, se la concebía a la manera de una ‘forma natural’ que se realizaba especialmente en el poema breve, o bien como una esencial “actitud expresiva” vinculada desde siempre a la enunciación personal del poeta – ‘género fundamental’ la llamaba Austin Warren y Northrop Frye, ‘forma de presentación’. Digamos que, al igual que los otros dos miembros de la tríada, la poesía lírica representaba una suerte de arquetipo ideal o archigénero dotado de un carácter atemporal y de una vastísima extensión, lo que le permitía agrupar, a través de los siglos, los textos más diversos.⁷

No entanto, ao compreendermos o lírico também como espécie de “vertente” poética, percebemos que, a esse termo, adere outro: o lirismo. Principalmente desde o

⁷ GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. 1. ed. electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 4: Até cerca de duas décadas atrás, falar de “poesia lírica” no contexto da história e da teoria literária era aludir geralmente a uma das três classes ideais que, desde a Antiguidade, dividiram o campo das letras. Embora o discurso da crítica contemporânea tendesse a evitá-la, embora poetas da estatura de T.S. Eliot já a tivessem condenado abertamente, a categoria lírica seguia desempenhando, junto com a epopeia e o drama, um papel muito importante na interpretação tradicional das classificações genéricas. Sinal difuso do subjetivo, foi concebida à maneira de uma “forma natural” que se realizava especialmente no poema breve ou como uma “atitude expressiva” essencial sempre ligada à enunciação pessoal do poeta – chamada de “género fundamental” por Austin Warren e “forma de apresentação” por Northrop Frye. Digamos que, como os outros dois integrantes da tríade, a poesia lírica representava uma espécie de arquetipo ideal ou arquigênero dotado de caráter atemporal e vasta extensão, que lhe permitiu agrupar, ao longo dos séculos, os textos mais diversos (tradução nossa).

romantismo⁸, em uma “postura crítica simplificadora”⁹ (lida por nós como tipo de síntese advinda de tentativa de sistematização dialética do pensamento, na verdade), lírico e lirismo, de alguma maneira, passariam a designar a noção de “expressão pessoal do poeta”¹⁰. Ao par lírico e lirismo, portanto, liga-se, a questão da formulação da subjetividade.

Segundo Maulpoix, autor do qual tomamos o conceito de lirismo a ser trabalhado ao longo da tese, o lirismo [*lyrisme*] teria surgido como neologismo nos manuais literários franceses do séc. XIX¹¹ e não seria “[...] *ni une école, ni un groupement, ni même une attitude systématisée. Il dit plutôt une énergie à l’œuvre, une pression, un essor, un mouvement, un appel. Il demeure dans l’indétermination.*”¹². Diferentemente da “lírica” pensada como gênero, o lirismo concentra-se necessariamente em uma noção de configuração poética constitutiva da subjetividade e aqui é preciso pensar sobre como se

⁸ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984. Seguindo Aguiar e Silva, é preciso lembrar que a “teoria literária romântica”, particularmente a alemã, é diversa e carrega consigo tensões decorrentes do diálogo profundo com as antinomias da filosofia idealista. Pensando sobre os sistemas de gêneros, a classificação tricotômica, segundo o autor (op. cit., p. 631): “[...] adquiriu na poética romântica nova fundamentação e novos significados, quer no plano da análise e da taxinomia sistêmicas, quer no plano do conhecimento histórico. A aura que envolvia aquela divisão triádica – aura que não foram estranhas [...] razões de natureza numerológica – foi singularmente potenciada pela relevância conferida à triplicidade nas categorias da filosofia kantiana e, sobretudo, na dialética hegeliana, segundo a qual o conhecimento discursivo da verdade e a descoberta do Ser se operam progressivamente, num ritmo triádico, pela superação (*Aufhebung*), ou seja, pela *síntese* de sucessivos conflitos, ou crises, entre uma *tese* e a contradição ou a negação desta (*antítese*).” A concepção e divisão dos gêneros no ocidente, que remontam ao pensamento grego aristotélico e platônico, são retomadas pelos idealistas, sobretudo aquelas da *República*, que passam pelo escrutínio de Schlegel. De acordo com Aguiar e Silva (ibid, p. 631): “[...] enquanto no filósofo grego ela [a tripartição dos gêneros] se funda nos caracteres técnico-formais do acto enunciativo, no crítico romântico baseia-se na correlação ontológica com o factor *objectivo* manifestada por cada um dos gêneros: num fragmento datado de 1797, a lírica é caracterizada como uma forma subjectiva, o drama como uma forma objectiva e o poema épico como uma forma subjectivo-objectiva, ao passo que noutro fragmento, com a data de 1799, a lírica é definida como poesia subjectiva, a épica como poesia objectiva e o drama como poesia subjectivo-objectiva.”. Schlegel, nesse sentido, conformaria os gêneros à dialética ao pensar o épico e o drama ora como “tese” ou “síntese” e a lírica como “antítese”, além de estabelecer, em sua investigação ontológica dos gêneros, também o caráter discursivo, aliado à “dicção originária” (e de certa forma “teleológica” também) de cada um. Particularmente no que tange à “poesia lírica” (tradicionalmente entendida teoricamente como “subjectiva”), conforme já vimos, partimos da ideia de que essa assumia novas formas de se desdobrar principalmente a partir do romantismo, em especial, nos termos de sua dissolução ou implicação como “gênero poético” e “vertente poético/técnico-formal/discursiva” baseada na experiência e construção da subjetividade. Talvez por isso, acertadamente ou não, a “confusão” entre “gênero” e “concepção de poesia”, a nosso ver, parecem ser uma espécie de “combo ontológico” herdado da teorização romântica.

⁹ MAULPOIX, Jean-Michel. *du lyrisme*. 2 ed. Paris: José Corti, 2002, p. 22.

¹⁰ Ibid., p. 22.

¹¹ Ibid., p. 25.

¹² Ibid., p. 22: [...] nem uma escola, nem um grupo, nem mesmo uma atitude sistematizada. Em vez disso, refere-se a uma energia em ação, uma pressão, uma expansão, um movimento, um chamado. Permanece na indeterminação (tradução nossa).

compreende sua formulação, já que “[...] signifique *une manière d’être, de parler ou d’écrire* [...]”¹³.

Se levarmos em consideração como as noções de lírico e de lirismo foram associadas ao caráter “expressivo e sentimental do sujeito”, contido justamente no que se convencionou chamar de “poema lírico”, pensar em “poesia lírica” é, de certa maneira, refletir sobre como o uso dessa nomenclatura se confunde como uma verdadeira “concepção de poesia” que descende, conforme sabemos, daquela mais ou menos articulada no seio do romantismo alemão de fins do século XVIII¹⁴. Essa forma “tradicional” de caracterização do lírico, que teria sido “demolida” pela experiência modernidade poética desde Baudelaire¹⁵, voltada especialmente contra o romantismo lido em sentido amplo (em que o lirismo – já amalgamado ao lírico – consistia, grosso modo, em forte relacionamento entre a “disposição de alma” da voz enunciada, a ambientação do mundo e o caráter musical do poema¹⁶) é problematizada ao longo do século XIX, já que, a partir da segunda metade deste, passa por reformulações e questionamentos.

¹³ Ibid., p. 22: [...] *significa* uma maneira de ser, de falar ou de escrever [...] (tradução nossa).

¹⁴ Guerrero afirma que as manifestações líricas renascentistas, barrocas e neoclássicas foram essenciais para o desenvolvimento e o entendimento da lírica no romantismo. O autor destaca o tratado do pseudo-Longino, *Do Sublime*, publicado por Robortello em 1554 e comenta o quanto este texto foi importante para se pensar sobre como a poesia se transformaria principalmente depois da “crise da experiência neoclássica” e como a mudança no modo de interpretação do fazer poético extrapolaria o modelo normativo proposto por Aristóteles, uma vez essa nova maneira de abordar a poesia levaria em conta uma discussão crítico-teórica ao domínio da experimentação estética. De acordo com Guerrero (op. cit., pp. 140-141): “*Digamos que, en el siglo XVIII, la teoría sale al encuentro de su género porque el género ya iba en busca de su teoría. Entre ambos, el pseudo-Longino desempeña el rol de un mediador esencial que, al difundir una idea distinta de literariedad, reactiva el legado renacentista y barroco y pone la poesía lírica en el camino de lo sublime, allí donde la encontramos hoy, en la ruta de una aventura a la vez estética y espiritual. Pues nuestra noción y nuestra práctica de la poesía – es decir, de la ‘poesía lírica’, que ya es la única ‘poesía’ – es hija de ese extraordinario momento de confluencia que se produce en el siglo XVIII y cuyos ecos se prolongan hasta nuestros días. Por eso la historia posterior del género, esa que no vamos a contar, esa que ya ha sido contada tantas veces, nos resulta familiar y es sin duda mejor conocida. Y es que, de un modo u otro, sigue siendo la nuestra y lo seguirá siendo mientras la literatura moderna siga concibiendo el poema como la revelación de un discurso interior y secreto, o, digámoslo con Octavio Paz, como ‘la otra voz’*” – Digamos que, no século XVIII, a teoria vai ao encontro do seu gênero porque o gênero já buscava a sua teoria. Entre ambos, o pseudo-Longino desempenha o papel de um mediador essencial que, ao difundir uma ideia distinta de literariedade, reativa à herança renascentista e barroca que coloca a poesia lírica no caminho do sublime, onde a encontramos hoje, no percurso de uma aventura estética e espiritual. Pois a nossa noção e a nossa prática da poesia – quer dizer, da “poesia lírica”, que já é a única “poesia” – é filha daquele extraordinário momento de confluência que ocorre no século XVIII e cujos ecos perduram até nossos dias. Por isso, a história posterior do gênero, essa que não vamos contar, que tantas vezes foi contada, nos é familiar e sem dúvida mais conhecida. De um modo ou de outro, continua a ser a nossa e continuará sendo enquanto a literatura moderna continuar concebendo o poema como a revelação de um discurso interior e secreto, ou, digamos com Octavio Paz, como ‘a outra voz’ (tradução nossa).

¹⁵ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 8. Seguindo João Alexandre Barbosa, chamamos didaticamente de modernidade poética aos desdobramentos temáticos, críticos e formais em poemas propostos a partir ou depois da experiência baudelairiana em suas *As flores do mal*.

¹⁶ Tal concepção de “poesia lírica” foi pautada, entre outras coisas, pelo que Schiller apontou como “estado de ânimo” (*stimmung*), capaz de unir, por meio do estatuto subjetivo, um estado de alma a um estado de

A compreensão do lírico como sinônimo de “ideia de poesia subjetivista e sentimental”, inclinada “naturalmente” às noções de distância e elevação, “características intrínsecas” a um discurso “indiscutivelmente ideal”, descolado da realidade e, em consequência, da objetividade, estende-se ao longo dos séculos XIX e XX, embora dificilmente contemple parte “da lírica” (se fosse ainda possível falarmos em “gêneros poéticos” em sentido estrito) concebida no século passado e mesmo no XXI. De qualquer forma, em *Conceitos fundamentais de poética* (1946), livro de Emil Staiger, encontramos um bom “exemplo histórico” sobre como a poesia lírica era concebida – em termos de “gênero” e, sobretudo, de “vertente” poética – por meio de suas “características fundamentais”.

Afinados sempre por um “diapasão romantizado” que o próprio autor salienta, ao rememorar certos pontos discutidos pela estética idealista, os atributos da poesia lírica seriam definidos por “conceitos” resumidos da seguinte maneira: o poema lírico seria o espaço por excelência das emoções e dos sentimentos, isto porque o “poeta lírico [...] abandona-se – literalmente (Stimmung) – à inspiração”¹⁷; sua produção estaria fadada à desagregação com o mundo e seus dados objetivos (pensando-se “mundo” expressamente como “realidade concreta” e, de certa forma, “positivista”), já que “versos líricos [...] ressurgem de profunda submersão, de uma quietude isolada do mundo”¹⁸; sua “vocação” se vincularia à explanação de uma liberdade ou independência individual, em contraposição à ideia de coletividade: “versos líricos [...] precisam do encantamento da inspiração, e qualquer suspeita de intencionalidade continua aqui em desacordo”¹⁹; sua brevidade e concisão estariam diretamente relacionadas ao “discreto inflamar-se do mundo no sujeito lírico”, de forma que a poesia do poeta lírico é “de poucas linhas”²⁰; seus desdobramentos emotivos deflagrariam certa suspeita intelectual (“seu poetar é involuntário”²¹), a despeito da noção de poeta-crítico, por exemplo, veiculada desde os românticos alemães, unidos em torno da revista “*Athenaeum*” (1797), algo que inclusive compromete, em certo sentido, a leitura dicotômica de “emoção x realidade” – tornada verdadeiro embate no campo da poética – que teria justamente “raízes românticas”; forma

fenômenos naturais, relacionados às coisas do mundo, entendido como espécie de “paisagem contemplativa”.

¹⁷ STAIGER, Emil [1946]. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 28.

¹⁸ STAIGER, op. cit., p. 22.

¹⁹ Ibid., p. 22.

²⁰ Ibid., p. 27.

²¹ Ibid., p. 27

e conteúdo, no poema lírico, são uma coisa só, porque “a unidade e coesão do clima lírico é de suma importância”; para a poesia lírica não existe “a substância, mas apenas acidentes [...] apenas coisas passageiras”²²; falar em lírica é falar sobretudo por imagens entendidas como: “[...] visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo”²³; o lirismo é caracterizado circunstancialmente: “tal ensejo está relacionado com a história da vida. Deixa-se fundamentar biográfica, psicológica, sociológica, histórica e biologicamente”²⁴; palco dos sentimentos, a poesia lírica é também o espaço por excelência da recordação estabelecida pelas ressonâncias temáticas e formais dos poemas; o poeta lírico é solitário e “não se interessa pelo público”²⁵; a lírica “exclui todo efeito retórico”²⁶; “a poesia autenticamente lírica é singular e irreproduzível”²⁷; “o poeta lírico diz quase sempre ‘eu’ [...] mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia”²⁸; “o gênero lírico não é objetivo”²⁹.

Entendemos que os “conceitos” operados por Staiger são, por assim dizer, um modo específico de ler/compreender poesia lírica, assim como “retrato de época” pelo qual lírico e lirismo são considerados de maneira, em certo sentido, ainda aproximada à ideia de “expressão sentimental” de uma subjetividade “emocionada”. Tal interpretação parece ser também operacionalizada por Luiz Costa Lima. Em seu livro, *Lira e antilira* (1968)³⁰, concentrado no estudo de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, dentre outros poetas, o crítico afirma, por exemplo, que Manuel Bandeira, enquanto poeta lírico, inscrever-se-ia no signo da emoção, porque em sua obra “palavras e sentimentos confluem”³¹, ainda que em movimento de transição entre modernismo e romantismo (algo que atesta transformação no fazer poético de Bandeira com relação a seus antecessores, mas que, subliminarmente, já acusa a preferência do crítico pelo que viria a ser “poesia objetiva”, vinculada, inicialmente, às propostas iconoclastas dos modernistas, particularmente as de Oswald de Andrade), por meio da ironia, entre outros expedientes poéticos. Já o fazer poético de Cabral, antilírico por excelência, de acordo com Costa Lima, opõe-se ao lirismo de Bandeira e a qualquer

²² Ibid., p. 45.

²³ Ibid., p. 45.

²⁴ Ibid., p. 48.

²⁵ Ibid., p. 48.

²⁶ Ibid., p. 50.

²⁷ Ibid., p. 51.

²⁸ Ibid., p. 53.

²⁹ Ibid., p. 57.

³⁰ LIMA, op. cit.

³¹ Ibid., p. 25.

lirismo, pois “emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso e seu tipo de exploração”³² e, em alguma medida, afastam-se da emoção, da inspiração próprias do romantismo brasileiro e, em extensão generalizante, da poesia lírica brasileira.

Nesse ponto de nossas considerações, precisamos entender o que o teórico entende como “almas líricas”³³ indicadas por ele ironicamente por sua “originalidade absolutíssima”. Para Costa Lima o lirismo é decididamente definido pela “emocionalidade dirigida ao canto do eu e de seus estados inspiradores”³⁴ e desenvolvido em um ambiente em que “o artista tinha o direito de explorar-se a si mesmo, de embargar-se com a própria voz, pois naquela exploração e neste mavioso tom os receptores se reconheciam a si e ao mundo”³⁵. A poesia lírica, por este viés de leitura, parece não se expandir para além do “comércio luxuoso das subjetividades”³⁶.

O que nos salta aos olhos na argumentação do autor de *Lira e antilira*, para pensarmos nas especificidades de nossa tese, são exatamente as noções de emoção e de subjetividade, concepções com as quais trabalharemos ao longo do presente texto e que parecem não considerar profundamente a alteridade e a intersubjetividade como instâncias que atuam na poesia e que, em certo sentido, dialogam com o pensamento de outro grande nome da crítica e da teoria literária brasileira: Benedito Nunes. Ao comentar a lógica compositiva da obra de João Cabral de Neto (dada as devidas proporções, seguindo a leitura de Costa Lima e de Nunes, poderíamos chamar de “poeta das coisas brasileiro”, em alusão a Francis Ponge), Benedito Nunes aparta também o poeta pernambucano da poesia lírica, entendida como sentimentalista e anti-intelectualista:

Visando diretamente às palavras e não aos sentimentos, que a ascese intelectual neutraliza e esvazia, a intencionalidade poética, inerente à atitude criadora assumida, guiada pela atenção reflexiva e voluntária, mantém o Eu lírico, cujos atos expressivos deixam de ter validade imediata, sob uma espécie de epouqué. Sem desaparecerem, mas colocados entre parêntese, os sentimentos, atingidos pelo trabalho de depuração e esvaziamento, perdem a sua efetividade empírica.³⁷

³² Ibid., p. 25.

³³ Ibid., p. 27.

³⁴ Ibid., p. 25.

³⁵ Ibid., p. 27.

³⁶ Ibid., p. 27.

³⁷ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974, pp. 152-153.

Nunes defende que Cabral rompe com “a atitude expressiva do Eu lírico”³⁸ (ou outra forma de dizer poesia lírica), apesar de sublinhar que tal rompimento não significa “nem liquidação nem superação do lirismo”, uma vez que “a ruptura, transformada num estado permanente, mobiliza, no sentido da construtividade, a reação pela qual essa poesia enfrentou a própria crise histórica da lírica moderna”³⁹, principalmente a partir de *O Engenheiro* (1942-1945). Ao pensar a lógica de composição cabralina como “cirurgia verbal, que recompõe ou desdobra palavras-coisas, dissecadas ou reduzidas”⁴⁰, o crítico paraense, contudo, não deixa de salientar que, devido ao “surto memorialístico” (relembremos o termo “recordação” como nuclear para a definição de poesia lírica para Staiger), a fase final da obra de Cabral (*A escola das facas* [1975-1980] *Agrestes* [1981-1985] e *Crime na calle Relator* [1985-1987], por exemplo), afirma muito discretamente o retorno do “eu”: “descobria o poeta crítico que o seu fazer ‘poesia com coisas’ era um modo desviado, negativo, de dizer-se”⁴¹, citando o poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”⁴² (*Agrestes*). Ainda que Benedito Nunes perceba acertadamente que a relação entre subjetividade e objetividade reside em um jogo de tensões e de intenções poéticas, por que não éticas, mobilizadoras da inserção da poesia no espaço público, mais complexas que uma simples oposição entre subjetivo e objetivo, seu juízo crítico se limita a compreender a subjetividade lírica como espécie de entidade psíquica autocrática, que projeta seus estados de alma no mundo e que mantém distanciamento com relação ao real.

Parece-nos que determinada forma de poesia lírica ou modo de entendê-la esvaece para que a chamada poesia objetiva floresça e, no caso brasileiro, desponte no rigor da poesia cabralina. Segundo João Alexandre Barbosa, João Cabral de Melo Neto instaura uma verdadeira educação poética, passando a ser exemplo liberto de mero didatismo, já que “por força da construção, a sua obra ensina mais radicalmente, isto é, pela raiz das coisas em que são procuradas as significações mais entranhadas”⁴³.

³⁸ NUNES, op. cit., p. 153.

³⁹ Ibid., p. 153.

⁴⁰ Ibid., p. 160.

⁴¹ NUNES, Benedito. “João Cabral: filosofia e poesia”. In: _____. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. *Colóquio Letras*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 2000, p. 43.

⁴² (NETO, João Cabral de Melo. *Poesia completa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020, pp. 636-637). “Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim? // Não haverá nesse pudor / de falar-me uma confissão, / uma indireta confissão, / pelo avesso, e sempre impudor? // A coisa de que se falar / até onde está pura ou impura? / Ou sempre se impõe, mesmo impura- / mente, a quem dela quer falar? // Como saber, se há tanta coisa / de que falar ou não falar? E se o evitá-la, o não falar, / é forma de falar da coisa?”.

⁴³ BARBOSA, op. cit., p. 108.

Refletindo sobre como noções de lirismo e de objetividade são mobilizadas ao longo de leituras canônicas sobre um autor igualmente canônico e canonizador, como é o caso de Cabral, pensamos também como alguns críticos da obra oridiana conferem certo parentesco de seus livros com relação ao projeto poético do poeta pernambucano. Ivan Marques, ao comentar o último livro de Orides, observa que:

[...] a teia de Orides pode ser vista como um simulacro da oficina poética cabralina – teia não puramente racional, mas “sensitiva, vivente”, símbolo da “vida que se desdobra / em mais vida”, ideia recorrente em diversas passagens da obra de João Cabral a partir de *O cão sem plumas*”.⁴⁴

Aliás, para além de *Teia, Rosácea* (penúltima obra da poeta) é também comumente associada à obra cabralina, no que respeita a certas imagens poéticas e a determinadas operações formais, como a concisão e o retraimento da expressividade livre e plena do “eu”, embora a imagem da pedra, por exemplo, o “teor analítico” de seus poemas e a aparição do “eu em eclipse”, despontem desde *Transposição* (seu livro de estreia). Mesmo assim, parte da crítica, como vimos, confere caráter “mais realista” às duas últimas obras de Orides Fontela, o que endossa, em alguma medida, a leitura que ela tem de seus próprios livros, como observamos nesse trecho da entrevista concedida a Michel Riaudel, em que o crítico sugere que “Desde o início, no entanto, sua poesia é muito meditativa (...)”, ao que Orides responde:

Pelo menos era. Agora estou tentando sair disso. Tentando chegar a algo mais concreto, entende? Eu me cansei um pouco porque ficava uma poesia contrabaixando sobre nada, muito lá em cima. Eu estou querendo uma coisa concreta. Quer dizer, eu estou querendo mudar o meu estilo. Esse estilo assim muito lá em cima, estava muito bom até *Alba*. E a gente também cansa dos assuntos, como cansa da vida também, das coisas, né?⁴⁵

Esse entendimento da poesia destaca, ao nosso ver, uma dicotômica e aparentemente irresolúvel relação entre subjetividade e objetividade poéticas. A subjetividade (lida no seio da “lírica”) e a objetividade (arquitetura da “antilírica”) parecem permanecer em polos completamente contrários e sem qualquer possibilidade de

⁴⁴ MARQUES, IVAN. “A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela”. In: *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56. Brasília 2019, p. 07.

⁴⁵ RIAUDEL, Michel. “Entretien avec Orides Fontela”. In: QUINT, Anne-Marie (org.). *Le conte et la ville: Études de littérature portugaise et brésilienne*. n. 5. Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, 1998, p. 149.

diálogo. No mais, a *antilira*, conforme já dissemos, parece se destacar não por ser “o disfarçado canto do foro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor”⁴⁶, como se entende a *lira*, mas por ser “resposta em linguagem, [...] constituída em sua estrutura própria, resposta-constituente e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete”⁴⁷, como se a “poesia objetiva” fosse a única capaz de ser “(auto)reflexiva”, concomitantemente crítica do mundo e de si mesma.

Em contraposição às concepções de poesia lírica pelas quais passamos, percebemos que, no que respeita à objetividade, também existe uma leitura generalizante de suas “características principais”, tais como a concisão, a linguagem direta, o prosaísmo, o “realismo”, a obliteração do sujeito e a concretude. Tal categorização parece ser parâmetro decisivo para pensar a “poesia objetiva” e suas “propriedades” passariam a ser a justa medida de toda “poesia de qualidade” que deveria, a todo custo, desviar-se da “ingenuidade” de uma poesia “sentimentalista e subjetivista”.

Se tomarmos como inegociável tal modo de ler, o choque entre essas esferas poéticas parecerá “natural”. Contudo, caso pensemos o lirismo, nos termos de uma relação (algo que configuraria, por que não, também uma espécie de ética da escrita) entre sujeito/poema, em que a poesia lírica se celebra como experiência poética (fincada nos jogos de linguagem, tal como se apregoa em relação à “poesia objetiva”) – ou ainda uma maneira de ser, de escrever e de ler, como observa Maulpoix – percebemos que o afastamento entre campos subjetivos e objetivos implica, em larga medida, não exatamente um rechaço à lírica, mas a um tipo de entendimento sobre o lirismo e sobre a própria objetividade.

Sem persistirmos em uma leitura que amplamente defende o “apagamento do sujeito” e os estereótipos de poesia subjetiva ou objetiva, podemos, à luz dos desdobramentos do sujeito poético, agenciados pelos *experimenta linguae*⁴⁸ da obra de Orides Fontela, reposicionar a discussão sobre sua poesia lírico-objetiva. Não se trata de colocar o sujeito “em questão”, mas de pensá-lo “como questão”, como matéria que deve ser lida desde a própria poesia, isto é, a partir e através (numa dinâmica de atravessamento) da experiência poética engendrada no seio de sua *matéria-emoção* como matriz criativa, afinal, para curiosamente retomarmos Staiger, “o que se dá é que ‘interno’

⁴⁶ LIMA, op. cit., p. 25.

⁴⁷ Ibid., p. 25.

⁴⁸ A expressão, principalmente em seu uso singular “*experimentum linguae*”, será reiterada ao longo da tese e é adaptada a partir da leitura do ensaio “*Experimentum linguae: l’expérience de la langue*” de G. Agamben, a ser referenciado e comentado em momento oportuno.

e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica⁴⁹.

O que propomos, portanto, não é simples convergência da interioridade à exterioridade ou sua exata coincidência na formulação dos poemas. É a imbricação dessas categorias o que nos interessa, levando em consideração que a poesia se constrói a partir de uma linguagem afetiva⁵⁰, o que não significa mera expressão da interioridade plena do sujeito, porque a emoção afeta e integra – ao não priorizar unidade ou supremacia de sujeito ou de objeto – a *estrutura de horizonte* em que a experiência subjetiva, entendida como campo de ação no e do mundo, investiga a si por meio da linguagem poética. Importa-nos pensar se, por meio de um tenso convívio entre “eu” e mundo em esquema relacional que conta com a alteridade radicada no mundo, seria possível afirmar que um novo estatuto de subjetividade lírica insurge como produto da experiência poética, em sua forma de se desdobrar.

Ao lermos, como traço constitutivo de obra Orides Fontela, o *lirismo objetivo*, em alguma medida, a questão imanente da subjetividade vem à tona e nos convida a repensar também os atravessamentos das categorias poética e filosófica de seus poemas, nos quais a poesia se revela como ato de sentir-pensar da *matéria-emoção*, como matriz criativa da escritura lírica. Isso acontece porque o lirismo em Orides se vincula inexoravelmente à emoção aflorada tanto no plano interior da subjetividade lírica, quanto no seu exterior, em atitude investigadora do mundo como seu *alter*, também como espaço em que a especulação sobre questões filosóficas possa florescer.

A sensibilidade do sujeito lírico é ativada e motivada, para além de suas idiossincrasias, por meio do contato que ele mantém com a realidade, que, na tentativa-limite apresentada nesta tese, chamamos de *semântica da proximidade*: um tipo de estratégia poética, mas também de construto lírico que imprime uma relação entre sujeito/real. Assim, essa *semântica* modula, em certa medida, a figuração da subjetividade lírica, posto que a mesma se formula, enquanto campo de ação, a partir da *matéria-emoção*, que experimenta uma espécie de “lirismo da matéria” constituinte da *estrutura de horizonte* do mundo e instituinte do que entendemos como *lirismo objetivo*. Nesse

⁴⁹ STAIGER, op. cit., p. 58.

⁵⁰ É Nunes (op. cit., p. 163), em “Linguagem, percepção, comunicação”, quem relembra que o próprio João Cabral de Melo Neto, em entrevista com Vinicius de Moraes, destaca que: “Poesia é linguagem afetiva, e assim é que tudo pode ser tratado poeticamente [sic]”.

sentido, cabe-nos elucidar como se realiza a organização deste volume e como se dividem seus capítulos.

O primeiro capítulo, “I. *Experimentum linguae* poético” apresenta relações entre poesia e filosofia na obra de Orides Fontela. Para tanto, em “I.I. Poesia & Filosofia” refletimos sobre como a filosofia não é somente entrada temática nos poemas, mas, sobretudo, matéria em sua fatura composicional. É assim que apresentamos a noção de *experimentum linguae* poético oridiano, já que, devido ao caráter especulativo e criativo dos poemas, percebemos que a linguagem, ao investigar o mundo, experimenta a si mesma, em uma espécie de “poética fenomenológica”. Em “I.II. Metáfora & Experiência sensível”, pensamos sobre como a ordem afetiva, da experiência sensível, portanto, relaciona-se à formulação das metáforas, algo que redefine a relação entre imagem poética e experiência de mundo.

O segundo capítulo, “II. Semântica da proximidade”, sonda uma proposta que consideramos basilar para a emergência do *lirismo objetivo*: a *semântica da proximidade*, noção que tentamos elaborar a partir das leituras críticas e teóricas, apresentadas ao longo do trabalho. Dividido em três subitens, abordará, em “II.I. Horizontes & Aberturas”, como tal *semântica* se configura como estratégia poética na obra oridiana, pensando nas relações entre sujeito e real, a partir do conceito de *estrutura de horizonte*, que aproximamos ao mote “a um passo de” presente desde a epígrafe de *Transposição* e desenvolvido ao longo da obra poética de Orides Fontela. Em “II.II Metáforas do espaço”, buscamos entender o “espaço físico” criado nos poemas, por meio da leitura de metáforas espaciais (do “plano sublime” pensado em termos de altura e relacionado ao “plano terrestre”) que nos auxiliam no entendimento da natureza do espaço exterior do real na obra. Relacionamos tal natureza do real à natureza do sujeito lírico (sua instituição), uma vez que a noção de lirismo objetivo se constrói na afecção e na convergência do “eu” como campo de alteridade que se estabelece na *paisagem*, noção a ser explorada em “II.III. Paisagens, visões”.

No terceiro capítulo, intitulado “III. Matéria-emoção”, partimos do seguinte: se lemos a obra de Orides Fontela como acontecimento do “sujeito com o mundo”, entendemos que a mesma é concebida no cerne desse encontro elaborado no seio de uma linguagem combinadora tanto de elementos “emocionais”, quanto “materiais”, por assim dizer. Apreciamos os poemas tendo em vista sua relação a um conjunto de condições (procedimentos, instâncias e figuras) que nos permitem indicar a concepção de *matéria-emoção* como geradora de significações no plano da escrita poética oridiana. No subitem

“III. I ‘Fora de si’”, observamos como se realiza a projeção da subjetividade lírica à exterioridade, a partir da leitura de temas e figuras presentes em determinados poemas. Também refletimos sobre as “consequências poéticas” da saída de si do sujeito lírico, em que destacamos como, através de sua imbricação com o mundo, o “eu” insurge. Em sequência, o item “III.II. Ética do acontecimento” ajuda-nos a pensar sobre como a reformulação da subjetividade lírica, nos termos de um *sentir-pensar* poético, em que o uso da linguagem importa, promove diferentes relações entre o sujeito e seu estar-no-mundo.

O quarto capítulo “IV. Lirismo objetivo”, à luz das discussões situadas nos itens anteriores, parte do pressuposto de que, por meio da *semântica da proximidade*, o eu lírico experimenta a *matéria-emoção*, ao ser reversivelmente experimentado por uma espécie de “lirismo da matéria”. O subitem “IV.I. Experiências-limite” explora as relações entre sujeito e objeto, bem como entre linguagem e real, como processos necessários para a emergência da concepção de *lirismo objetivo*, nos termos do *experimentum linguae* poético oridiano. “IV. II. Partilha do sensível” parte da noção de poesia como “laboratório de escritura” (que repensa o convívio entre emoção e matéria), verificando como, dentro da obra de Orides, cria-se também a noção de uma poética aberta, tanto à reconstituição lírica, quanto à (re)apresentação dos “objetos líricos”. Já em “IV. III. Voos & vozes”, focamos nos desdobramentos da voz (geralmente vinculado à interioridade do sujeito) como horizonte de leitura e em como a mesma se imprime no interior e no exterior do sujeito poético, em dinâmica de atravessamento.

Como base teórica de apoio, dialogamos com ideias, concepções e noções principalmente de Collot, assim como de Merleau-Ponty, Marilena Chauí, Benedito Nunes, Agamben, Heidegger, Nancy, Rancière, Derrida, Maulpoix, Meschonnic, dentre vozes da crítica oridiana (Marilena Chauí, Flora Süssekind, Elizabeth Hazin, Leticia Raimundi Ferreira, José Maria Cansado, Ivan Marques, Alcides Villaça, para citar algumas) que nos circundam, sempre em ciranda, colocadas em perspectiva, isto é, destacadas em sua especificidade, a depender da exigência do projeto poético de Orides Fontela. Acreditamos que tanto as concepções crítico-teóricas, quanto os poemas, possam manar ao longo da tese e de seus capítulos, em ritmo de fluxo e de refluxo (ou mesmo de contrafluxo); repetindo-se, de certa maneira, ou quem sabe, rerepresentando-se conforme o rumo que a nossa leitura, como encontro, toma. Porque é disto que se trata nesta tese: de um encontro como leitura e da leitura como partilha de um sensível instituído no *experimentum linguae* poético feito por Orides. Certa visada reiterativa não

necessariamente acarreta mera repetição, mas integra um processo “caleidoscópico” de um (per)curso, de algo da ordem do atravessamento, uma vez que, como lemos a poesia oridiana, pensar em um sentido é insuficiente para apreciar os poemas.

I. *EXPERIMENTUM LINGVAE* POÉTICO

[*especulação, origem*]

Compor os pomos
– *exatamente* –
até
que os signos
– *deiscentes* –
transfigurem-se.

Compor os pomos
até
a anárquica primavera.

Compor transpor
até
a rosa única
– *múltiplo*
*espanto.*⁵¹

I.I. Poesia & Filosofia

questão de linguagem

Compreender as relações entre poesia e filosofia na poética de Orides Fontela é refletir sobre como seus poemas se instituem a partir de seu lirismo, entendido como uma espécie de “vertente (po)ética” constitutiva dos seus livros. Isso pressupõe observar, sobretudo, relações entre sujeito e mundo, entre linguagem e real.

Começamos nossa reflexão a partir do seguinte: o diálogo entre instâncias comumente compreendidas em oposição, tais como emoção/subjetividade e matéria/objetividade, apresenta-se, na obra oridiana, como verdadeiro de campo de atuação em que se estabelece uma apurada experimentação que investiga o real, instituída na constante *atualização* de uma linguagem especular e simultaneamente originária. Por atualização da linguagem, entendemos as operações lógicas pelas quais a poeta gerencia a palavra como acontecimento poético. A relação com o mundo se perspectiva, atravessando-se pelos interstícios de uma linguagem que, se por um lado pretende apresentar o real, por outro, apresenta-se ao mesmo como *locus* poético, isto é, como espaço de criação de um mundo reconstituído poeticamente, materializado no corpo dos

⁵¹ FONTELA, Orides. “Composição” (*Alba*), op. cit., p. 173.

poemas. Podemos dizer que atualização é também montagem e desmontagem dos vestígios do mundo, levando-se em consideração o vestígio como abordagem do real, por meio do que daí resta para a percepção e para o pensamento nos poemas oridianos. Assim, a partir desta investigação dos fragmentos de realidade do mundo, insurge também uma reconstrução, seja do mundo via linguagem, seja da própria linguagem, seja ainda do sujeito, (de)composto reiteradamente pela experiência poética, com toda a instabilidade que este jogo (outra palavra *experimentum*) comporta nos termos da instituição da subjetividade lírica.

O que denominamos como atualização flerta também com uma ideia de “despertar da linguagem” que encontra, no espaço lírico, também “tempo oportuno” para se desdobrar: ao reivindicar a linguagem como dispositivo de investigação e de apresentação do real, a poeta constrói um mundo próprio e nele se reatualiza. A própria linguagem permite-se também ser investigada por um fazer que, em certa medida, cria suas próprias razões, ou seja, institui formas de entendimento ou esquemas de pensamento sobre o mundo. É por isso que, uso e tratamento dados à linguagem, na poética oridiana, configuram um tipo de “poética filosófica”, tal como lemos em “Kairós”, poema de *Teia*, em que o tempo oportuno⁵² para a criação poética é a eternização de atos dimensionados pelo “acordar” (e transgredir) de uma linguagem especulativa (não à toa surge a imagem do espelho), que constrói, por assim dizer, sua própria origem poética ao investigar o real flagrado em acontecimentos muito específicos:

Quando pousa
o pássaro

quando acorda
o espelho

quando amadurece
a hora.⁵³

⁵² *Ética a Nicômaco*, A4, 1096 a 26 e 32; id., *E. a Eudemo*, A8, 1217 b 32,37,38; *Primeiros Analíticos*, A36, 38 b, 35. In: ARISTÓTELES. *Obras*. Madri: Aguilar, 1974. Usamos a expressão “tempo oportuno” como uma espécie de explicação do termo “kairós” usado como título do poema citado. A noção de “kairós” remonta primeiramente à mitologia grega (em que a concepção se encarnava na figura divina de um filho de Zeus ou de Chronos, a depender da narrativa) e, posteriormente, aparece sistematizada no pensamento filosófico e artístico da Grécia Antiga, sendo comentada por Hesíodo, Platão, Aristóteles, Ésquilo e Sófocles, por exemplo. Dentre as múltiplas acepções da palavra, optamos pela noção de “tempo de oportunidade”, “liberto da necessidade”, “gerador da própria temporalidade”, tal como indica Aristóteles.

⁵³ FONTELA, (*Teia*), op. cit., p. 326.

Entender a escritura de Orides Fontela como ato poético-filosófico não é, contudo, vinculá-lo a uma noção de “poesia filosofante” ou se valer da biografia da autora, que cursou Filosofia na Universidade de São Paulo, no final dos anos 60 do século XX, para simplesmente “explicar” sua obra pela “influência filosófica”, no que respeita principalmente a temas de sua poesia. É importante mencionar que o vínculo institucional com a USP funcionou não apenas como ampliação crítica da autora, nos termos de seus estudos em filosofia, mas também permitiu que fosse conhecida como poeta por uma “turma” (como gostava de dizer) da crítica que acolhe seus poemas e gerencia um modo específico de interpretá-los, sempre situando-os em plano de excepcionalidade poética e também geracional, tais como os críticos universitários Antonio Candido⁵⁴, Alcides Villaça⁵⁵ e Davi Arrigucci⁵⁶, por exemplo. Se por um lado, destaca-se de forma muito competente a leitura simbólica⁵⁷ de sua poesia e seus vínculos temáticos com a filosofia, tal relação expõe, por outro, certo “mito de descontextualização” da obra, noção abraçada também própria pela poeta, ao endossar seu “caráter inclassificável”.

No entanto, o diálogo com a filosofia não é apenas “acidental”, no sentido de provocar apenas temas e imagens (o que já não seria pouco), mas formulador de um modo de escrita materializador de um programa de pensamento poético. A relação entre filosofia e poesia em Orides, nesse sentido, pode ser lida também como transgressão da forma/força de uma “lei universal” (de um “imperativo categórico”, em remissão à *Crítica da razão prática*⁵⁸) que pode continuamente ser invertida (por meio, sobretudo, de um relacionamento íntimo que imbrica o dentro e o fora da subjetividade lírica), como lemos em “Kant (relido)”:

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o estrelado céu
dentro de mim.⁵⁹

⁵⁴ CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983; _____. [Sem Título] *Trevo*. In: FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades [Claro Enigma], 1988.

⁵⁵ VILLAÇA, Alcides. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” [1992]. In: *Revista Novos Estudos – Cebrap*, v. 29, n. 85. São Paulo: set./out. 2015.

⁵⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. “Na trama dos fios, tessituras poéticas”. In: *Jandira: Revista de Literatura*. n. 02. Juiz de Fora: out. 2005.

⁵⁷ Particularmente Alcides Villaça (op. cit.) e Davi Arrigucci (op. cit.) celebram o caráter simbólico da obra da poeta como tendência “idealizante”, ainda que fora do circuito “romântico” de “exposição da subjetividade”.

⁵⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática* [1788]. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

⁵⁹ FONTELA, (Rosácea), op. cit., p. 227.

A inversão⁶⁰ como procedimento (com ares de fina ironia) nos interessa aqui particularmente, porque, em movimento lúcido, mas também lúdico, o *experimentum linguae* poético oridiano investe em uma relação de transformação entre pensamento e poesia. A poesia, a partir de sua própria (a)lógica (ou “analógica” criativa) reorganiza o pensamento, até que este se *transforme poeticamente*.

Assim, podemos ampliar a leitura do diálogo preliminar estabelecida com Kant. Somada à inversão da “lei geral” vinculada pela “razão prática”, percebemos também como outro conceito, a da experiência estética do sublime (da “faculdade do juízo”), inscreve-se na torção criativa do poema. Ao destacar o corpo, suas experiências interiores (“estrelado céu”, símbolo de potência imaginativa, mas também de lucidez/luz que vêm das estrelas e se encarna como pensamento-sensação no sujeito) e exteriores (“dura lei” que interdita o desejo, possível sinônimo de infinito cósmico articulado à imagem estelar que, a priori, cobriria o corpo), a subjetividade lírica salienta a intensidade que o real (sentido corporeamente e acessado virtualmente pelo pensamento) manifesta em sua existência estética (porque ética e política) ainda – que “errática” – se levarmos em consideração o sentido, de certa maneira, “propositivo” de formas de ser e estar “às avessas” em um ambiente regado por “duras leis” que oprimem a liberdade do ser.

Aproximamo-nos muito grosseiramente, é verdade, ao conceito de “sublime dinâmico” kantiano: ao paradoxalmente perceber-se incapaz de resistir à “dura lei” natural, o sujeito manifesta em si mesmo um tipo de capacidade (talvez ilusória, mas sobretudo criativa e, por que não, poética) de independência, bem como de superioridade aos fenômenos da natureza ou mesmo das leis impostas socialmente. Inscrito no circuito do mundo, ao sujeito seria possível aderir a uma espécie de “liberdade”, trazendo à tona sua *hybris*, tanto potencial, quanto paradoxal. Ainda que tal “soberania relativa” seja subterrânea à independência da subjetividade – à possibilidade de apreender internamente estrelas – ao abrigá-las, o sujeito apreende, de certa forma, o próprio cosmo, interconectando-se aos astros. O “eu” pulsa tal como os corpos celestes, tal como a luz que chega aos nossos olhos e, ao inverter o plano espacial estelar, cintilante no interior de seu corpo, aproxima-se às origens cósmicas do universo: sua materialidade se torna a própria matéria estelar. Dessa forma, a subjetividade lírica jamais seria verdadeiramente superada pela força da natureza, mesmo que o nosso destino fosse submeter-se, ou nas

⁶⁰ LOPES, Marcos Aparecido. “O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela”. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora: v. 12, jul./dez. 2008, p. 123.

palavras do próprio Kant “(...) a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força.”⁶¹.

Ao desafiar a ordem das coisas (do “imperativo categórico”), invertendo-as, “Kant (relido)” encena a transformação que o sujeito dramaticamente passará devido ao seu relacionamento com o mundo, com a materialidade e a intensidade das estrelas. É assim que tanto ele, quanto a natureza, que o circunda e o atravessa, compõem o que poderíamos chamar de “fenômenos estéticos” experimentados a partir de um “sublime dinâmico”, concomitantemente aterrorizador e deleitável para a subjetividade lírica.

Tal atravessamento, inclusive, encarna-se na materialidade do poema, em sua música. A primazia de vogais tônicas fechadas (/u/ por exemplo) no primeiro verso, em paralelo “inversamente proporcional” a sua extensão longa, bipartida pelos dois pontos que anunciam, em princípio também duplo (de abertura e fechamento), a “dura lei” – cede espaço à expansão das vogais (correlacionadas semanticamente à abertura do sujeito) nos três últimos versos. Apesar de serem mais enxutos (“fechados”, concisos sintaticamente), esses versos convergem para um regime semântico expansivo: as vogais tônicas começam a se abrir em /in/ (no verso dois), até chegaram ao ápice /a/ de “estrelado” que logo descende sutilmente ao /é/ de “céu” no verso três.

A “notação rítmica” se configura como elemento fulcral do poema, não apenas porque está, por assim dizer, em um verso central, mas porque é no mesmo em que a “centralidade” do tema se expõe, isto é, o “estrelado céu” insurge no horizonte de leitura e, com ele, toda carga potencial mostrada no último verso, que retoma o ritmo do segundo (o acento no /i/ anasalado, mas também no /e/), como se poema buscasse, em sua própria manifestação estética, um tipo de “paz relativa” (de uma ordem precária, provisória, talvez), porque paradoxal, entre o eu e o mundo. Não à toa, os versos dois e quatro “cobrindo-me” e “dentro de mim”, respectivamente, insinuam uma relação espacial entre o dentro e o fora, ainda que, no último, tal associação esteja implícita (o “dentro” que pressupõe um “fora”, ao passo em que se reafirma no “mim”, na experiência do sublime estético que transformará o sujeito lírico).

A natureza celeste não seria considerada “sublime” (para além da relação com as alturas, o que reflete, em certo sentido, uma noção de espacialidade) devido à imensidão que suscita o medo, da ordem do intempestivo, de um infinito que nos excede, mas

⁶¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* [1790]. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 108.

porque, ao estimular nossos pavores (ameaçando-nos com a “dureza da lei” a que somos submetidos), o próprio mundo nos faria manifestar potência, força e intensidade com relação ao mesmo. Talvez por isso, a subjetividade lírica absorva a natureza dos astros, já que, a partir do momento em que o “eu” tem o “céu estrelado” dentro de si, uma contaminação com o mundo se realiza, ao ponto deste “mim” assumir uma espécie de “outro dentro do eu” (sendo o mundo elemento de alteridade, portanto), que acolhe a imensidão estelar e, em princípio de abertura, cria novos espaços de enunciação filosófica e, sobretudo, poética. O relacionamento de Orides Fontela com a filosofia canônica, portanto, não é relação oscilar ou apenas temática, mas constante de transformação em seu laboratório poético.

Para além das relações várias que a poesia de Orides Fontela mantém com a Universidade de São Paulo, conforme vimos, principalmente por sua acolhida crítica e pelo curso de Filosofia, é importante lembrar que há também um contexto mais geral em que a obra da poeta se insere. Apesar de concisa, já que se concentra em apenas 5 volumes individuais publicados em vida, a obra de Orides Fontela é testemunha e se faz testemunho de 4 décadas da produção poética brasileira. Inaugurado por *Transposição* (1969) e encerrado por *Teia* (1996), o projeto escritural oridiano presencia, em termos históricos muito gerais, é verdade, o avanço capitalista frente ao cenário polarizado da Guerra Fria, os efeitos sociais causados pela modernização acelerada dos meios de produção, a conseqüente solidificação do capitalismo de consumo e a perda do “sonho utópico” da juventude (em termos políticos e artísticos) das décadas de 60 e de 70.

No Brasil, soma-se, a essas questões mais globais, a conjuntura ditatorial operacionalizadora de traumas até hoje sentidos (que será fator de interesse para pensarmos o *experimentum linguae* poético oridiano, levando-se em consideração seu contexto de produção e em como a filosofia no mesmo se encarna, conforme veremos em momento oportuno). Nesse verdadeiro tempo de desencantos ideológicos, em que o enfraquecimento do vislumbrar do futuro da nação, pelo viés estético (aqui pensamos na última vanguarda poética brasileira: a Poesia Concreta), também se enfraquece, a produção poética passaria a uma dicção mais silenciosa, concentrando-se em depuração formal que se afastaria da “enunciação épica” (nos termos de uma busca utópica).

Não seria raro observarmos, na poesia desse período, estratégias de escritas filiadas à brevidade, à dissolução sintática, à “economia da fala” (muito associada à

poesia de Orides) e ao “rompimento da lógica discursiva”⁶², conforme ressalta Roberta Gonçalves no fazer poético de vários escritores, mesmo que cada um deles possuísse, dentro das especificidades de suas obras, suas próprias questões. Esse modo de ler o estado de coisas encontra ressonância na reflexão de Abrahão Andrade, no momento em que o crítico explica o que considera ser a “angústia da concisão”⁶³. As observações de ambos os autores são pertinentes e inclusive nos ajudam a localizar, em contexto geral de época, a poesia de Orides Fontela, pensando nas *economias* de sua produção, principalmente dentro do plano formal dos poemas, especialmente de *Transposição* e *Helianto*. Roberta Gonçalves, a título de ilustração, seguindo novamente a relação estabelecida por Abrahão Andrade, afirma que:

[...] a concisão, o ‘mover-se para dentro’, é compreendida para além do estilo próprio de cada autor é, em suma, uma resolução formal que compreende em si elementos fundamentais do contexto⁶⁴.

É importante dizer, contudo: a referida “angústia da concisão” (a que preferimos denominar apenas como “concisão” tirando o “peso da angústia” que não nos parece verificável nos poemas de Orides, formal ou contextualmente e que não necessariamente se vincula ao “mover-se para dentro”) não é “fenômeno” criado dentro desse período histórico. A concisão, ao nosso ver, engendra-se, sim, na forma e no contexto de escrita de poemas. No entanto, diferentemente de “angústia da concisão”, consideramos ser concisão (como categoria poética) o que se apresenta no projeto oridiano, que, inclusive, encontra ressonâncias na forma da modernidade poética desde Rimbaud, sendo ainda uma das prerrogativas, no caso brasileiro, de expoentes modernistas como Oswald de Andrade ou dos poetas concretos. No mais, lembremo-nos: concisão seria uma das características essenciais do lirismo (embora por causas distintas), segundo Staiger, desde antes do que convencionamos chamar de modernidade poética a partir de Baudelaire.

⁶² GONÇALVES, Roberta Andressa Villa. *Entre a Potência e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014, p. 13.

⁶³ ANDRADE, Abrahão Costa. *Angústia da concisão*. São Paulo: Escrituras, 2003, p. 94: “[...] A intelectualização do poema decorrente do processo de concisão seria a contrapartida literária de um processo social no qual o poeta perde sua função de arauto, de vate, num momento histórico de dissolução da vida comunitária e disseminação das sociedades industrializadas. Jogado e perdido no meio do anonimato das massas, o poeta já não tem mais nada a dizer, ou já não tem quem o escute. Daí esse fechamento do poema numa economia da fala que é ao mesmo tempo excesso de reflexão.”

⁶⁴ GONÇALVES, op. cit., p. 14.

Talvez por essas razões, Antonio Candido, autor do prefácio de *Alba* (1983) e da orelha da antologia composta por *Trevo* (1988), defenda que a concisão é justamente característica da poesia moderna, já que transmitiria “[...] cargas semânticas elevadas por meio de estruturas verbais reduzidas”⁶⁵. De fato, tal afirmação também é constatação dos “modos de operação” da poética moderna. Entretanto, parece haver certa generalização nessa forma de entender a poesia e, se tomássemos tal via, seria muito difícil “classificar” o fazer poético de Orides Fontela. Cairíamos novamente no “inclassificável” de parte do discurso crítico.

Pensando na década de 80, em que se enquadra a publicação de *Alba* (1983) e de *Rosácea* (1986), observaríamos como a poesia de Orides Fontela dialoga com seu contexto que, em formulação genérica, atua como esvaziamento da década anterior, marcada pela Poesia Marginal, abrindo-se para um período de diferentes possibilidades de afirmação, isto é, de “pluralidades” que incluem o que Benedito Nunes, define como “esfolhamento das tradições”⁶⁶. Esse movimento é também verificável, grosso modo, na poesia da década de 90 (período em que *Teia* é publicado), em que os poetas continuam lidando com crises da globalização, em plano histórico, já revisitando, como espécie de “tradição poética”, tanto o legado da geração de 45, marcada pela figura de João Cabral de Melo Neto, quanto a Poesia Concreta e mesmo a Poesia Marginal.

Em termos de trabalho com a linguagem, seria possível pensarmos em fazeres que oscilam entre “euforia” e “negatividade”, tanto de época, quanto da produção de imagens poéticas (com isto, apenas repetiríamos um modo de pensar que, no fundo, recupera traços críticos de outros contextos históricos experimentados pela poesia brasileira). Poderíamos seguir rapidamente o que o discurso crítico, *latu sensu*, tem elaborado a partir de sua leitura da poesia contemporânea. Talvez acompanhássemos um tipo de “insistência pela objetividade e rigor” dos poemas que assumem não apenas seu caráter de concisão, mas também de quase “minimalismo” (e veríamos como a concisão parece mesmo ser “angústia crítica” que sempre retorna e que é, nesse modo “minimalista” de ver as coisas, em certa medida, contaminada por uma ideia estereotipada de “poesia objetiva”, se pensada a partir do legado de certa leitura da obra cabralina, bem como da Poesia

⁶⁵ CANDIDO, op. cit., np.

⁶⁶ NUNES, Benedito. “A recente poesia brasileira. Expressão e forma”. In: *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 31, out. 1991, p. 179: “[...] conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura [...]”.

Concreta). Sem reificarmos a noção de concisão, seja pelas vias da crítica de poesia já cristalizada como uma espécie de “tradição” consequente tanto para, obviamente, o circuito crítico, mas também o poético – pensando-se em como os discursos da crítica aderem à produção poética e vice-versa – pensaríamos ainda na ideia de concisão nos termos da atualização da linguagem poética oridiana. Isto significaria compreender que a linguagem opera seus jogos de montagem e de desmontagem dos vestígios do real, ou ainda dos fragmentos de realidade do mundo, algo que talvez nos ajudaria a esclarecer a “questão da concisão” que, na poesia de Orides Fontela, para além de categoria poética cristalizada na tradição moderna, relaciona-se exatamente aos produtos vestigiais presentes da atualização da linguagem ou retomados por sua investigação.

De qualquer modo, o constante diálogo com a tradição literária, não apenas brasileira, mas que se apropria de vários tempos poéticos, inscritos nos mitos, nas poesias medievais, nas expressões barrocas e românticas (seja nos termos de aproximação ou de diferença), por exemplo, também apareceria. Outra relação possível seria apreciar uma espécie de reatualização do poema como espaço associativo de escrita e mundo; com o que se entende por “natureza”, seus diferentes cenários, tais como os de “floresta” e de “cidade”, em cada projeto poético, pensando-se em suas implicações no contemporâneo. No mais, poderíamos refletir também sobre a dinâmica de “multiplicidade” que incluem uma pluralidade de vozes, inclusive daquelas historicamente descentralizadas.

Existem muitos caminhos interpretativos pelos quais nos aproximaríamos da poética de Orides, sempre levando em consideração o nos parece evidente: os atravessamentos de vivências diversas provocaram determinadas “respostas” da poeta frente ao real, justamente porque essas relações acontecem no plano da realidade imediata de sua vida. Refletindo particularmente sobre o seu “laboratório de escritura”, percebemos o já conhecido diálogo intertextual dos poemas com concepções filosóficas (que aliás, fazia-se presente desde *Transposição*) comparece em toda a obra oridiana e, por vezes, realiza-se de maneira explícita, indicado nos títulos dos poemas, tais como “Kant (relido)”, “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, de *Rosácea*, “Maiêutica” e “Newton (ou A gravidade)”, ou em “Kairós”, de *Teia*, por exemplo.

Note-se que os exemplos dados provêm dos dois últimos livros publicados em vida por Orides Fontela, volumes que a crítica especializada e a própria poeta, conforme vimos na introdução, costumam aproximar à vivência, ao cotidiano (pensando-se sobretudo na temática e na “tentativa de concretude” que se opunha, em termos críticos, à exuberância simbólica, vinculada a uma “vontade de sublime” (em que “sublime” pode

ser lido como sinônimo de “transcendência”, no sentido de uma “elevação” dos livros anteriores *Transposição*, *Helianto* e *Alba*). Contudo, se expandirmos o sentido do que se convencionou chamar de cotidiano, vinculado sobretudo à noção positivista e concreta da realidade, perceberemos como a vivência de leituras (materiais, em certa medida, bem como impulsionadoras de um trabalho poético relacionado diversas vezes ao processo de re-simbolização e até mesmo de reformulação de concepções filosóficas, espécie de “metáforas já sedimentadas” que aparentemente perderam seu caráter simbólico para ganhar o *status* de “conceito”) ajudam Orides a construir seu projeto de forma que a filosofia não seja apenas tema, mas matéria encarnada nos poemas, como se percebe nos poemas “Kairós” e “Kant (relido)”, transcritos anteriormente.

Esse modo de operar com conceitos e imagens permite que toda sua obra se estabeleça como uma fenomenologia poética (de e como linguagem) de investigação da subjetividade lírica, em que o “eu” não é entendido como individualidade pura, mas como campo de experiências no mundo, ele mesmo sujeito/objeto tanto de sua reflexão, quanto da relação de imbricação com as coisas do mundo. Entendemos ser este o movimento que permite a instituição do sujeito lírico: por meio do “deslocar de si”, para encontrar o mundo e outras subjetividades como seu *alter*, o “eu” se redefine. Abre-se uma dobra poética intersubjetiva que deságua não em mera pluralidade de subjetividades que se encontram, mas na multiplicidade de um “nós”, sempre em tensão e em articulação, em consonância com a materialidade poética montada e remontada a cada movimento lírico-objetivo que sente/pensa o poema, encarnando-o. Assim, o “procedimento laboratorial” de Orides Fontela é também experiência lírico-filosófica investigadora não apenas do sentido de um “eu” aliado às “coisas” (ou a inter-relação entre sujeito e o mundo), como também desse “nós” que surge como signo de uma comunidade possível, nascida no berço da poesia, que se interpela, afinal, como experiência subjetiva da própria humanidade:

LABORATÓRIO

Des – armamos o fato
para – pacientemente –
re – gerarmos a estrutura

ser nascido do que
apenas acontece.

Re – fazemos a vida.⁶⁷

⁶⁷ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 36.

Quando sugerimos a relação biográfica da autora com a filosofia, pensamos como necessariamente sua obra torna-se agência de uma mobilização “poético-filosófica” implícita nos procedimentos de construção dos poemas (como se funcionassem enquanto grande “laboratório de escritura”, em cujo fazer alquímico se depurassem tanto a emoção, relacionada à lírica, quanto a matéria, vinculada à objetividade). Para tanto, os poemas se inscreveriam sob o signo de um *experimentum linguae* poético que encarna a investigação poético-existencial de Orides Fontela. Como seria possível sondar essa questão? Refletindo justamente sobre os contextos de escrita que perfazem a sua obra.

Pensemos, por exemplo, no caso de *Helianto* (1973). Escrito em São Paulo, enquanto Orides Fontela frequentava a USP, trata-se do segundo livro publicado por ela. Tanto o discurso crítico sobre a obra, quanto o da poeta, com relação à “crítica” que faz do próprio volume, vinculam-no a certa visada metalinguística, por conta dos jogos operados no plano dos significantes e da autorreferencialidade de imagens já familiares ao leitor desde *Transposição* (1969) – “pássaro”, “flor”, “estrela”, “água”, “peixe” – que se abrem, contudo, também à discussão do próprio fazer poético. A própria palavra-título *Helianto* caberia como metáfora do poeta que busca incansavelmente o poema, assim como o girassol inclina-se buscando os raios solares e, como canto-flor, retoma a circularidade de uma poesia, em certa medida, autorreferencial, inclusive na epígrafe: “Menina, minha menina / Faz favor de entrar na roda / Cante um verso bem bonito / Diga adeus e vá-se embora” (cantiga de roda)⁶⁸.

Para além dessa especulação da linguagem poética, gostaríamos de ressaltar um episódio que esclarece o contexto de produção desse livro especialmente. Marilena Chauí, em entrevista concedida à *Cult* (2020) e em fala no Colóquio *Orides Fontela: 50 anos de Transposição* (USP, 2019), ao revelar que Orides fora “meteórica”, mencionou que sua aluna de filosofia na USP fazia seus poemas durante as aulas, ao manter diálogo intenso com as disciplinas e com os textos lidos no curso (fosse para concordar com os mesmos, fosse para rechaçá-los, riscando-os, trocando termos, fazendo comentários extensos laterais, por exemplo). Chauí relata que Orides, quando empolgada com algum texto ou discussão, saía pelos corredores, aos gritos, reformulando os conceitos; redefinindo-os poeticamente (anotando-os no que depois viriam a ser poemas). O mesmo ocorria quando

⁶⁸ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 97.

a poeta discordava de algo: saía e falava alto, andava pelos corredores e depois voltava para a sala de aula (informação verbal)⁶⁹.

A anedota contada é interessante para esclarecer algumas leituras marcantes no período em que o curso se desenvolvia. Em plena ditadura militar, a censura pairava sobre as escolhas temáticas que os professores levariam para a classe. Discussões sobre linguagem via Aristóteles, Merleau-Ponty e Foucault (professor convidado à época), análise do discurso, Estruturalismo e Lógica eram parte significativa do currículo, de acordo com Marilena Chauí. Com esses dados, não pretendemos explicar o “produto” *Helianto* a partir de seu contexto histórico, mas indicamos como as discussões travadas no livro (e ao longo de toda obra oridiana) convergem para o real imediato da poeta que, mais uma vez, não somente assume a filosofia como *tema*, mas a torna *matéria* em seus poemas.

Além disso, o relato da filósofa é importante para refletirmos sobre o que nós estamos chamando de *experimentum linguae* poético de Orides Fontela. Experimento que apresenta várias formas de se desdobrar, como indica Paulo Henriques Britto:

Em cada poema, Orides Fontela utiliza um recurso diferente. Às vezes o corte do verso tem o claro intento de criar uma figura geométrica no papel; em outros [...] a lineação faz o poema parecer ritmicamente irregular quando na verdade o verso é bem canônico no plano do metro. Outras vezes o corte do verso pede uma pausa prolongada, um hiato dramático, num lugar em que a sintaxe sinaliza continuidade. Às vezes a disposição dos versos destaca a repetição de uma palavra que, no plano sonoro, talvez não ficasse tão clara. Esses são apenas alguns exemplos.⁷⁰

Podendo operar com a cisão de vocábulos, de maneira que insurja uma questão poético-filosófica relativa ao papel construtivo do silêncio na própria formação das palavras, conforme a própria Chauí comenta (em palestra já mencionada), sobre o poema “Alvo”:

Miro e disparo:
o alvo
o al
o a

⁶⁹ Palestra de Marilena Chauí intitulada “Poesia e Filosofia” proferida em *Orides Fontela: 50 anos de Transposição* (colóquio). São Paulo, FFLCH-USP, 17 e 18 out., 2019.

⁷⁰ ALVES, Nathaly Felipe Ferreira; NUNES FILHO, Wanderley Corino. “Vozesfragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto”. n. 18. São Paulo: *Opiniões* [USP], 2021, p. 668.

centro exato dos círculos
 concêntricos
 branco do a
 a branco
 ponto
 branco
 atraindo todo o impacto

(Fixar o voo
 da luz na
 forma
 firmar o canto
 em preciso
 silêncio

– confirmá-lo no centro
 do silêncio.)

Miro e disparo:
 o a
 o al
 o alvo.⁷¹

Como a sugestão apontada por Marilena Chauí nos interessa, vale a pena pensar sobre seus desdobramentos. Percebemos que o silêncio, incrustado entre as instâncias de “som” e “sentido”, não apenas se coloca como elemento formador (ainda que, aporeticamente, disruptivo da linguagem), bem como atua na construção dos versos, em que a desmontagem e respectiva remontagem das palavras assume protagonismo e aciona, por meio da fragmentação da forma sígnica, sua potência significativa. Inserido em um circuito metapoético, em que as palavras investigam a si mesmas e o poema funciona como tipo de “teoria” da linguagem da poesia, encontramos um sujeito lírico que se anuncia, ainda que elipticamente, por meio dos núcleos verbais “mirar” e “disparar”. Tais ações iniciam a experiência do poema, centralizada na palavra “alvo”, desarticulada até seu nível mais primário e elementar, a vogal “a”.

Interessante pensarmos como, de fato, essa letra única passa a ser, metonimicamente, o centro da palavra a ser explorada pelo caráter reflexivo do poema, uma vez que o “alvo” é o próprio “a” e sua elementaridade (que se expande potencialmente, seja pelo “alargamento” sonoro da vogal, como em um grito – de uma “vítima virtual” atingida pelo disparo, quem sabe –, seja por sua função básica na língua, afinal, em português, não há sílabas e, em consequência, palavras formadas sem vogais, afora determinados registros onomatopaicos). Sendo “a” o “alvo” a ser acertado pela ação

⁷¹ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 100.

também especulativa da subjetividade lírica, o “a” funciona como centro de toda existência material e reflexiva do poema, de forma que, pela maneira como sua composição se organiza (a partir das rearticulações da palavra “alvo”, símile de “centro” e materializada na vogal “a”), essa mesma vogal encarna também a imagem poética cardinal dos “círculos concêntricos”, isto é, o “a” é o centro dos círculos.

Estando a vogal particularizada, isolada de um plano semântico explícito, esta assume, à primeira vista, um espaço vazio, plasmado na forma de “ponto branco”. No entanto, ao vazio subjaz potência significativa, de atração “de todo o impacto” das ações de “miro e disparo” que é também maneira pela qual o próprio poema, ao encorpar o sujeito lírico, encontra para investigar-se. O “vazio”, portanto, está prenhe de sentido, por meio da especulação que a linguagem empreende sobre si mesma, materializando sua voz no circuito aliterativo que compõe, por exemplo, a segunda estrofe, até que se chegue à centralidade formalizada pelos parênteses singularizadores da terceira e que confirmam a composição como espécie de poética encenadora de sua própria teoria: “(Fixar o voo / da luz na / forma / firmar o canto / em preciso / silêncio”.

O poema não apenas incorpora dramas tradicionais da poesia, como a questão do voo metaforicamente vinculado ao fazer poético, como também reitera, na precisão dos vocábulos escolhidos (“luz” que remete à brancura; “preciso” que retoma mirar e disparar ou que manifesta a necessidade do silêncio para a instauração do discurso lírico), o que chamamos de “laboratório de escrita” ou ainda de *experimentum linguae*⁷² poético oridiano, termo que adaptamos a partir de seu uso por Giorgio Agamben, especialmente na conferência “*Experimentum linguae: l’expérience de la langue*”, em que o filósofo afirma que:

a experiência da língua (...) não é a experiência de tal ou tal proposição
significante, de tal enunciado no interior da linguagem, mas experiência

⁷² Oliveira, Cláudio. “A poesia e a filosofia face ao indizível: do *experimentum linguae* em Giorgio Agamben”. In: *FronteiraZ*. n. 24. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [PUC – SP], jul. 2020. O sintagma latino aparece de forma recorrente na obra de Agamben, especialmente no final dos anos 80 e início dos 90. De acordo com Oliveira (op. cit., 155): “*Experimentum linguae* é, por exemplo, o título do famoso prefácio que Agamben escreveu em 1989 para a edição francesa de seu livro *Infância e História*, publicado pela editora Payot. Além disso, o sintagma *experimentum linguae* já tinha aparecido no mesmo ano em dois outros textos de Agamben: em uma “Introdução” para o livro *In cerca di frasi vere*, de Ingeborg Bachmann, datada de maio de 1989, e para a qual ele deu o título de “O silêncio das palavras”, e em uma resenha crítica do livro *Fictions philosophiques et science-fiction*, de Guy Lardreau, que foi publicada em novembro de 1989 no *Annuaire philosophique (1988-1989)*, da coleção *L’ordre philosophique*, dirigida por François Wahl. A expressão latina aparece ainda no texto “Pardes, a escritura da potência”, publicado originalmente, em tradução francesa, em 1990, na *Revue philosophique*, n. 2, e no capítulo 18 de *A comunidade que vem*, também de 1990.”.

*da linguagem mesma, do puro fato de que se fale, de que haja linguagem.*⁷³

Apesar de aparentemente distante dos objetivos desta tese e devido ao fato de que o termo cunhado por Agamben se relacione, por assim dizer, a outros movimentos do pensar filosófico, tais como questões levantadas por Benjamin e Wittgenstein (sobretudo sobre o conceito de indizível presente no *experimentum linguae* elaborado pelo filósofo italiano), consideramos honesto manter a fonte de leitura da qual o adaptamos. Isso acontece porque a expressão latina, incorporada ao desenvolvimento argumentativo de Agamben, atua como dispositivo de aproximação entre poesia e filosofia, ao propiciar modos de entendimento do arcabouço formal dos discursos filosóficos e poéticos, a partir da noção do “poeta infortunado”. É interessante mencionar que Agamben parece compreender o “infortúnio” nos termos da representação de uma forma de falência – que respeita à ordem do indizível⁷⁴ – como questão visceral a ser trabalhada, para ele, tanto na retórica filosófica, quanto na poética.

É exatamente este o ponto em que queremos chegar com a adaptação do *experimentum linguae* que, a esta altura, não é mais propriamente “agambeniano” mas “oridiano”, tanto encarnado em sua maneira de conceber e de criar um pensamento poético-filosófico, em que a linguagem poética experimenta também a si mesma, como lemos na anedota contada por Marilena Chauí, quanto radicado na própria vida da poeta, em suas experiências sensíveis. Ao entender a “falência da linguagem”, parte integrante da “‘difícil prova’ que devemos tentar para realizar nossa humanidade” (sobre a qual nos fala Orídes), como parte importante do trabalho dos filósofos e dos poetas, a experiência de linguagem dos escritores, através da provocação da forma, exploraria um esquema de

⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: l'expérience de la langue = Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018, p. 7.

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005. A concepção de infância (que não se confunde com questão “etária”), *experimentum linguae* por excelência, pensada por Agamben, à luz da leitura benjaminiana, teria de erradicar o “indizível na linguagem”, como se o indizível fosse oposição ao dizível ou estivesse condicionado pelo “inefável”. De acordo com Agamben (op. cit., p. 11): “[...] o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela ‘puríssima eliminação do indizível na linguagem’ que Benjamin menciona a sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem.” Ao nosso ver, no entanto, o indizível – tal como o entendemos a partir das leituras de Merleau-Ponty e de Marilena Chauí – não se opõe necessariamente ao visível e é também diferente de “não-visível” (ou correspondente a “outra realidade diferente do dizível”). Isso acontece porque o indizível apresenta-se como dimensão do regime de dizibilidade. O indizível é, portanto, espécie de plano de fundo do dizível nascido exatamente do quiasma dizível/indizível, que não necessariamente responde a uma dialética de opostos, mas engendra o que Chauí chama de “núcleos de sentido” em imbricação – (CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 115).

pensamento que refletisse também sobre os (des)limites da língua, de maneira que “limite” paradoxalmente fosse também princípio de abertura.

Por meio da existência da linguagem, em que o silêncio se faz constitutivo da palavra (ou encarna o indizível *da* e não *na* linguagem), como vislumbramos em “Alvo”, realiza-se também a potência do indizível que habita o dizível. O indizível seria espécie de “fundo escuro”, paradoxalmente transposto à forma do fonema “aberto” isolado “a” (que sozinho trata-se apenas de um som) anunciador da forma “cristalina da palavra” (“alvo”). Forro e trama do dizível, o indizível é manifestação da experiência poética que nos convida a encarnar a linguagem que é materialidade, entrelaçamento, portanto, de dizível/indizível, do “tatear o escuro das palavras”, que se torce, expande-se e imbrica todos os sentidos (tanto os da mente, quanto os do corpo) em poesia: “Mãos tateiam / palavras / tecido / de formas. // Tato no escuro das palavras / mãos capturando o fato / texto e textura: afinal / matéria.”⁷⁵

Encarnando, portanto, os impasses de sua própria instituição, a linguagem seria atravessada pelo “infortúnio” de experimentar a si mesma e a poesia, enquanto *logos* poético, em que o trabalho da poeta fosse efetivado como “operação de origem”⁷⁶, seria diferente da filosofia por sua técnica, não por seu “escopo”, tal como Orides afirma em “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”:

Arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico. A poesia, como o mito, também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar – é um *logos* – mas não se restringe a isso. Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou pelo menos meu ideal de poesia é isso. Depois é que surgem o esforço para a objetividade e a lucidez, a filosofia. Fruto da maturidade humana, emerge lentamente da poesia e do mito, e inda guarda as marcas de co-nascença, as pegadas vitais da intuição poética. Pois ninguém chegou a ser cem por cento lúcido e objetivo, nunca. Seria inumano, seria loucura e esterilidade. Bem, aí já temos uma diferença básica entre poesia e filosofia – a idade, a técnica, não o escopo. Pois a finalidade de entender o real é sempre a mesma, é “alta agonia” e “difícil prova” que devemos tentar para realizar nossa humanidade.⁷⁷

⁷⁵ FONTELA, “Tato” (*Transposição*), op. cit., p. 37.

⁷⁶ CHAUI, op. cit., p. 190.

⁷⁷ FONTELA, Orides. “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”. In: Alberto Pucheu (org). *Poesia (e) Filosofia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 13.

Entendemos que a linguagem reivindicada por Orides Fontela é acontecimento que apresenta mundos, tanto em plano especular (aberto para a investigação do real e para a reflexão sobre a natureza do ato poético, no que respeita à sua disposição mimético-criativa, em que a imagem do espelho é reiterada, não raras vezes como elemento “vidente e visível” simultaneamente), quanto originária, em que o movimento de encontro da subjetividade lírica com o real (com o mundo e, portanto, com a alteridade) se torna sempre inauguração de um mundo poeticamente possível. Citamos alguns poemas em que a imagem do espelho comparece, a título de ilustração: “Poema II”, “Reflexo” e “Fluxo” (*Transposição*); “Tela”, “Escultura” e “Caleidoscópio” (*Helianto*); “Poema”, “Poemetos (II)” e “Espelho” (*Alba*); “O Espelho”, “Lenda” e “Soneto à minha irmã” (*Rosácea*); “Kairós”, “Noturnos” e “Narciso (Jogos)” (*Teia*).

A relação que sua poesia mantém com a filosofia, como sabemos, não acontece apenas no plano temático, já que a poeta também a toma como matéria de sua escritura, como referência imediata de seus poemas. Isso também ocorre com outros seres e objetos do mundo, sejam apresentados como índices do real, sejam reapresentados simbolicamente, como no caso da figura dos “eternos, aéreos e livres” pássaros (e sua apreensão simbólica, em certa medida, já cristalizada na tradição da poesia ocidental), muito recorrente na obra oridiana. Como escreve Orides, a “evanescente forma” do pássaro é imagem muito marcada em sua obra e se modula, isto é, atualiza-se enquanto figura poética em relação ao real imediato do mundo, a depender do contexto de enunciação lírica e do agenciamento simbólico que se pretende nos poemas. Como agentes de criação/destruição de mundos, de mobilização ou de afetação da subjetividade lírica, que muitas vezes atravessam o silêncio (outro signo continuamente transposto/transfigurado na poesia oridiana), explicitando o assombro/alumbramento de sua aparição, a imagem do pássaro se destaca nos poemas “Pouso” e “Diálogo” (*Transposição*); “Paraíso”, “Gênesis”, “Sete poemas do pássaro”, “Repouso” e “Elegia (II)” (*Helianto*); “Pouso (II)”, “Ciclo (II)” e “Ode (II)” (*Alba*); “Antigênesis”, “Coruja” e “O pássaro inesperado” (*Rosácea*); “Fala”, “Cartilha” e “Voo” (*Teia*), por exemplo. Destacamos que, quase sempre, à figura alada das aves, relaciona-se, não à toa, a imagem do sangue como índice de realidade (de sua violência ou vitalidade também) e de mobilização da subjetividade lírica, como acontece em “Cisne” (*Alba*) e “Coruja”.

Por essa perspectiva de atravessamento metafórico, o diálogo vário com a filosofia tanto pelos temas, quanto principalmente pelo “procedimento laboratorial” pelo qual a linguagem poética é submetida (encarnando o “fazer filosófico” em sua própria

experiência de e como linguagem), não separa a poeta da história, nem a aparta da contemporaneidade em que viveu. É lícito, portanto, indicarmos a importância de lermos seus livros sem abandonar a relação com o regime de historicidade em que foram produzidos, apesar da discussão sobre o contexto histórico de vida e de criação poética ou sobre sua “vinculação geracional” não configurar uma questão a ser problematizada e aprofundada nesta tese. Não é possível abandonar a relação com a história, com o sujeito biográfico, já que tal distanciamento provocaria um hiato entre a poesia de Ordes, no que respeita ao seu real imediato, seu cotidiano, entendido em um sentido mais comum, mas também de seu dia a dia de leituras (muitas relacionadas à filosofia, em especial, a de Heidegger e a de Merleau-Ponty), tão marcadas em seu projeto poético.

I.II. *Metáfora & experiência sensível*

“quebrar o brinquedo”

Ao abraçarmos a possibilidade de os poemas oridianos serem *experimenta linguae* poéticos, a discussão sobre a atuação da obra de Orides Fontela se abre e o vínculo com o fazer filosófico apresenta-se como uma de suas razões e encarnações. Essa chave de leitura propicia relações mais interessantes entre filosofia e poesia nos livros da poeta, uma vez que podemos aproximá-los, em termos de procedimento, ao pensamento mais ensaístico de Martin Heidegger⁷⁸ (pensamos em textos como *A caminho da linguagem* [1959] e *Que é uma coisa?* [1962]). A obra de Orides concretiza a “verdade poética” ao, simultaneamente, fazer-se a si mesma, isto é, ao perscrutar sua “coisalidade”, ultrapassando a coisa em direção ao incondicionado que, segundo Heidegger, faz-nos questionar:

acerca do palpável que nos rodeia e, com isto, afastamo-nos ainda e cada vez mais das coisas que nos estão próximas, como Tales, que via até às estrelas. Devemos ultrapassar as estrelas, ir além de todas as coisas, em direção [sic] ao que já-não-é-coisa, aí onde já não há mais coisas que dêem [sic] um fundamento e um solo⁷⁹.

Pensar na “coisalidade”, portanto, é, nos termos do fazer poético de Orides Fontela, partir de uma estratégia de aproximação com o mundo para, aos poucos, depurá-lo em uma miríade de imagens, já transpostas ao plano simbólico. O *experimentum linguae* poético oridiano, nesse sentido, afasta-se de uma “racionalidade quase

⁷⁸ RIAUDEL, op. cit., p. 169: “[...] Heidegger, eu li um bocado e muito. Mas eu acho que eu li o Heidegger como poeta. Porque ele fica na mesma: o ser, o ser, bate com a minha mania e fica uma coisa, você tem sempre uma impressão que é uma coisa que vai atingir... Então o Heidegger acho que não entendi nada, só li como poeta. E só o segundo Heidegger, o primeiro não me interessou.”

⁷⁹ HEIDEGGER, Martin [1962]. *Que é uma coisa?*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1987. O filósofo alemão apresenta a “coisalidade” a partir de uma pergunta e isso nos interessa, porque, dentro do *experimentum linguae* poético de Orides, perguntar é especular e, em certo sentido, criar: “[...] Com a nossa questão «que é uma coisa?», ultrapassamos não apenas as pedras isoladas e os tipos de pedra, as plantas isoladas e as espécies de plantas, os animais isolados e as espécies animais, os instrumentos de uso e de trabalho isolados. Ultrapassamos mesmo estes domínios do inanimado, do animado e do utilitário e queremos apenas saber: «que é uma coisa?» Na medida em que questionamos deste modo procuramos aquilo que faz a coisa ser coisa, enquanto tal, não enquanto pedra ou madeira, aquilo que torna-coisa (*bedingt*) a coisa. Não questionamos acerca de uma coisa de uma determinada espécie, mas acerca da coisalidade da coisa. Essa coisalidade, que torna-coisa uma coisa já não pode ser coisa, quer dizer, um condicionado (*Bedingtes*). A coisalidade deve ser qualquer coisa de incondicionado: Com a questão «que é uma coisa?», perguntamos pelo incondicionado (*Unbedingten*). [...]” (op. cit., pp. 29-20).

matemática” geralmente vinculada à escrita dos “poetas da objetividade” (no caso brasileiro, encarnados nas figuras de João Cabral de Melo Neto e na fase mais radical dos poetas concretos, por exemplo).

Quanto aos últimos inclusive, é interessante pensarmos que, no que respeita à composição poemática, a poesia de Orídes se difere porque justamente se desenvolve por meio de uma “poética fenomenológica” relacionada, em termos de estruturação de pensamento, à “coisalidade” heideggeriana acima mencionada; desse processo de pensar, mas também de sentir e de imaginar que se aproxima das coisas e paulatinamente as reconstrói, a partir também da transposição metafórica, das figuras de pensamento. Conforme Haroldo de Campos escreve em “da fenomenologia da composição à matemática da composição” (1957), a poesia concreta, em termos composicionais, tomaria sentido contrário, ao nosso ver, com relação ao fazer poético orídiano, haja vista que:

[...] a fenomenologia da composição [na poesia concreta] cederá a uma verdadeira matemática da composição [...]. A própria escolha de palavras não se fará mais como um descascamento paulatino da realidade, mas como um vetor-de-estrutura: daí o novo interesse pela palavra como um dado integral, a ser objetivamente considerado e utilizado em função dessa estrutura, interesse que sucede ao redescobrimto fenomenológico (por assim dizer) da realidade palavra.⁸⁰

Tal diferença de procedimento compositivo ocorre porque, ao aproximar-se do mundo para reorganizá-lo, por meio do processo de simbolização, Orídes Fontela demarca uma operação importante de seu *experimentum*, presente de forma assertiva ao longo de sua obra, como é o caso da coisa-signo-imagem “espelho”, de “Reflexos”. Nesse poema, o espelho (se tomado inicialmente como dado objetivo do real) enunciado no primeiro verso, ao especular “a pura / vida / já sem / palavras”, indicada na segunda estrofe, imbrica-se à pureza de uma existência silenciosa, ainda que exposta, da “vida viva” feita anúncio de si mesma (já que “ninguém” a vive no jogo de aparências do espelho). O próprio objeto reflexivo passa por um processo de transfiguração, já que insurge, na quarta estrofe, transposto, sob condição de impasse constitutivo, à condição de espelho-imagem, à essencialidade da transparência que capta o vazio (o não-ser de

⁸⁰ CAMPOS, Haroldo [de]. “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: CAMPOS, Augusto [de]; CAMPOS, Haroldo [de]; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, pp. 134-135 (acréscimo nosso).

alguém... e de si) ao, simultaneamente, concretizar a imanência (a materialidade) da vida que escapa, na “reflexão” da palavra “ninguém”:

No espelho
a vida

a pura
vida
já sem
palavras.

A vida viva.

A vida
quem?

A vida
em branco
espelho
puro:

ninguém
ninguém⁸¹.

A estratégia de “depuração imagética” empreendida pelo *experimentum linguae* poético oridiano também se mostra em “Fluxo”, em que, à primeira vista, contempla-se uma fonte:

A gênese das águas
é secreta e infinita
entre as pedras se esconde
de toda contemplação.
A gênese das águas
é em si mesma.

.....
O movimento das águas
é caminho inconsciente
mutação contínua
nunca terminada.

É caminho vital
de si mesma.

⁸¹ FONTELA, (Alba), op. cit., p. 213, ênfase nossa. Excepcionalmente para a transcrição do verso “é em si mesma” usamos a edição de *Poesia reunida*, uma vez que a publicação da editora Hedra suprimiu o acento em “é”, o que muda o sentido do verso e, conseqüente, da leitura do poema (FONTELA, Orides. *Poesia reunida* [1969-1996]. Augusto Massi (org.). Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7 Letras, 2006, p. 62).

.....

O fim das águas
é dissolução e espelho
morte de todo o ritmo
em contemplação viva.

Consciencialização
de si mesma.⁸²

Aqui a imagem do espelho concentra a reversibilidade (já índice da limitação da visão do “eu” que se converte, contudo, em oportunidade para o pensar) presente no movimento das águas da fonte observada pela subjetividade lírica (apresentada de maneira muito tênue na última estrofe, não pela enunciação em primeira pessoa, mas por conceber, por assim dizer, uma síntese reflexiva que tanto a amalgama à figura que espelha as coisas do mundo, quanto reflete, isto é, especula filosoficamente sobre essa relação com o mundo, sempre mediada via linguagem).

A poética oridiana, vinculada à realização metafórica, em que o jogo de espelhos é constante, rompe a barreira entre arte e pensamento (ou modo de dizer filosofia) para encarnar-se como artempensamento⁸³ (ou modo de dizer poesia encarnada). Porém, o ato inaugural poético-filosófico, concentra-se em uma insólita dimensão de violência, posto que na “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.

⁸² FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 85.

⁸³ CHAUI, op. cit., p. 168.

(Toda palavra é crueldade.)⁸⁴

“Fala” forma a consciência de uma subjetividade lírica múltipla e encarna sua própria poética: “a palavra é densa e nos fere”. “Fala” faz-se também ponto de encontro, sempre doloroso, mas necessário, com o mundo, com outras subjetividades já acopladas pela voz que se coloca como espaço de habitação e de articulação de materialidades heterogêneas (“palavra real”, “luz impiedosa”, “excessiva vivência”, “signos”).

“Tudo será difícil de dizer” porque a experiência do “agressivamente real” passa circunstancial (prestemos atenção aos advérbios relacionadas à agressividade do real e ao excessivo da luz, palavras-chave do poema) e justamente pelo entendimento da imbricação dos corpos heterogêneos da língua, como também do corpo de quem a profere, em sintonia que tanto os constrói, quanto os despedaça. “Tudo será difícil de dizer” porque a “fala”, entendida como linguagem cotidiana, torna homogênea as diferenças do próprio signo linguístico. Compreendida poeticamente, precisa realizar outras formas de conexão entre forma e conteúdo, o que significa dizer que a palavra poética passa necessariamente pela afecção corpórea “tão real que nos despedaça” para erigir-se como símbolo ativo, como metáfora viva formada nos interstícios de um sentir-pensar.

Talvez por isso, estar diante da luz (do ver as coisas, do saber das coisas), seja contínuo delírio do poeta (*já legião*) diante do mundo. Sendo da ordem de um delírio (regime de realidade que extrapola a racionalidade entendida em termos cartesianos), a postura de quem “fala” é essencialmente criativa, porque se engendra a partir de uma espécie de fissão (como a cosmogônica ou a nuclear), que é também o centro máximo da experiência, enquanto dimensão de existências múltiplas no indiviso paradoxalmente plural que é o mundo. Dito de outro modo, “falar” faz o sujeito lírico, em certa medida, também “ser-no-mundo”, instituindo-se por meio de sua experiência como “ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo [linguagem e “eu”] se faz Outro no interior de si mesmo”⁸⁵.

Sendo a palavra densidade e ferida, é também espaço intervalar por cujas fendas a subjetividade sente e redefine o mundo, ao ser simultaneamente redefinida por esta experiência tanto libertadora, quanto traumática, afinal, “Toda palavra é crueldade.”. Por ser tratar de disposição poético-criativa, conforme já dissemos, a palavra é também capaz

⁸⁴ FONTELA, (*Transposição*), op.cit., p. 47.

⁸⁵ CHAUI, op. cit., p. 164 (acréscimo nosso).

de se contradizer, recriando para si uma nova teoria poética partilhada pela comunidade engendradora no seio de uma igualmente nova cena enunciativa, ainda que (ou devido a isto) empreendamos uma “luta” (aprendendo a atuar sob o signo da sobredeterminação, isto é, sabendo lidar com os campos dissonantes que compõem nossa intersubjetividade). É por estas vias que lemos a “Partilha” de Orides:

Partilharemos somente
o que em nós se
continua:
a singeleza
a luta
a esperança.

Partilharemos somente
esta maior intensidade:
absoluta palavra
que nos pertence integralmente.

Partilharemos somente
o pão unificado
e a água sem face.⁸⁶

Nessa divisão (e também multiplicação), que se assemelha a um tipo singular de salvação messiânica (um tanto quanto herética), a “fala” densa e ferina, do poema anterior, cede espaço à intensidade da experiência, agora já quase mística, que o contato com o poético propõe. No entanto, subjaz ao compartilhamento da “singeleza”, da “luta” e da “esperança”, sintetizadas na materialidade do “pão unificado”, também possível metáfora para o engendrar do poema, do corpo que se articula por meio da voz que é também espécie de limiar de configuração do político. É assim que a palavra nos pertence integralmente em partilha, apesar de intensamente nos ferir, se mantivermos no nosso horizonte de leitura, a relação intratextual dos poemas.

A aporia que destaca a experiência lírica acontece visceral e violentamente, porque o poema é espaço fundamental de uma linguagem realizadora de sua própria partenogênese. Na obra oridiana, a metáfora encarna a violência em seu *experimentum linguae*, pois a poesia é campo privilegiado de experimentação e, paradoxalmente, dimensão simultânea de criação de corpos distintos, desvelamento insólito: é tanto capaz de extrair, ou melhor, de reinaugurar os seres e as coisas, apresentando-os como são e não como parecem, quanto “parece” encobri-los sobre um “véu”.

⁸⁶ FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 290.

Tal linha de raciocínio conduz ao seguinte: os poemas de Orídes não apenas encenam uma dinâmica lúdica (em certo sentido também agonal) que encarna o risco da luta em seu ritmo, em seus jogos de palavras, mas que manifesta também um movimento lúcido, em que ressoa a leitura dos fragmentos de Heráclito⁸⁷. A própria poeta confirma que o lúdico e o lúcido fazem parte de sua lógica compositiva:

O poeta às vezes vai pela palavra, puxa palavra, às vezes sai pela assonância, mas acontece que tem racionalidade e assonância ao mesmo tempo. A poesia é um jogo com a própria linguagem. É a coisa lúdica. Talvez seja lúcida também, sei lá. Um jogo que dá um resultado, sei lá qual. [...] Afinal, arte é um jogo sério. No fundo é uma brincadeira, mas séria. Toda cultura parece ser uma brincadeira séria, não é? Ambas as coisas, que nem o tempo e a eternidade. Ao mesmo tempo a seriedade, a gravidade e a leveza. Porque é muita gravidade, pelo amor de Deus. Gravidade, gravidez, chega. Peso, já tem muito na vida real⁸⁸.

Lúdica/lucidamente, ou na experiência consciente de um jogo empreendido pela linguagem poética esgarçada (porque sempre entre o especulativo e o inaugural), funda-se a experiência de uma subjetividade lírica tão múltipla quanto os elementos que a ajudam a se instituir, ela mesma, como campo de experimentação nas/das várias realidades e verdades poéticas que os poemas constroem, comportam e demarcam, em um *continuum* feito de linguagem. “Ludismo” será, portanto, palavra de ordem tanto para a criação de um corpo metapoético, quanto para a exposição de questões éticas e filosóficas expostas sob o signo do *experimentum linguae* poético orídiano, em que sujeito e mundo são intercambiáveis, ao manifestarem-se na realidade, encarnando a forma de uma multiplicidade de diferenças em imbricação:

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

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.

⁸⁷ ANAXIMANDRO, *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991. Cf. “fragmento 70” (op. cit., p. 77): “(Heráclito diz que as ideias dos homens são) jogos de criança”.

⁸⁸ RIAUDEL, op. cit., p. 157.

Mundos frágeis adquiridos
 no despedaçamento de um só.
 E o saber do real múltiplo
 e o sabor dos reais possíveis
 e o livre jogo instituído
 contra a limitação das coisas
 contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas
 multiplicando a consciência
 e a consciência que se cria
 em jogos múltiplos e lúcidos
 até gerar-se totalmente:
 no exercício do jogo
 esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda
 é mais brincar.⁸⁹

A metáfora atua com a violência de um parto, dando à luz um pensamento original e originário que carrega material e semanticamente a força de uma aurora (da abertura de um ciclo, do dia que vem, da vida que floresce, do pensamento que surge, da jornada que se abre) viva e vivida através da existência como fenômeno máximo de contradição e de mútua e múltipla implicação entre os seres que simplesmente vivem e morrem, que permanecem e passam invariavelmente. Assim, insurge uma espécie de cíclica de inauguração e de repetição perpetrada pela imagem tanto duplicada quanto pluralizada da palavra-imagem “rosa”, como lemos no poema “Aurora”:

Rosa, rosas. A primeira cor.
 Rosas que os cavalos
 esmagam.⁹⁰

Nesse amanhecer de formas sensíveis, apresentado a partir de um ritmo entrecortado, tal como o corpo das flores pisoteadas, a temática da criação (cosmogônica e, talvez por isso, também poética) desponta desde a grafia do nome das cores/flores, como no salto do singular ao plural, algo que nos sugere algum tipo de expansão, da própria palavra “rosa”, analogicamente relacionada à aurora e ao florescer do dia e da vida. A potência imagética do poema também se destaca na violenta e necessária agência criativa de uma vida encarnada: na relação estabelecida entre a ação do animal (espécie

⁸⁹ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 33.

⁹⁰ Id., (*Rosácea*), p. 221.

de “força bestial da natureza”) que esmaga as rosas (par “complementar”, ainda que por contraste, dos cavalos) e inaugura a origem da vida simbólica (vinculada ao nascer do dia) pelo seu contrário, isto é, por meio do assassinato (morte das rosas).

A violência metafórica aproxima extremos: a corpulência dos cavalos e a fragilidade das flores. O resultado criativo que deste encontro insurge é vida sempre em movimento, sempre em ação, no seio da natureza: o surgimento de nova vida ou, ao menos, de novo dia para os sobreviventes da própria vida (posto que a ação dos cavalos – em possível leitura simbólica, relacionada ao intempestivo do desejo, de sua força de criação e de destruição concomitantes – é elemento regulador do “tempo” do poema, da transição da noite para o dia, período iluminado, que “dá a ver” formas de vida e que simbolicamente também corresponde à manifestação de vida, em contraposição à noite e, conseqüentemente, à morte, ainda que tais instâncias se contaminem, mostrando-se complementares). Tal “insurgência de vida” paradoxal, encharcada “no sangue das flores”, que origina o nascer do novo dia, é dimensão possível para a existência da subjetividade lírica também “esmagada” pelo fascínio da visão que presencia. Isso acontece porque a sugestão delicada de sua existência delinea-se pela observação e respectiva “descrição” singularizada do acontecimento que acompanha, ao repropor novas formas de sentir e pensar o ciclo da natureza. “Aurora” reconfigura-se também como potência imagética e, materialmente, aproxima-se à forma do haikai em que o sujeito observador da cena natural é anônimo e difuso, pois pode tanto referir-se à subjetividade lírica aberta ao fora de si, quanto ao próprio leitor interconectado à contemplação ativa (porque expressiva de uma perspectiva muito particular, que provoca a “ação do pensamento”) sugerida pelo poema. Este anonimato, contudo, não se instaura na “Rosa”, catalisadora da violência do processo simbólico da “morte da flor”, anunciada pela ação da subjetividade lírica:

Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiquei-a no símbolo
(mas sem elidir o sangue).

Porém se unicamente
a palavra FLOR – a palavra
em si é humanidade
como expressar mais o que
é densidade inverbal, viva?

(A ex-rosa, o crepúsculo
o horizonte.)

Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.⁹¹

“Rosa” tematiza e encarna o processo de construção metafórica, ao acompanhar de que maneira a palavra/ser/imagem “flor” se instala ao longo dos versos. Para tanto, o poema parece se valer de uma lógica compositiva de desdobramento metafórico, procedimento que poderíamos chamar de deiscência das imagens que se retroalimentam e se redefinem, concomitantemente. A partir da “rosa”, percebemos diferentes tipo de simbolizações, por assim dizer: tanto o signo “rosa”, quanto o ser “rosa” convergem para a exploração imagética do crepúsculo e do horizonte em que se dá a visão do sujeito lírico. O signo floresce e parte de sua matéria mais específica (a palavra, o nome) para apresentar-se nas metáforas que amplificam não apenas o sentido do vocábulo, mas as imagens vislumbradas de forma mais ampla na paisagem do poema.

Aliada ao esgarçamento metafórico que se retroalimenta está a experiência sensível da subjetividade lírica. Os núcleos nominais (“rosa”, “flor”) se subdividem, originando, por meio do trânsito de significados entre os vocábulos (já transpostos metaforicamente), uma afluência de significantes conectados. As sensações da experimentação material da palavra/ser “flor” estão anunciadas desde a ação inaugural e violenta de “assassinar” o “nome”, o que significaria dizer que passar a experiência sensível ao simbólico seria uma violência (também por sua “simplificação”) com relação à força do ser (em plano de existência imanente) da flor que afeta e mobiliza o “eu”. Assassinar é de alguma maneira tentar, inutilmente, humanizar a flor (torná-la “ex-rosa”) que não comunica sua existência por meio da fala, de língua dotada de códigos, mas se apresenta no real como entidade sensível (“densidade inverbal”, “viva”), gerada na carne do mundo, espaço em que ambos os seres, inclusive o sujeito lírico, existem e interagem. As qualidades sensíveis da “FLOR”, que ganha corporeidade signíca expandida no uso das maiúsculas, estabelecem-se desde a primeira estrofe e se confirma na última: não de maneira genérica, mas no plano tátil (nas “mãos vivas em sangue”) e visual (no vislumbre do “morrer do dia”, análogo também à sugestão da cor rubra da própria flor).

Ao materializar o processo de simbolização da “morte da flor”, transposta à imagem crepuscular, o poema constrói um pensamento baseado na afecção do sujeito

⁹¹ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 49.

lírigo que ultrapassa a noção de “simplificação pelo símbolo” mencionada no verso quatro, pois viver e conviver com o mundo é ato encaminhador ao “sublime estético” (como são as imagens da rosa e do crepúsculo), mas grave, que incute o germe de uma violação, de uma violência, portanto, inerente à própria relação de coexistência (e de encontro) dos seres do mundo. Talvez, por isso, a ação de manipular a flor, no plano material (seja tocando com as mãos, seja pronunciando seu nome, o que faria do objeto a palavra e da palavra o objeto, em certo sentido) é também, desde já, espécie de sacrifício, de ritual violento, mas necessário para a reconfiguração da subjetividade, no que respeita a sua imbricação no mundo e a sua própria existência como ser de linguagem que é. Assim, a palavra poética também encarna quase que *ritualisticamente* a sua condição de força criativa e, concomitantemente, de precariedade constitutiva. Segundo Haquira Osakabe, ao comentar o poema: “[...] a linguagem poética extrapola em muito a visão da linguagem como representação de algo que a antecede [...] é criadora de si mesma e a si mesma se consome porque, ao dizer-se, ela esvai-se na sua própria vitalidade”⁹².

Transposta ao estatuto metafórico, a existência do “eu” e da flor amalgamam-se à lógica estrófica do poema. Isso ocorre na medida em que, em cada estrofe, demarca-se de formas diferentes a presença da subjetividade lírica e sua relação com o mundo, particularizado na imagem da flor (seja por sua enunciação e pela experiência sensível travada com a “rosa”, nas 1ª e 4ª estrofes, seja por sua capacidade reflexiva, que questiona a natureza da linguagem e, simultaneamente, cria imagens poéticas, como vemos nas 2ª e 3ª estrofes, respectivamente).

Se extrapolarmos nossa leitura, seria possível observar uma espécie de subtexto de Cecília Meireles, pensando-se especialmente nas duas últimas estrofes de “4º motivo da rosa”, do livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945): “Eu deixo aroma até nos meus espinhos, / ao longe, o vento vai falando de mim. // E por perder-me é que vão me lembrando, / por desfolhar-me é que não tenho fim.”⁹³ Apesar de haver diferenças básicas de estilo, de consequências do desenvolvimento do tema e de plano enunciativo (já que neste poema quem fala é a própria rosa), para dizer o mínimo, em ambas composições, a voz poética é estatuto formador e informador de uma experiência sensível do/no mundo (que envolve a “morte da flor”).

⁹² OSAKABE, Haquira. “O Corpo da Poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orídes Fontela”. In: *Remate de Males*, n. 22. Campinas: 2002, p. 102.

⁹³ MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa* [vol. 1]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 524.

Isto significa dizer que nos dois poemas há um ímpeto de transposição metafórica associada a mesma imagem (a flor) que tanto se refere a um expediente clássico comum da lírica (não raras vezes sendo elemento metafórico para o próprio “florescimento do canto poético”), quanto, por meio da experiência sensível, já transposta ao símbolo, encarna a existência como realidade em que vida e morte (relacionadas também, em certa medida, à eternidade e ao perecimento) confluem, mas, sobretudo, designam o processo de uma transformação. Ou ainda, nos termos lírico-objetivos de Orides Fontela, de *transposição contínua* que, ao operar com a metáfora como “fórmula de pensamento”, não deixa de reatualizar a experiência sensível da subjetividade lírica, expondo uma lógica poético-filosófica centrada na vida (na morte também, seu duplo) como acontecimento a ser reiterado, inclusive intratextualmente, como lemos em “Rosa (II)”: Doce perfume des / falecente, rosa / mais-que-perfeita: solta / em voo / puro. // Doces pétalas vivas.”⁹⁴.

É por tais vias que o *experimentum linguae* poético oridiano seduz(-se) com a sua experiência-limite e abraça fraternamente o perigo, encarando-o, também como fonte de contradição, já que ameaça ou atribulação pode converter-se em redenção, em verdade e matéria poética, justa e exatamente no momento da passagem ao poético, conforme destaca Benedito Nunes, ao comentar a filosofia de Heidegger:

Na essência mesma do perigo “abriga-se a possibilidade de uma viragem em que o esquecimento da essência do ser tome uma tal inclinação que com essa viragem a verdade da essência do ser reingresse [...] no ente”. Esse reingresso possível corresponderia ao momento da conversão do homem a si mesmo – ao seu Dasein –, e do pensamento à verdade do ser, dentro de um só processo de superação da Metafísica. Do mesmo *arrazoamento* surgiria o seu inverso: a *téchne*, no sentido de *poíesis*, que produz e “faz aparecer a coisa presente [...]”. Estaríamos retornando à *physis*, na passagem do filosófico para o poético [...].⁹⁵

A própria poeta reflete sobre seu processo criativo, ou sobre o que estamos chamando de *experimentum linguae* poético, ao comentar um trabalho de Mira Schendel⁹⁶, em entrevista concedida a Michel Riaudel. O depoimento de Orides é

⁹⁴ FONTELA, (Alba), op. cit., p. 201.

⁹⁵ NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986, p. 229.

⁹⁶ Uma imagem circular, de 1964, atravessada diagonalmente por um traço, que termina entre a circunferência e o fora do círculo com uma espécie de rascunho rabiscado, que acompanha a forma de toda a composição. A obra em questão ilustra a primeira página do volume *Trevo* (da “Coleção Claro Enigma”, que reúne, em 1988, os quatro primeiros livros da poeta).

interessante para pensarmos a relação de sua poesia com a realidade imediata (incluindo-se a leitura filosófica em seu cotidiano) e sobre como ela entende a palavra poética (a “difícil prova” que a metáfora carrega em suas entranhas), marcada por um ímpeto de transcendência que configura a “hybris” dos poetas:

[...] eu gosto da Mira Schendel. Eu vi os trabalhos dela na última Bienal, a de 1994. Caramba! Aquela mulher queria exprimir ideias realmente místicas e transcendentais. Com objetos materiais. Isso é muito mais louco do que tento fazer em poesia. Porque a poesia já está bem mais perto, já está com a palavra. Mas pegar objetos materiais para tentar o que ela tenta, é incrível. Eu gosto dela. Mas o projeto dela é muito mais louco do que o meu. Muito mais impossível, muito mais difícil. [...] Partir com coisas, objetos, para uma ideia transcendente é muito mais difícil do que partir de palavra, que já é símbolo. Já está mais dúctil para mexer. É como uma vez, eu vi numa exposição de arquitetura, uma cara fez uma reprodução do arco-íris em pedra. Em pedra preta, ainda por cima. Eu fiquei: “hem?”. Um arco-íris de pedra, parecia um... (*Risos*).⁹⁷

Pensando sobre o caráter simbólico “mais dúctil” da palavra, no que respeita à passagem às ideias, relembremos rapidamente os poemas “Reflexos” e “Fluxo” lidos anteriormente. A imagem do espelho ganha destaque, devido, talvez, à potência metafórica. A condição do jogo da linguagem transfigura o próprio objeto espelho (sua imagem refletidora e refletida) em espelhos-imagem. Dito de outro modo, por meio de seu *experimentum linguae*, a poesia oridiana empreende uma genuína passagem ao simbólico (ou, conforme a reflexão de Benedito Nunes, ao poético). A própria poeta tem consciência disso ao relatar:

Eu falo num espelho, eu tinha um espelho desse tipo mesmo, redondo, eu gosto de espelhos assim. O espelho existia. Quando eu falo do leque, eu tinha um leque. Um leque preto, japonês, com desenhos dourados. Às vezes o objeto existiu. Eu passei para o simbólico⁹⁸.

Com isso, a essencialidade e a imanência dos objetos/metáforas se entrecruzam em uma dinâmica que não exclui dados subjetivos e objetivos, constitutivos de um pensamento que, também ao sentir, entrelaçam-nos. Orides Fontela nos apresenta outras formas de aproximação com o real, ao especular a sua materialidade, trabalhando concomitantemente com a metáfora. A partir da realidade, de sua “coisalidade”, reflete-se sobre como a relação imediata com o mundo afeta e transforma a subjetividade lírica

⁹⁷ RIAUDEL, op. cit., pp. 164-165.

⁹⁸ Ibid., p. 162.

Ao lermos esse depoimento, que concentra uma concepção poética particular (ou o que a poeta compreende como poesia), vinculada à noção de verdade, autenticidade, essencialidade e sublime, percebemos o seguinte: o que parece estar em jogo, nesta poética, é a tentativa de construção de um pensamento e de um sensível no/do exercício escritural. Daí adviria o jorrar de uma existência cravada nos e pelos dentes do real, que redimensionaria formas de ser e de estar da subjetividade lírica, destinada ao sentir e ao sangrar na carne do poema, enunciando-se como instância provisória e parcelar de uma voz que ecoa nos fragmentos do mundo. O poema também entendido como *lócus* imanente de seres e coisas apresentados liricamente, não deixaria de expor as aporias de nossa própria existência, ao abrir-se como espaço de encontro entre sujeito e texto, entre sujeito e mundo, em uma dinâmica compositiva em quiasma.

Isso acontece porque o *experimentum linguae* oridiano desenvolve-se no através de uma poética fenomenológica, cujos fenômenos não são completamente assinalados nem como apenas face da natureza, nem como somente face da consciência, posto que tais esferas estão sempre em imbricação. Dessa maneira, o experimento de linguagem incorpora-se no jogo lúdico/lúcido da palavra poética irruptivo-criativa (como produção de bloqueio e, concomitantemente, de abertura entre as dimensões mundo/consciência [também de linguagem]), algo que verificamos, por exemplo, no depoimento sobre Mira Schendel.

É justamente a natureza do encontro entre sujeito lírico e mundo, bem como suas “consequências poéticas” entendidas nos termos dos dispositivos criativos de uma escritura – em que a *semântica da proximidade* se apresenta como estratégia agenciadora da instituição da *estrutura de horizonte* dos poemas – o que nos interessa nesta tese. Ao “acontecer no mundo”, a subjetividade lírica oridiana inscreve-se em uma lógica de criação que não apenas concentra sua atenção no real, em que a espacialidade do mundo importará, bem como reconstitui o mundo liricamente, por meio da *matéria-emoção* constitutiva dos poemas.

II. SEMÂNTICA DA PROXIMIDADE

[*Impasses*]

*A lâmpada sus
pensa, milagre*

*inatingível suspensa
horizonte.*

Nós a olhamos fascinados.¹⁰³

II.1. Por uma transposição contínua

horizontes: aberturas

Gostaríamos de propor a leitura das epígrafes dos livros de Orides Fontela, para além da apreciação de determinados poemas que compõem os cinco volumes de sua poesia completa. Partimos dessa estratégia, porque supomos que a saída de si da subjetividade lírica e seu consequente jorrar no mundo se indiciam exemplar e exatamente desde os textos epigrafados que, tal como “roteiro¹⁰⁴”, ajudam a compor uma tessitura poética sólida, no que respeita às maneiras de se desdobrar do conjunto dos livros. Assumimos que os paratextos funcionam como tipo de “canto em paralelo” organizador do projeto oridiano, ao introduzir temas e dispositivos poéticos – com destaque para o que chamamos de *semântica da proximidade* – a serem traçados em toda a obra da poeta.

O caráter sugestivo das epígrafes, permite-nos também compreender a trama rizomática estabelecida “com o mesmo rigor e iluminação”¹⁰⁵ entre as mesmas (quase “motivos do canto” que seguirá) e os poemas (quase “glosadores”, por vezes, de imagens reiteradas obsessivamente; estâncias¹⁰⁶ por excelência da formulação dos *experimenta*

¹⁰³ FONTELA, “Luz” (*Transposição*), op. cit., p. 76.

¹⁰⁴ Alcides Villaça (op. cit.) realiza movimento de análise semelhante, ao criar um roteiro de leitura das epígrafes da obra oridiana, com exceção do livro *Teia*.

¹⁰⁵ VILLAÇA, op. cit., p. 296.

¹⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Agamben reflete sobre o termo “estância”, remetendo-se ao uso medievo da palavra: “Os poetas do século XIII chamavam ‘estância’ [*stanza*], ou seja, ‘morada capaz e receptáculo’, o núcleo essencial da sua poesia, porque ele conservava, junto a todos os elementos formais da canção, aquela *joi d’amor*, em que eles confiavam como único objeto da poesia. Mas o que é esse objeto? Para que gozo a poesia dispõe a sua ‘estância’ como ‘ventre’ de toda a arte? [...]” (op. cit., p. 11 – ênfase

linguae poéticos) que as sucedem em cada livro. Algumas inclusive dialogam diretamente, como percebemos especialmente nos casos dos poemas-epígrafes, de autoria de Orides, de *Transposição* e *Alba*.

Apresentamos brevemente o contexto de produção de *Transposição* (1969), para depois passarmos à leitura de seu poema-epígrafe. Nessa obra, os poemas já concentram temas e formas poéticas que acompanharão a poeta, ao longo de todo o seu projeto escritural (em especial a tópica do que chamaremos de *semântica da proximidade*, embora haja um processo de reatualização temática e imagética nos livros seguintes que “inauguram” seus próprios temas e imagens, ao se fazer também “inauguração” de si mesmas). De acordo com Orides Fontela:

[...] Este livro ainda com sabor ingênuo e bem sanjoanense, com uma integralidade e força próprias, é filho do Sol de São João! Não procurem “filosofia” nele, nem orientalismo, é só o que é, a quase infável intuição de estar “a um passo de”. [...]. É um livro claro e ingênuo, no fundo, em que pese sua linguagem excessivamente abstrata. Parece “teórico”, mas é integralmente vivido. E foi *Transposição* que publiquei, em 69, via Instituto de Espanhol da USP, onde Davi Arrigucci trabalhava.¹⁰⁷

Ainda sobre seu livro de estreia, a poeta afirma que se tratava de: “[...] livro escrito no interior, tramado pelas tendências já levantadas, e onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível”¹⁰⁸. De qualquer maneira, seus poemas divididos em quatro partes no livro (“Base”, “(-)”, “(+)” e “Fim”) revelam um fazer poético apurado, consciente de si e maduro, mesmo que fruto da juventude de Orides Fontela. De acordo com Roberta Gonçalves:

A divisão interna de *Transposição* convida o leitor a pensar na relação entre opostos. Composto de quatro fases, entre cheias e minguentes, Orides nos apresenta sua ‘base’. Posteriormente se aninham os poemas de queda, negatividade, ilustrados pelo sinal de subtração (-), na sequência vem a adição (+) que expressa uma fase de positividade e elevação; para encerrar escolhe o termo “fim”.¹⁰⁹

do autor). Ao conceber a estância como espaço propício para a manifestação da poesia, não deixando de lado sua herança literária como “estrofe”, o filósofo italiano nos ajuda a refletir também sobre o entrelaçamento estabelecido entre desejo e palavra que, nos interstícios da escritura lírica, assumem-se *autoridade* e *risco* da poesia, formalizados e formuladores, eles mesmos, dos próprios poemas enquanto “estâncias”, isto é, espaços poéticos privilegiados, mobilizadores também de um “kairós” poético.

¹⁰⁷ FONTELA, Orides. “Nas trilhas do trevo” (In: MASSI, Augusto (org). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991, p. 259.

¹⁰⁸ FONTELA, Orides. “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”. In: Alberto Pucheu (org). *Poesia (e) Filosofia*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998, p. 14.

¹⁰⁹ GONÇALVES, op. cit., p. 24.

Parece-nos que, em termos de organização do volume, a observação da pesquisadora é acertada, mas cabe complementá-la com a reflexão de Riaudel, que observa esse caráter, em certa medida, dialético dos poemas, como uma constante do conjunto da obra:

Sinto que a vida, nos seus poemas, se dá pelo movimento da reflexão. Sua construção é muito dialética. [...] Muitas vezes, você constrói seus poemas de forma a dar uma volta simétrica, a retomar o início no final. E no meio do poema você vai trabalhar esse pró e contra, esse confronto de pontos de vista antagônicos.¹¹⁰

Passemos, neste momento, à epígrafe para verificar como a *semântica da proximidade* se delinea desde a abertura do livro:

A um passo de meu espírito
A um passo impossível de Deus.
Atenta ao real: aqui.
Aqui aconteço.¹¹¹

A primeira questão que se coloca é a repetição da expressão “a um passo de” seguida ora pelo “espírito” (elemento vinculado à interioridade) da subjetividade lírica que se enuncia – demarcando-se por meio do pronome possessivo “meu” – ora pela impossibilidade de acessar “Deus” (sugestão de transcendência em termos metafísicos). Ao assinalar-se “a um passo de”, o sujeito lírico posiciona-se dentro de uma lógica espacial e, de certa forma, motora, já que “passo” indicaria tanto a distância/proximidade em relação a algo, como também deslocamento do “eu” no espaço (mesmo indeterminado) que ocupa.

“A um passo de” trata-se de circunstância, não carregando necessariamente, à primeira vista, uma ação, conforme se nota pela ausência de um verbo, por exemplo. Mas há um tipo de operação implícita na substancialidade de “passo”, palavra que, a depender de seu uso, pode ser substantivo com várias significações (na expressão descrita, ato de se deslocar a pé e, por extensão, o espaço englobado por cada deslocamento), verbo, ou melhor, “verbo em latência”, uma vez que o conjunto “a um passo de” promove sentido de passagem situada como campo de ação em si. Extrapolando a leitura da palavra

¹¹⁰ RIAUDEL, op. cit., pp. 153-154.

¹¹¹ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 23.

“passo”, sugerimos o jogo sonoro estabelecido com “espaço”, como se “ao passo” fosse maneira de habitar “circulando” no/pelo espaço que se fragmenta no ato próprio ato de passar e vice-versa, instaurando-se um estado de errância contínuo “[...] sem rota sem ciclo sem círculo / sem finalidade possível”¹¹². O espaço desdobrado pela ação de alguém ou algo que “passa” deixaria uma espécie de rastro diferencial na “dinâmica do caminho” que se percorre, percebido pela parcela homófona estabelecida entre “passo” e “es[paço]”.

“Ao passo de”, enquanto exposição de um espaço em que um corpo se desloca, destaca, conforme já mencionamos, uma posição de algo/alguém em relação a um outro dado empreendido espacialmente. “Espírito” e “Deus”, para além de colocar a questão da interioridade e da transcendência (impossível), também incluem um elemento referencial. Estar a “um passo” do divino é relacionar-se também, por meio de um impasse “próximo/distante”, com a paisagem sublime que pode aderir ao circuito objetivo do mundo, como em “Transposição”¹¹³: “Na manhã que desperta / o jardim não mais geometria / é gradação de luz e aguda / descontinuidade de planos. // Tudo se recria e o instante / varia de ângulo e face / segundo a mesma vidaluz / que instaura jardins na amplitude // que desperta as flores em várias / cores instantes e as revive / jogando-as lucidamente / em transposição contínua.”

Vislumbramos um jardim espontaneamente idílico (porque “não mais geometria”, isto é, apresenta-se fora do plano de um artífice, ainda que sua potência criativa resida na “vidaluz” que, a depender da leitura, pode ser índice transcendente) encarnado no horizonte de visão do sujeito, sempre reatualizando/reatualizado (transpondo/transposto metaforicamente) um estar-no-mundo que floresce no instante em que a vida faz-se flor. No entanto, outro tipo de paisagem pode escapar do circuito objetivo do mundo (para inventar-se em novos espaços originais e originários¹¹⁴, ainda não inaugurados pelo “eu”,

¹¹² FONTELA, “Viagem” (*Rosácea*), op. cit., p. 239: “Viajar / mas não / para // viajar / mas sem / onde // sem rota sem ciclo sem círculo / sem finalidade possível. // Viajar / e nem sequer sonhar-se / esta viagem.”

¹¹³ Id., (*Transposição*), p. 27.

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* [1945]. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, p. 338: “[...] A posse de um corpo traz consigo o poder de mudar de nível e de ‘compreender’ o espaço, assim como a posse da voz traz consigo o poder de mudar de tom. O campo perceptivo se apruma e, no final da experiência, eu o identifico sem conceito, porque me transporto inteiro para o novo espetáculo e porque coloco ali, por assim dizer, o meu centro de gravidade. No início da experiência, o campo visual parece ao mesmo tempo invertido e *irreal* porque o sujeito não vive nele e não está às voltas com ele. No decorrer da experiência, constata-se uma fase intermediária em que o corpo tátil parece invertido e a paisagem direita porque, já vivendo na paisagem, eu a percebo por isso mesmo como direita, e porque a perturbação experimental é atribuída ao corpo próprio que é, assim, não uma massa de sensações efetivas, mas o corpo que é preciso ter para perceber um

que prescindem, em certa medida, de um ato criativo, vinculado à imanência de um corpo, para se transfigurarem em novos horizontes de visão e, conseqüentemente, de imbricação da subjetividade lírica).

Neste caso, existe também o sentido de uma busca – não de uma paisagem específica centralizada/centralizadora pelo/do olhar (sempre entendido como jogo de reversibilidade), como no caso dos “jardins na amplitude” de “Transposição” – que adere à lógica do “Salto” de formas pré-concebidas, em que o “eu” assume sua própria existência aporética, ao “viver o puro ato”, paradoxalmente “inabitável”: “I / Momento / despreendido da forma // salto buscando / o além / do momento. // II / Desvitalizar a forma / des-fazer / des-membrar // e – além da estrutura – / viver o puro ato / inabitável.”¹¹⁵

Em outros termos, a dinâmica espacial se desdobra tanto no aspecto interior do sujeito, como também em seu vínculo esgarçado com o ponto de referência de sua visão e situação no mundo: a dimensão sublime do espaço, entendida em “suas alturas”, anuncia-se, em contraposição ao plano “terreno” em que se inscreve o “eu”. O espaço do sublime será reivindicado reiteradamente ao longo da obra poética de Orides, seja proposto pela temática dos poemas, seja por meio da constante exposição de imagens (como a luz, a estrela, o céu, o pássaro) relacionadas a uma espécie de “vocabulário-motivo” que permeia a poesia oridiana e dialoga com a tradição lírica ocidental. Além disso, o estar “ao passo de algo ou de alguém” circunscreve uma dinâmica espacial tensa entre o sublime e o terreno, pensando-se na dimensão física do mundo, de suas coisas e de seus seres (que possuem seus “limites” na própria visão do “eu”, quando entendidos como algo que pode ser visto e que pode, simultaneamente, ver).

Tal contraposição da tópica das alturas e do terreno, contudo, também pode indicar insólita conciliação de contrários, em que a exposição de um aparentemente “transcendente” não afasta a subjetividade lírica de sua experiência com real (já que o sublime, por esse viés de leitura, é regime de espacialidade), mas a tenciona, fazendo com que o mundo afete de forma incisiva o sentir-pensar¹¹⁶ do “eu” que circula no espaço, observa e simultaneamente arquiteta a paisagem que, retroativamente, também o fundamenta, como lemos em “Torres”: “Construir torres abstratas / porém a luta é real.

espetáculo dado. Tudo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço.”

¹¹⁵ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 35.

¹¹⁶ COLLOT, Michel. *A Matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. 1 ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. No texto introdutório, “Para iniciar a leitura”, da tradução brasileira de *A matéria-emoção*, Ida Alves usa a expressão “pensar-sentir” para se referir “à matéria-emoção por excelência” (op. cit., p. 11).

Sobre a luta / nossa visão se constrói. O real / nos doerá para sempre.”¹¹⁷. Essa composição combina tanto a consolidação do sujeito como “monumento poético” (“fruto do poema”, ainda que em ruínas ou fragmentado no mundo), quanto a solidificação do mundo como habitação/passagem/meio concreto de afetação do sujeito.

A subjetividade lírica cria sua própria perspectiva sobre o espaço em que habita, delimitando a paisagem por meio do horizonte alcançado por seu olhar. No entanto, o “eu” também é perspectivado pelo mundo e aquilo que poderia ser considerado limite de sua experimentação (o seu “poder de ver”) abre-se à experiência de limiar e de “criação de visões”, que se dão justamente no plano da escritura poética (ou se realizam como instituição poética por excelência), avizinhas ao que não é mais possível “ver apenas com os olhos”. Criar visões é sinônimo de mobilização de sentidos outros de nossa experiência no mundo, de “pensamentos-sensações” que invertem a ordem natural das coisas, por vezes, ao nos convidar à “primeiridade” do olhar da poesia, instância afetiva que investe na consciência da contradição e da impossibilidade (também como programas de linguagem) como matriz de nossa existência. O fazer poético ordinário parece depurar a multiplicidade de nosso existir em um vórtice de afecções que não se afastam do real.

A realidade é vista e sentida (de certa forma, justamente por ser experimentada, coloca-se, à primeira vista, em tensão com o imaginário). No entanto, ao mesmo tempo em que o real está próximo do sujeito lírico, devido ao seu poder afetivo, paradoxalmente, pode também imprimir uma distância “impossível” de ser completamente superada. Tal aporia concentra-se na imagem da “estrela próxima” que encarna a fissura poética necessária para o estabelecimento de uma espécie de ética mediada pelo amor que entrelaça o sempre confluyente ciclo de vida/morte dos seres. Assim, em sua formulação (*in*)possível, o real se coloca também como desejo:

Homenagem II

Mário Quintana

PROGRAMAS

Exorcizar os ventos
anular as estátuas
recuperar os anjos
– instaurar a alegria.

Para instaurar jardins:

¹¹⁷ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 54.

desencantar as fadas
dissolver os rochedos
devorar as esfinges.

A ESTRELA PRÓXIMA

A poesia é
impossível

o amor é mais
que impossível

a vida, a morte loucamente
impossíveis.

Só a estrela, só a
estrela
existe

– só existe o impossível.¹¹⁸

As sensações mediadas (e construídas) pelo poema se expandem e organizam o pensar perceptivo do corpo no mundo que, de alguma maneira, exatamente por ser corpo pensante, distende-se, vive de/em/com a paisagem na qual destina-se a se espriar ou a inutilmente perseguir (como no caso da paisagem celeste do trecho “a estrela próxima” que acabamos de ler). A temática do sublime extrapola a questão espacial (física) e convive com um sentido de transcendência, não de ascese espiritual, mas de saída subjetiva (ou de salto *ao fora de si* da interioridade), que desdobra também um espaço do interior, sempre em distensão e alongamento, do sujeito que, paradoxalmente, só se faz como tal porque é também coisa com/no/do mundo, assim como as coisas são também perspectivadas e perspectivantes.

É importante ressaltar que nosso entendimento do termo “transcendência” (como “saída” e “diferença”) comparece como elemento de instituição da subjetividade lírica, levando-se em consideração como seu próprio estatuto é campo de ação no e com o mundo. Pensamos que “transcendência” se configura, em alguma medida, como espécie de dispositivo organizador da experiência. Aproximamo-nos, nesse sentido, ao que Merleau-Ponty denomina como “princípio de indeterminação”. Nas palavras do filósofo:

¹¹⁸ FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 252.

[...] essa indeterminação não existe apenas para nós, ela não provém de alguma imperfeição de nosso conhecimento, não se deve acreditar que um Deus poderia sondar os corações e os rins e delimitar aquilo que nos vem da natureza e aquilo que nos vem da liberdade. A existência é em si indeterminada por causa da sua estrutura fundamental, já que ela é a própria operação através da qual o que não tinha sentido adquire um sentido [...]. Chamaremos de transcendência este movimento pelo qual a existência, por sua conta, retoma e transforma uma situação de fato. Justamente por ser transcendência, a existência nunca ultrapassa nada definitivamente, pois então a tensão que a define desapareceria.¹¹⁹

Podemos dizer que Orides Fontela procura preencher a *estrutura de horizonte* tão virtualmente próxima e irremediavelmente distante (haja vista que o horizonte, à medida que o sujeito se aproxima, afasta-se: tangencia o infinito). Diante disso, a *clôture du texte* poético de Orides se esgarça e, devido à experiência do eu lírico no mundo forjado poeticamente, acentua-se o contato com os dados objetivos do real, com as coisas no horizonte experimental chamado mundo.

É assim que o salto ao “fora de si” ocorre, porque a poesia de Orides Fontela já não exhibe a intromissão de uma pretensa identidade, produto da rebentação da interioridade do “eu”. De igual maneira ocorre o encontro da subjetividade lírica com a cotidianidade¹²⁰. Por isso, no campo da experiência, floresce a alteridade, o salto, o deslocamento do “eu” que, por vezes se mostra “outro”, por vezes “nós”, em movimento intérmino de fluxo-refluxo da experiência (ou, se quisermos, de “dilatação”, por aventurar-se na “mundaneidade”, e de “dissolução”, justamente por na mesma conectar-se), imersa sempre na “roda-viva” que é o mundo. A subjetividade lírica oridiana entrevê sua própria “flutuação” frente, ou melhor, plasmada em um mundo igualmente ondulante:

ASTRONAUTA

Astro

¹¹⁹ MERLEAU-PONTY, 2018, p. 234.

¹²⁰ COLLOT, Michel. “O outro no mesmo”. Trad. Marcelo Jacques de Moraes [UFRJ]. *Alea*, v. 8, n. 1, jan./jun., 2006, p. 31: “[...] A alteridade poética poderia ser definida como uma familiar estranheza. É a realidade quotidiana que, ao mesmo tempo em que permanece ela própria, se revela diferente daquilo que acreditávamos que era: ‘O mundo é o que é e é outro. Mas é outro nos limites do que é’. Baudelaire chamava de profundidade esta outra dimensão inscrita no próprio seio de nosso mundo, e que pode ‘revelar-se inteira no espetáculo, por natural e trivial que seja, que temos diante dos olhos’. Para quem sabe abrir-se para essa profundidade da vida, ‘o primeiro objeto que aparece se torna símbolo falante’, isto é, ao manifestar-se, é outra coisa que ele manifesta. Esses propósitos baudelairianos, que inauguram o Simbolismo, fundam também, a meu ver, toda uma tendência da modernidade poética que não busca a alteridade em experiências-limite, ou em algum ponto sublime, mas em experiências quotidianas”.

nauta

corpo nave liberta
 corpo nave memória
 deslocada do grave
 tempo infância

corpo plexo vogando
 em campo
 nulo

corponave memória
 no vazio

perdido livre
 corpo
 despreendidamente
 nave.

Onde o horizonte? Astro
 cai
 em
 órbita.¹²¹

A subjetividade lírica encarna o apelo ao sensível de um mundo estranhamente distante, imerso na potência criativa da escrita poética que se vale do expediente da memória (também espécie de criação veiculada às experiências vividas). Livre, experimenta a gênese de um mundo insólito, inscrito nos interstícios do poema, no qual se (re)codificam sensações de interioridade/ exterioridade.

“Astronauta”, apesar de registrar um aspecto, por assim dizer, metapoético, que reflete, em certa medida, certa autonomia da realização poética diante do mundo, não se permite negar a convocação da esfera afetiva (porque sensível, afeta e é afetada) da realidade. Apresenta-se a partir de um lirismo não subjetivo, mas imanente, isto é, vinculado à espessura do real. Dizemos imanente porque, se o sujeito lírico não apresenta mais sua identidade poética intacta, cujos vértices remontariam à expressão de uma interioridade plena e se este mesmo sujeito se imbrica no mundo, não é possível pensar em uma relação entre lírica e transcendência (pensando no apelo metafísico corrente da palavra ou, de maneira específica, relacionada ao *cogito* lógico insuflado por Descartes, por exemplo).

O sujeito lírico, assim, torna-se tão imanente quanto a *estrutura de horizonte* que persegue e, se admissível fosse fazermos um jogo de palavras, ousaríamos sugerir que a

¹²¹ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 133.

única transcendência justificável, a este respeito, seria uma “transcendência imanente” (transcendente simplesmente porque o termo “transcendência”, neste caso, implica o que estaria fora da consciência empírica, da vivência, por assim dizer, cognoscitiva; o que sugeria a noção, em certa medida, do “fora de si”). Nesse sentido, tendemos a acolher o argumento de Merleau-Ponty sobre a natureza da subjetividade: não há de fato essência, mas interconexões existenciais entre humanidade/mundo, sempre abalizadas pela *estrutura de horizonte*. Seriam essas operações responsáveis por instituir o sujeito¹²².

O sujeito lírico de “Estrelas” se institui como campo de experiência no e do mundo poeticamente criado, uma vez que, ao ser mobilizado pela enunciação lírica que o impele a uma ação paradoxal (“Fixar estrelas / no mapa móvel”), é colocado em jogo, em busca insólita pelo outro (neste caso, do campo celeste e suas estrelas como *alter*) e de si (também sob forma de outrem), alcançando alguma profundidade no momento em que justamente atomiza-se no horizonte que constitui e simultaneamente acolhe a sua visão:

ESTRELAS

Fixar estrelas
no mapa móvel
zodíaco.

Jogar com astros
e fixar-se
no próprio jogo.

Nomear constelações
– submeter os astros
à palavra.

Buscar estrelas. Viver estrelas
– animal siderado
e siderante.¹²³

Ao observar e, em certa medida, “fixar-se” (tanto no sentido de “olhar”, quanto

¹²² Em contrapartida, caso acolhamos a concepção de transcendência, em sentido, por assim dizer, ainda “problematicamente” metafísico, sua condição poderia ser repensada por meio da sugestão de Husserl, em defesa da reflexibilidade da *atitude fenomenológica*. Explicamos: o transcendente compreendido não mais como o exterior da consciência empírica (vivência intelectual), mas como esfera de que vertem dúvidas, incertezas que abrangem também o mundo em relação ao sujeito da percepção. Consequentemente, a transcendência, nestes termos, passaria a ser espécie de domínio também perceptivo de que não se pode eliminar a potência de cima do “eu” e concomitantemente a possibilidade de deslocamento de si, em que a exterioridade, advinda dos “dados objetivos”, confluiria na interioridade. Mesmo assim a saída husserliana parece esbarrar no que o próprio filósofo denomina como “sujeito transcendental”, datado de “consciência pura”, fruto de redução eidética que apresentaria uma “essência” do humano; endereçando-se, dessa forma, ainda à “vontade de transcendência” de caráter metafísico.

¹²³ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 129.

de “definir-se” por essa ação) no movimento dos corpos celestes, o sujeito lírico, tal como as estrelas, submete-se à perscrutação da palavra poética, ainda que o ato de “nomear” recaia obviamente sobre ele. Ao *experimental a língua* fixando-se em seu “próprio jogo”, a subjetividade lírica coloca-se em movimento também cíclico e de transformação, em espécie de errância criativa, análoga a dos astros no “zodiaco” (espaço lido pela astronomia como zona circular estendida pela eclíptica solar, isto é, a faixa na qual se movem o Sol, a Lua, os planetas e outros corpos em órbita).

O que seria primeiramente da ordem de submissão ao verbo, passa a ser condição para liberdade (para “buscar” e “viver” estrelas, figuras clássicas do desejo) do sujeito, posto que a sideração poética imbrica a experiência do errar tanto do “eu”, quanto das estrelas. Em confluência com a dinâmica da paisagem celeste, com o horizonte de visão e também com o espaço reflexivo de reformulação da subjetividade (veiculado justamente pelo sentir-pensar a paisagem), insurgem novas possibilidades de existências no mundo, plasmadas pela abertura a uma espécie de devir do sujeito. O animal “sideral e / siderante” nasce, acontece e se transforma no mundo nos termos de reciprocidade com o próprio “zodiaco” (sistema simbólico constelar que privilegia justamente figuras animais).

Ao especular a gênese da experiência subjetiva (seu entrelaçamento com o mundo nascido também como jogo da palavra poética), nas duas primeiras estrofes, o poema também opera uma reiteração imagética relacionada, tanto ao *fora de si* do sujeito lírico “animal” (que encarna contínuo metamorfosear), quanto à figura do próprio “zodiaco” astronômico (do grego *zōdiakós kýklos*, “círculo de animais”). A figura zodiacal é também metaforicamente transposta ao devir da subjetividade que extrapola os domínios interiores e logicizantes de um “eu pleno” e institui a tessitura constelar do poema. Cada estrofe funciona como um tipo de conglomerado, cujas estrelas, metáfora para as palavras, mas também para os seres do universo (sujeito e astros), estariam “gravitacionalmente ligados”. Tal possibilidade de aproximação e de imbricação entre sujeito/universo (mundo expandido) se organiza por meio da *estrutura de horizonte* que agasalha e fundamenta a experimentação da subjetividade lírica. As “Estrelas”, portanto, além de metáforas para a dinâmica de instituição do sujeito, são também índices deflagradores do que chamamos de *semântica da proximidade*: as relações espaciais de distância e proximidade simultâneas são sintetizadas justamente no campo perceptivo do “eu” (no horizonte de sua visão, a partir do qual vê o céu e, atravessado por esse olhar, transforma-se).

É por tais vias que arriscamos dizer que o “eu” na obra de Orides Fontela se insere também em um jogo de forças entre as instâncias referenciais ou de espaço, uma vez que, por meio do entrecruzamento dos eixos espaciais (físicos), por assim dizer, “vertical” (do sujeito situado em um ponto do mundo e que, sobretudo, vê e sente esse mundo) e “horizontal” (gerenciador do horizonte que se configura como traço de sua visão, abalizado por seu “ponto de vista”), cria-se a orientação do espaço como campo visual. Esse espaço é denominado por Collot como *paisagem*¹²⁴. De acordo com o crítico, da *paisagem* advém uma verdadeira lógica reflexiva, haja vista que a experiência sensível, que atravessa sujeito/mundo (sediada no plano paisagístico), é fonte de significações, bem como de experimentações poéticas de contínuas e simultâneas *siderações* como vislumbramos em “Estrelas”.

No caso do poema lido, notemos como o sujeito lírico empreende, em certa medida, um movimento rumo às alturas impossíveis de se alcançarem (sendo a metáfora do “zodiaco” o elemento de transposição e sobretudo de ligação entre o céu e o “eu”), ao passo que, reciprocamente, os astros, em sua movência, também descem à esfera humana/natural. Ambos se encarnam e invertem uma possível transformação transcendental: tornam-se imanência “siderada” e “siderante”. Institui-se, portanto, o sentir-pensar do sujeito lírico através da paisagem como campo visual, como perspectiva de visão (e por que não de criação da subjetividade).

Ao pensar sobre a *paisagem*, Collot apropria-se da *estrutura de horizonte*¹²⁵ pensada por Husserl e desenvolvida por Merleau-Ponty, tentando estabelecer que consequências poéticas tal conceito poderia acarretar à produção de determinados poetas, especialmente de língua francesa. Como a *estrutura de horizonte* e a noção de *paisagem* nos ajudam a formular o que nós chamamos de *semântica da proximidade* na poesia de Orides Fontela, é importante meditarmos sobre essa “entrada fenomenológica” específica na discussão.

Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty, ao relacionar perspectivas de espaço e de tempo à instituição do sujeito, confirma a *estrutura de horizonte* como meio (modo/suporte, ao nosso ver) da visão que assegura a identidade dos objetos do mundo, bem como o relacionamento imbrincado entre as coisas e o “eu”. De acordo com o

¹²⁴ COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

¹²⁵ Ressaltamos que tal concepção emprestada da fenomenologia será um vetor interpretativo muito importante para Collot (1989, 1997, 2013, 2018), autor com o qual dialogamos em nossa discussão acerca do lirismo objetivo.

filósofo, o mundo estruturado pelo horizonte instituído pelo campo visual do sujeito, ou, em outras palavras, a perspectiva subjetiva que se correlaciona à paisagem percebida (e fragmentariamente definida pela visão) é o que podemos considerar como *estrutura de horizonte*, uma vez que:

[...] cada momento do tempo se dá por testemunhos todos os outros, ele mostra, sobrevindo, ‘como aquilo devia passar’ e ‘como aquilo terá acabado’, cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objetivo é visto portanto a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura de horizonte.¹²⁶

Pensar o horizonte, essa linha imaginária, como elemento de instituição da poética de Orides Fontela, parece-nos interessante, já que o campo visual do quadro paisagístico integra uma possibilidade de abertura do olhar que continua até o que não se vê e sua extensão apresenta-se como “limite”, justamente enquanto horizonte vazado pelo *invisível* do mundo que constrói “um campo para o destino” do sujeito lírico, como lemos em “Trovões”:

Trovões invadem
casas
coisas
quebram
louças gráficos
vidros.

Anulam o supérfluo: articulam
um campo para o destino.

Trovões transportam raízes
a altas distâncias nuas
tentando armar uma flor
com o que resta – ainda –
do silêncio.¹²⁷

A imagem dos trovões atravessa todo o poema. Altera o estado das coisas do mundo que estão sob o olhar do sujeito (ainda que, paradoxalmente não sejam vistos, mas ouvidos), em dinâmica de violenta e contínua transformação que revela também uma tensão constitutiva da relação entre o “eu” e a paisagem. Ambos agem como força mobilizadora sensível, encarnada nos diferentes planos de afecção da composição.

¹²⁶ MERLEAU-PONTY, 2018, p. 106.

¹²⁷ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 179.

Na primeira estrofe, a camada sonora se destaca pela marcação quase cacofônica de /k/, aliada ao acompanhamento de dígrafos que metalizam a leitura dos versos. Ao elemento material sonoro, somam-se esferas semânticas correlacionadas ao signo “trovões” (sons criados por uma onda de choque gerada pelo aquecimento do ar quando perpassado por uma descarga elétrica que, a depender de sua interação com o ambiente, pode desenvolver diferentes tipos de reverberações, no que diz respeito a sua frequência e intensidade; por extensão, designam ruídos alto e estrondosos, como um ribombar; figuradamente, associam-se à ideia de susto, de espanto, de algo que acontece repentinamente e capta a atenção do sujeito).

No plural, algo que aumenta a dramaticidade da cena, os trovões materializam-se em som que “desce” dos céus violentamente, “invadindo e “quebrando” o eixo espacial terrestre (“casas”, “coisas”) que é o plano de habitação e configuração do “eu”. Tal imagem é também responsável pela insólita junção dos espaços celeste e terreno, já que os estrondos se originam no céu e repercutem na terra. Enquanto atravessamento desarticulador dos objetos sensíveis, com os quais o sujeito interage, os “trovões” são também dimensão de desarticulação ou rearticulação subjetiva. Ao anular o “supérfluo” (algo que, em termos espaciais, está na superfície de algo) os “trovões” imbricam, na segunda estrofe, as experiências das coisas e do “eu”, irmanando-os a mesma condição de existência (“vida”) e de respectiva destruição (“morte”), comuns a tudo que integra a carne do mundo, compartilhando “um campo para o destino”.

Sendo da ordem de um invisível¹²⁸ manifestado no visível, nas “casas” e nas “coisas”, a trovoadas é o espaço acolhedor (já transmutado) que repercute uma existência imediatamente correlacionada ao seu acontecimento: a imagem dos relâmpagos que rasgam os céus (das “raízes transportadas”, num esquema de inversão que concebe as luzes como “raízes aéreas” que ensaiam a existência de uma vida, no seio de um “turbilhão sonoro”, que concomitantemente é “armação” da flor feita de luz no céu). A maneira pela qual a imagem das raízes e da flor se instalam no poema, levando elementos terrestres (já transpostos ao simbólico) para a esfera celeste é análoga à ação da trovoadas (que “invade” e “quebra” a paisagem terrestre). Os planos espaciais se conectam,

¹²⁸ Pensamos no *invisível* não como outra faceta do *visível* (algo simplesmente não-visível no que se apresenta como forma detectável e detectada no mundo), mas como latência, oco e ausência que se presentifica no visível e que o constitui essencialmente. O limiar entre visível e invisível (um sempre inserido no outro), ao nosso ver, é espaço privilegiado para a emergência do poético, porque, ao reivindicar uma zona de sobredeterminações dos regimes de visibilidade e de invisibilidade (de dizibilidade ou de indizibilidade, se pensarmos no signo linguístico), esse espaço-limite origina e nutre as imagens em e de poesia.

afetando-se mutuamente, ao formar a *estrutura de horizonte* com que a subjetividade lírica interage; horizonte simultaneamente próximo e distante do sujeito que o observa, que escapa de seu toque imediato, afinal, aproximar-se de seu traço é ato impossível ou (*in*)potência: abertura a possibilidades infinitas de perspectivas (reatualizações) de novos horizontes. A paisagem poética de “Trovões” possibilita concomitantemente tanto uma ideia de conjunto espacial, regado pela espessura do mundo, quanto uma série de significações que provêm do mundo¹²⁹, inclusive aquelas vinculadas à interioridade do sujeito, à primeira vista, tão distantes da experimentação do exterior.

Se considerarmos tal hipótese razoável, entenderíamos a *estrutura de horizonte*¹³⁰ como “*une véritable structure, qui régit non seulement la perception des choses dans l’espace mais la conscience intime du temps et leur rapport à autrui*”¹³¹. Observamos essa concepção como espécie de lugar em que incide a visão do sujeito; espaço em que o mundo emerge e em que o “eu” entra em um jogo de forças instaurado pela *semântica da proximidade* (dispositivo deflagrador da proximidade/distância do mundo, mas também de interioridade/exterioridade constitutivas do sujeito lírico, por que não, já neste ponto, enredado em uma teia intersubjetiva¹³² que o institui e o dissolve, concomitantemente).

¹²⁹ COLLOT, 2018, pp. 23-24: “Esta atividade sintética é um dos aspectos da estrutura do horizonte que a fenomenologia revelou como ponto principal da experiência sensível, e que faz com que uma coisa jamais seja percebida senão em sua relação com os outros no interior de um campo, de um horizonte externo. O outro aspecto da estrutura do horizonte manifesta, ainda mais nitidamente, que a percepção, já é um ato de pensamento.”

¹³⁰ Conforme já explicitado, o conceito de *estrutura de horizonte* vem do campo da fenomenologia e é inaugurado por Husserl. Ocorre que tal estrutura apresenta concepções diferentes, dependendo do seu intérprete. Husserl a pensa como um lugar de abertura e de indeterminação, dividindo-a em horizontes interno e externo. Merleau-Ponty, a seu turno, repensa o conceito, em função da noção de perspectiva (sempre obtida por uma percepção incompleta, visto que a perspectiva é um ponto de vista limitado e, para o filósofo francês, encarnado). Michel Collot, em sua espécie de genealogia crítico-poética, parece se apropriar, de acordo com suas disposições argumentativas, tanto das nuances da *estrutura de horizonte* exploradas por Husserl (no caso da divisão dos horizontes), quanto das de Merleau-Ponty (no que respeita à perspectiva e ao conceito de sujeito encarnado ou de carne do mundo).

¹³¹ COLLOT, Michel. *La Poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris: PUF, 2005, p. 7: uma verdadeira estrutura, que rege não apenas a percepção das coisas no espaço, mas a consciência íntima do tempo e a relação com o outro (tradução nossa).

¹³² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. [1964]. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. O conceito de intersubjetividade é vário, assim como são várias as suas possibilidades interpretativas. Partimos da compreensão de Merleau-Ponty, particularmente nos escritos de *O visível e o invisível*, em que considera intersubjetividade como algo concebido por meio das experiências que permitem a partilha da realidade, partilha que se multiplica entre os sujeitos constituídos por meio das buscas constantes do “corpo vivido”, que percebe e que acaba por co-construir o real, já pré-existente, na medida em que, reversivelmente, também é edificado por tal *estância*. Tratar-se-ia, em certa medida, da proposição de um tipo de intersubjetividade (trans)subjetiva, cuja pedra fundamental designa o Outro e, portanto, a alteridade, de maneira que, se sujeito e mundo não se amalgamam perfeitamente, complicam-se, suplementam-se, assim como imbricam-se com outros sujeitos e, portanto, outras subjetividades no campo relacional do mundo em tensão (daí a dupla sugestão de “nós”: multiplicidade e tensão). Nesse sentido, não nos parece caber, na presente investigação, proposta por nossa pesquisa, a ideia da primazia de um sujeito absoluto, indício nuclear da filosofia moderna, principalmente

O mundo e as coisas se mostram a partir de um horizonte fenomenológico, ao abrigo de uma forma, de uma aparência (das “casas”, “coisas”, “louças”, “gráficos”, “vidros”) fragmentada, como também se “fragmenta” a sintaxe e, conseqüentemente, o ritmo do poema. Tal conformação se estabelece, por sua vez, a partir da perspectiva de visão do sujeito, sempre transmutada a cada novo ponto de vista, oriundo da percepção.

Dessa maneira, a *estrutura de horizonte* do poema supõe imbricação entre o sujeito lírico e o horizonte. Isso ocorre porque é exatamente o seu sentir-pensar (que reconfigura metaforicamente a visão dos relâmpagos à imagem poética de raízes que brotam nos céus), no e com o mundo, que se torna elemento-chave para observarmos tanto sua presença não explicitamente anunciada, quanto para entendermos, em certa medida, como o mundo se organiza poeticamente por meio justamente da transposição metafórica.

A *estrutura de horizonte* gerencia não apenas a percepção que temos do espaço, já que a questão do olhar se mostra imperativa em sua concepção, mas também deflagra sofisticada consciência temporal ou espaço-temporal, dinamizadora, por sua vez, de um circuito intersubjetivo incitado também pelo plano de percepção das próprias coisas e em como objetos/sujeitos sobredeterminam-se mutualmente. O horizonte, enquanto esquema e espaço propício para a experimentação, congregaria, em si, um constructo bipartido e complementar.

O “horizonte interno”, seria dotado de “secreta alteridade” (porque para acessá-lo, seria preciso lançar-se ao fora e à abertura do mundo); já o “horizonte externo”, estaria demarcado pelos objetos advindos de um “princípio de realidade”, sempre aberto e, por isto mesmo, infinito¹³³. A articulação desses horizontes tenderia a restituir os objetos em sua dupla e paradoxal ambientação e mesmo construção vinculada às noções de proximidade e de distância, disseminadas aparentemente no plano do “horizonte externo” das coisas. Tal dobradura espacial caracterizada pela distância próxima ou “avizinhada”¹³⁴ do “eu” em relação ao mundo, propiciaria o advento do que chamamos de *semântica da proximidade*, dispositivo de escrita que assume também uma espécie de intervalo espaço-temporal, erigido por meio da superposição dos horizontes interno e

a cartesiana, por exemplo. Por ora, também não nos interessam as experiências intersubjetivas que se expressam, por assim dizer, no interior de uma subjetividade (como espécie de “objeto interno” de M. Klein, que nos permitiria insinuar um aspecto intrapsíquico do constructo intersubjetivo).

¹³³ Cf. COLLOT, 2005, pp. 16-19.

¹³⁴ Cf. VILLAÇA, 2015.

externo dos poemas de Orides, especialmente em “Trovões”, algo que caracterizaria a experiência liricamente objetiva do sujeito poético.

No entanto, o “horizonte externo”¹³⁵ é dado apenas por meio de visão marginal, como tipo de fundo sem distinção. Em outras palavras, diríamos que os horizontes “interno” e “externo” das coisas se complicam mutuamente e desaguam na *estrutura de horizonte*, que não deixa de ser uma visada da composição poética, amálgama de mundos sensualmente possíveis. A inter-relação dos horizontes aproxima-se, em certo sentido, também aos princípios de “visibilidade” e de “invisibilidade” do ser-mundo, refletidos por Merleau-Ponty. Tais fundamentos da experiência da percepção, sempre em intercâmbio, ensejam uma demanda significativa que explora o caráter reversível das coisas e, em consequência, do sujeito que as percebe e pelas quais é afetado, na medida em que, por meio de seu olhar, de suas sensações, também as redimensiona.

O “invisível” (que não é, necessariamente, não-visível) sempre enredado ao “visível” ou, por que não, o “indizível” sempre submerso no “dizível”: planos presumivelmente opositivos que se articulam e permitem que o “fundo imaginal” dos objetos sobrenade a superfície porosa do que se vê e do que se diz ou de que se ouve, revolvendo tanto o abismo quanto o verniz aparente dos “dados objetivos” do real, conectados pela ressonância que os constitui. Tessitura esgarçada de significâncias e de significantes em que o ponto abismal de origem se faz luz na opaca transparência do fragmento poético: poema equalizador não do que não se vê, à primeira vista, e por isso, talvez, transforme-se em símbolo; fundador não do que não se diz ou não se escuta sumariamente, mas experiência de linguagem em si que abarca o fragmentário de dimensões interiores e exteriores, não porque há falta de algo, senão porque sempre há excesso. Excesso de mundo e de ser no mundo. Excesso que problematiza e insolitamente viabiliza a experiência genuína de um ser-em-mundo. Afinal, o que se vê é o que já está visto, o que se escuta é o já que foi dito. O mistério do experienciar língua e mundo é o que constitui o sujeito, constantemente, sendo também o que fundamenta o *experimentum linguae* poético oridiano.

Se transpostos a “Trovões” de Orides Fontela, os conceitos de “visível” e “invisível” (que pairam no que entendemos formular os horizontes “externo” e “interno” do real), podem incluir discussões que respeitem ao caráter simbólico e icônico do poético. O que chamamos de “símbolo” e de “ícone” viria da própria “profundidade da

¹³⁵ Cf. COLLOT, 2005, pp. 20.

vida” (em sua capacidade, sobretudo, afetiva) e operaria uma espécie de transcendência (diferença, saída) que se acusa justamente na imanência (*estrutura de horizonte*) organizadora da perspectiva que o sujeito tem do mundo. É por estes termos que podemos dizer que a poética oridiana acessa a “identidade da coisa”¹³⁶ (ou, quem sabe, a “coisalidade” heideggeriana) tornada “diferença”, em processo de distanciamento do sujeito e, em certa medida, de superação da subjetividade (ou de um “além” da subjetividade dita tradicional, de caráter romântico; subjetividade por vir que se constrói em constante fluxo-refluxo de dentro-fora do sujeito, caracterizada pelo seu sentir-pensar). Tal afastamento é dado imperativo para o “alheamento de si”, do afastar-se de seu interior para reconfigurar-se. Em outros termos, o distanciamento se inscreve em uma *estrutura de horizonte* imanente e o mundo (de seus próprios “acontecimentos” – encarados como elementos de mobilização da subjetividade – como é o caso da chuva vislumbrada em “Trovões”) é também um radical devir-outro do sujeito.

Além disso, a *estrutura de horizonte* na qual o “eu” se forma e se informa, ao investigar-se poeticamente, deflagra também uma reflexão ativa que propõe uma origem possível e transgressora para o mundo. Na potência luminosa dos relâmpagos (que nos afetam mais rapidamente que os trovões, devido às diferenças entre as velocidades da luz e do som), ressoa um silêncio original e originário, anterior mesmo às figuras primordiais da mitologia judaico-cristã (em que, por meio do som, do *verbo divino*, da ordem *fiat lux*, de um enunciado que “manda” a luz se fazer, a criação genesíaca começa). Com o que “resta ainda do silêncio”, o sujeito lírico (que não se enuncia na forma da primeira pessoa, mas se constrói a partir da meditação poética sobre o mundo, seu funcionamento, sua gênese) formula-se insolitamente nessa observação que inverte o paradigma da tradição ocidental e, em certo sentido, revê ou repropõe também a instituição de uma “subjetividade lírica tradicional”. Isso acontece porque seu sentir-pensar acompanha o ato criativo transgressor do poético encarnado em “Trovões”: limite-abertura tanto do visível (a luz), quanto do invisível (o som) que afeta o “eu” e fundamenta sua experiência no mundo.

¹³⁶ Cf. COLLOT, 2005, p. 25.

II.II. *Metáforas do espaço*

mundo como destinação

Lemos o espaço na obra poética de Orides Fontela no seu sentido de composicionalidade, isto é, formado pelos componentes da natureza em que o sujeito se imbrica. Ao espaço, confere-se, portanto, dimensão física e multidimensional, ainda que por vezes transposta ao corpo da subjetividade lírica como “lugar do mundo” ou ainda sugerida por certa lógica de “indeterminação geográfica”, devido a sua *condição de passante*. A leitura do que chamamos de “espaço geográfico”, por vezes aporético dos poemas, refletida à luz da estratégia poética da *semântica da proximidade*, divide-se em dois planos básicos, a saber:

a) “baixo-terrestre”, em que os campos abertos, as águas e os seus habitantes (as coisas e os seres do mundo), convertem-se em zonas de experimentação do sujeito lírico e/ou transformam-no em campo de experiência no/com/do mundo;

b) “alto-sublime” relacionado à distância e à impossibilidade da subjetividade lírica em se completar inteiramente com o mundo, entendido, inclusive, nos “campos das estrelas”, isto é, no espaço celeste que, se não funciona como dispositivo de integração espacial do “eu”, chama-o ao desejo, instiga-o novamente a sair de si;

É importante mencionar que a divisão entre alto/baixo é por vezes diluída nos poemas, ainda que a orientação espacial (sua perspectiva, sobretudo) seja uma das bases da instituição da subjetividade lírica. Há poemas em que um ou outro índice espacial ganha certo protagonismo, mas, em geral, os dois aparecem simultaneamente e conferem também uma redefinição destas próprias categorias espaciais, análogas à configuração da categoria do sujeito poético. A partir de tal ponto de vista, a noção de imbricação (irisada por matizes de contaminação ou de atravessamento) é sempre imperativa.

Tal segmentação parece-nos significativa para sondarmos a natureza do espaço exterior do real na obra Orides Fontela. Isso acontece porque, dentro da perspectiva da *matéria-emoção*, parece-nos existir uma associação entre natureza do real e natureza do sujeito, no que respeita à instituição da subjetividade lírica. É inclusive por meio dessa relação que o estabelecimento do lirismo objetivo se constrói, já que tal categoria poética se fundamenta na afecção e na convergência do “eu” com o campo de alteridade que é o mundo.

A organização ou desorganização do espaço se relaciona à própria condição de experiência poética. Enquanto perspectiva do mundo, a relação com a natureza despertará a *matéria-emoção* do sujeito porque ele se engaja no mundo como corpo que é no espaço que (se) observa e que (se) cria, concomitantemente, por meio de uma “transposição contínua”, que encaramos como “visão de poesia” ou “teoria poética”:

TRANSPOSIÇÃO

Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos.

Tudo se recria e o instante
varia de ângulo e face
segundo a mesma vidaluz
que instaura jardins na amplitude

que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.¹³⁷

Este é o poema que inaugura, em livro, a obra poética de Orides Fontela. Mencionar o fato de que “Transposição” é o texto pórtico de seu livro de estreia, *Transposição*, faz-se importante, uma vez que o verso inaugural – “na manhã que desperta” – já nos convida a pensar na *matéria-emoção* do projeto oridiano, em suas infinitas possibilidades.

O primeiro verso oferece, ao menos, dupla leitura: pode ser lido à luz da metáfora, do “surgimento das primeiras luzes do dia” que “despertam a si mesmas” ao se mostrarem ao mundo, na medida em que dão a ver esse mundo; ou pode ser entendido como a “manhã que desperta / o jardim”, caso estendamos a leitura do verso para além do corte sintático, o que gera efeito semântico de infiltração no segundo verso. De qualquer forma, há também uma espécie de vivificação da paisagem, posto que tanto a aurora, quanto o jardim “despertam” e, por meio da difusão das luzes, têm sua presença demarcada pela visão da subjetividade lírica. Como veremos, não se trata de um sujeito lógico da enunciação, mas acompanha, em silêncio de fundo, o desabrochar do quadro poético

¹³⁷ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 27.

apresentado. O “eu”, apesar de, à primeira vista, não compor a cena estabelecida, integra um corpo que percebe, pela visão, a experiência do alvorecer e a contemplação do jardim.

A voz lírica que nos coloca em contato com essa “Transposição” – espécie de dobra de um paraíso idílico (não necessariamente gerado pelo logicizar de um artífice, como princípio também de organização, já que “não mais geometria”, mas, quem sabe, da ordem de um “tempo anterior à razão”, gestado simplesmente como acontecimento no/do mundo) – faz com que a subjetividade lírica “desperte” e conceba a paisagem com a qual se relaciona e na qual se desenvolve também como variação da “vidaluz” que articula céu e jardim. O “despertar”, isto é, abrir os olhos, sentir o mundo com os olhos, deixar o estado do sono para ingressar na vigília, pode ser entendido, de alguma maneira, como convite ao leitor. Assim, a percepção visual de um fenômeno da natureza ou de um traço no horizonte do mundo (o texto se coloca no lugar da *estrutura de horizonte* da poeta e do leitor), neste caso, o jardim, rebenta uma sucessão metafórica que atravessa a imagem da manhã e das flores, ao longo do poema. A própria tessitura poética faz-se ato de inauguração quimérica de vida, meio-aurora, meio-jardim, refratora das luzes que recebe e, simultaneamente, concebe em seu interior.

Podemos supor que “coisas do mundo” são transpostas no plano semântico das estrofes, na medida em que imagens vinculadas ao sublime (que aporeticamente para permanecer como tal, “descem à terra” e inundam o jardim), não apenas se justapõem, mas se imbricam em “gradação de luz e aguda / descontinuidade de planos”. A imbricação pode tanto ser lida como vínculo entre instâncias espaciais (o “alto” da manhã que atravessa o “baixo” do jardim), como vínculo perceptivo que o “eu” empreende com a paisagem e faz com que ele mesmo encarne uma espécie de “descontinuidade de planos” (seja o plano como elemento referencial, seja análogo à noção da “geometria” ou de uma racionalidade circunscrita em si mesma), sempre em “gradação”. Isto equivaleria dizer, sempre em “estado de continuidade”, em que o mundo, em seus diferentes “planos descontínuos”, que não coincidem consigo mesmos, mas que percebemos em sua diferença (sendo o sujeito um desses “planos”, como se fosse também “flor vária”), atravessam-se, concebem-se, alimentam-se, como se se tratasse de um moto-contínuo vivo capaz de gerar, perpetuamente, a energia de seu movimento: “Tudo se recria e o instante / varia de ângulo e face / segundo a mesma vidaluz”.

A variação de “ângulo e face”, termos colhidos da geometria, cede espaço à “vidaluz”, ao acontecimento que prescinde de (ou se antecipa à) lógica racionalizante para gestar-se como ato, como fazer, como poesia. O mundo percebido transpõe-se de

sentidos a sentidos (leia-se tanto em seu caráter semântico quanto sensório) em bela transmutação que encadeia também esses mesmos sentidos, já que a gradação é experimentada pela visão (“luz”) e audição “aguda”, outro índice que nos levaria à noção, ainda que problemática de sublime, posto que o som agudo é o que marca, por assim dizer, uma “altura”. A simultaneidade sensorial demarca, no atravessamento das luzes do poema, a “descontinuidade de planos”, mas é interessante observar como, de certa maneira, também lucidez e agudez dizem respeito ao sujeito lírico “atento a”, sempre instado como campo perceptivo do mundo que se apresenta a ele e no qual constrói sua própria paisagem, ainda que tal “reconhecimento” seja elemento de diluição da subjetividade.

Uma inter-relação se estabelece entre os índices espaciais e se centraliza, na última estrofe, em objetos percebidos específicos: as flores despertadas pela “mesma vidaluz”. Análogas à “manhã que desperta” (inclusive como tipo de espelho que refrata as “coresinstantes” da aurora) e as revive, as flores também simbolizam um ciclo natural e ininterrupto de vida que inicia. No mais, o jardim vislumbrado na primeira estrofe recebe mais atenção, tornando-se mais próximo: é possível ver suas flores (ainda que não nomeadas), dimensionar suas cores, em fluida persistência simbólica, relacionada às cores da manhã. As flores assumem metonimicamente o papel do jardim, que retorna “lucidamente” (no qual as luzes incidem e permitem que “se dê a ver”) gestado pelo pensamento, elaborado no campo das metáforas, sempre como espécie de série que transmuta sentidos e gerencia a vida, ao fazer reviver cada sensação: “jogando-as lucidamente / em transposição contínua”. Instaura-se uma (a)lógica (ou *analógica*) da criação: o jardim que desperta em flor torna-se horizonte livre de significação simbólica da potência da vida; a sensação, neste ponto, agencia a forma da expressão metafórica, desta lucidez lúdica, em que se empenham dados sensíveis de uma experiência, em que o próprio poema faz morada delicada, inclusive no que diz respeito ao processo de justaposição de palavras centrais para a experiência perceptiva neste poema-mundo (“vidaluz” e “coresinstantes”), assim como sua materialidade sonora.

Atravessado pelos *enjambements* que funcionam como “a luz” que invade todos os versos, ligando-os no plano semântico, tal elemento de corte também dá vazão à música da língua, suas suaves rimas internas, em que a aliteração figura e sustenta um ritmo regular, em metros majoritariamente de oito sílabas poéticas. O elemento auditivo propicia organização métrica (e, por que não, espacial do poema), diluída, contudo, em sintaxe cortada ou “em descontinuidade de planos”, que dialoga com a imagem de

atravessamento dos elementos sublimes e terrestres. Afinal, “sem mais geometria” não significa necessariamente que não haja ordem de criação, mas que, talvez, à criação poética caiba uma forma de organização diversa – a de uma *lógica imaginativa*¹³⁸ – fazendo-nos explorar inclusive a relação (geo)métrica que o poema constrói semântica e sintaticamente, se pensarmos na disposição das estrofes (e como talvez, na disposição dos quartetos, ecoa um tipo familiar de forma fixa, em encadeamento, a da quadra [também quadro/espaco/moldura] em que o jardim, verso a verso, surge). Mesmo ancorado em esquema rítmico ordenado (ou talvez justamente por isso), o poema permite também que pensemos como a economia poética oscila entre o “cálculo” e a “imaginação” a partir da aparição de imagens que agem em nosso campo afetivo.

Essa espécie de poética da transposição contínua, gerenciada pela *matéria-emoção* dos poemas, estrutura o espaço poético engendrado por Orides Fontela, como se tratasse da maneira pela qual a poeta organiza e interpreta o mundo. Seria possível pensarmos que, a tal gesto poético de leitura/escritura, adere-se a noção peculiar de ciclo, tal como, quem sabe, o ciclo mesmo das estações – isto é, de uma série de fenômenos periódicos – instaurado no seio de um intervalo mais ou menos regular que simplesmente acontece e que não cessa de vir, mobilizando-nos subjetiva e objetivamente.

É assim que a luz (ou *à luz*, à imagem da “vidaluz” que imbrica realidade e linguagem) da *matéria-emoção* assume, dentro da obra de Orides, mutações internas. Em “Transposição”, a figura-tema da luz manifesta, a partir do vínculo com a vida (como potência) e sua experimentação, um sentido “positivo”, ou melhor, propositivo de relação de reciprocidade entre sujeito e mundo, sob a égide de uma criação contínua, que acontece a cada instante de um despertar: alia-se à condição de liberdade e mesmo de “autonomia” da vida compreendida enquanto experiência.

¹³⁸ VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3 reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007. Remetemo-nos a Valéry (op. cit., p. 141) que parte da análise de esboços de Leonardo da Vinci para evidenciar como a lógica matemática e a das linguagens artísticas, por assim dizer, poderiam gerar o que ele denomina como “lógica imaginativa”: “[...] Os geômetras poderão introduzir o tempo, a velocidade no estudo das formas da mesma maneira como poderão desviá-las dos movimentos; e as linguagens farão com que um quebra-mar *se alongue*, com que uma montanha *crezca*, com que uma estátua *se erga*. E a vertigem da analogia, a lógica da continuidade transportam essas ações ao limite de sua tendência, à impossibilidade de uma pausa. Tudo se move de grau em grau, imaginariamente”. Ao refletir sobre como o pintor italiano desenvolvia, passo a passo, suas obras, Valéry reitera que o caráter orgânico das realizações científicas e artísticas de Da Vinci baseava-se em um contínuo fazer/desfazer-se em rascunhos. Nesses esboços, realizava-se a observação precisa do mundo, o estudo metucioso das formas anatômicas e a correlação dos artefatos, criados pela tecnologia do homem, aos elementos provenientes da natureza, tudo isso de maneira em que a abstração lógica e o impulso criativo operassem conjuntamente.

referenciais do sublime e do terreno. Como, por exemplo, a “geometria da razão” pesa na imagem dos “arcanjos de basalto”, forjados substancialmente em rochas ígneas vulcânicas, nascidos, portanto, da “luz profana”, do centro da terra. Ou ainda como figuras angelicais, apesar de sua origem contraditória, são elevadas ao sublime... à inércia estatuária e paradoxalmente, são agentes da submissão da humanidade, fazendo-a viver “à sombra”.

Destacamos que o caráter, a priori, contraditório do elemento metafórico não invalida necessariamente a leitura de um poema ou outro, uma vez que, de alguma maneira, cada poema engendra sua própria poética (o que não nos impede a leitura transversal do conjunto da obra, atravessado por sucessivas transposições de temas, formas e figuras). A variação das imagens e dos temas assume uma experiência poética, cujo princípio de contradição é obviamente experimentado na mediação da linguagem, bem como na integralidade forma/conteúdo dos poemas criados pela dinâmica de abertura e de criação da subjetividade lírica destinada a experienciar cada agrura e deleite de nossa existência.

Se coubesse metáfora para expressar como entendemos a obra oridiana, selecionaríamos justamente a imagem da “gradação de luz” que, sempre em transposição contínua, inscreve-se também como *escritura cíclica*. Tal dinâmica não só permite aproximação a temas míticos, por exemplo, mas se encarna em muitos poemas em que comparece, concedendo-os, quem sabe, a sua *própria poética*, isto é, uma espécie de organização dialógica sintetizada em seu amálgama forma/conteúdo. Sob a égide de um transcurso espaço-temporal, Orides revisita continuamente seus temas e os entrelaça a uma miríade de imagens conectadas, mas sempre transpostas a diferentes dimensões do sentir-pensar, tal como ocorre em:

CICLO

Sob o sol

sob o tempo

(em seu próprio agudo
ritmo)

dispersam-se

intercruzam-se

– em ciclo implacável –
pássaros.

Sob o sol

sob o tempo

reinventar-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.¹⁴⁰

O tema da criação da vida, impressa na figura do jardim possível, retorna. A composição também retoma a sugestão de uma espécie de eixo estruturante da existência florescida automática e autonomamente: sob a luz (indicada na figura do sol) e o tempo (duração circunstancial de acontecimentos que possibilitam à imaginação humana produzir, ainda que relativamente, noções de passado, presente e futuro; período constante no qual acontecimentos se inscrevem; ou, quem sabe, concepção entranhada à ideia de “vida”), a “vidaluz” de “Transposição” ganha novos nuances. “Sob o sol / sob o tempo”, apresenta-se, portanto, como índice de mundaneidade, já que, sob seus domínios, “a vida se cumpre”. A noção de ciclo floresce e tanto tem a ver com o automatismo das estações do ano, quanto com algo que, de fato, pode comunicar figurativamente, com um sublime que está acima da paisagem terrestre apresentada. Nessa inscrição cíclica de vida, subjaz também, veladamente, a alusão de um sublime distante, ou mesmo de um tipo de “fabulação”, de engenho humano, em que inclusive gerenciar-se-ia poeticamente toda a dinâmica vital da cena lírica (ou sucessão de cenas) vislumbrada.

É interessante pensarmos como a observação de alguém que presencia e, de certo modo, encarna (inventando, ao seu turno) a ideia de tempo, é decisiva para a composição, ainda que tal presença esteja “eclipsada” pelos acontecimentos vislumbrados. A subjetividade lírica, neste caso, parece testemunhar e formalizar reflexivamente como essa possível “gênese do mundo” se realiza “pulsante” nas figuras dos pássaros que “dispersam-se” e “intercruzam-se” na paisagem celeste. Aliás, esses dois verbos, separados por uma espécie de “hiato de palavras” no poema (recurso repetido em todas as estrofes), mas que permanecem ligados pelo verso que os acolhe, são elementos basilares para a interpretação da dinâmica de imbricação proposta como força motriz da

¹⁴⁰ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 128.

inauguração deste mundo feito à imagem de uma unidade contraditoriamente dispersa. Seja no plano semântico, em que dispersão alia-se a intercruzamento, seja no plano formal, em que a homogeneidade dos versos se perde, a partir das sucessivas intrusões do branco que suporta e simultaneamente invade o texto (inspirando talvez uma zona de sobre-determinação entre o que se diz e o que se cala, ou ainda, entre o que é visível e o que invisível ao plano de visão do sujeito lírico, experimentador de um tempo sempre originário, por meio do qual o próprio mundo começa a se fazer e, neste estado primeiro de coisas, converge tanto para a organização interpretativa que quem vê/lê o mundo, quanto para a disposição ainda meio caótica de um universo – mesmo que diminuto – em franca expansão). Parece-nos, então, que há um ímpeto cosmogônico neste “Ciclo” que sempre se (auto)inaugura sob uma lógica que, concomitantemente, aproxima/afasta o princípio organizador em “caosmos”: a presença e atividade das aves “sob o sol / sob o tempo”.

Os pássaros fazem e encarnam a noção do “ciclo implacável” que cria a possibilidade de vida. Apesar de apartados espacialmente do espaço que a estrela ocupa, esses seres habitam também a esfera das alturas e de um sublime, portanto, presente no eixo de visão do sujeito poético. São os pássaros que acontecem no céu e demandam sua existência no poema através do desenho que se percebe em sua visão/leitura “panorâmica”, com versos e estrofes que tanto “dispersam-se”, quanto “intercruzam-se”. Os pássaros projetam-se como potência criativa, análoga à “vidaluz” de “Transposição”; sua força parece provir deles mesmos, isto é, da autonomia de voo “em seu próprio agudo / ritmo”, espelhado na disposição fragmentada do poema que inaugura sua própria realidade.

Contudo, é importante destacarmos a “natureza” do ritmo que gerencia o “ciclo implacável” do voo sugestivamente “automatizado” das aves. Se o plano visual da leitura implica noção de desregramento, ou de um princípio de unidade contraditoriamente difusa, símile à dispersão e ao intercruzamento do voo, o plano sonoro converge para um arranjo rítmico mais regular, uma vez que os versos oscilam, majoritariamente, entre seis e oito sílabas poéticas (podendo conter uma “musicalidade secreta”, de decassílabos desmontados, por exemplo), seja pela leitura de sua extensão, isto é, em sua unidade de verso, seja por aderência a outros versos. A segunda hipótese é possível se extrapolarmos a leitura de um “verso gráfico”, convertendo-os à dimensão de “versos sonoros”

(informação verbal)¹⁴¹, cuja viabilidade se faz possível por meio do ritmo sintático, justamente abalizado por versos-pássaros que se atravessam, a partir do recurso dos *enjambements*. Nesse sentido, forma e conteúdos líricos também se imbricam e, em certa medida, autoalimentam-se, produzindo seu “próprio agudo / ritmo”.

Aliás, a concepção de ritmo “agudo” é importante para a do “ciclo”. Análogas, tais noções também se inter cruzam no poema, assim como acontece com suas caracterizações. “Agudo”, “esplendor cruel” é o ritmo; “implacável”, o ciclo. Apesar de haver indicação de impulso criativo modalizado na atividade dos pássaros, há, na mobilização da vida apresentada, a marcação de crueza, de violência, se preferirmos, intrínsecas ao próprio ato de viver, ao próprio “ritmo/ciclo” de uma existência total que simplesmente parece cumprir seu destino como tal. “Agudo”, esse fazer-se existir como acontecimento opera nas alturas inalcançáveis ao “eu”, embora demande a presença de seu corpo, inflamando seus sentidos. Convocando-o, dessa maneira, a vislumbrar a natureza inesgotável de uma manifestação de vida impossível de se aplacar e que se confunde, em alguma medida, também à luz solar (amalgamada ao voo, agora, já quase frenesi, em “esplendor cruel”, como se se tratasse também de uma espécie de “dança macabra”, em que vida e morte – nos termos de “aparição” e de “desaparição” – confluem para o surgimento da “vidaluz” que, em “ciclo implacável”, expõe sua condição contraditória), já que tudo o que é sentido e pensado acontece “sob o sol / sob o tempo”.

Sob a égide de luminosidade/lucidez ambígua, aliada à noção de uma temporalidade instituída como espécie de “matéria perceptiva”, amparada na aparição dos pássaros, no plano terrestre do poema, a vida também se mobiliza na “inauguração das flores”. No momento em que o olhar do sujeito se volta ao mais próximo, por assim dizer, a noção rítmica do “ciclo implacável” ganha novas tintas e o poema varia seu tom (mostrando a crueza e a implacabilidade contraditórias do voo, ação costumeiramente vinculada “à leveza”). Ao mencionar a fixidez do solo, a enunciação compõe tanto um cenário lírico (o do jardim), quanto se libera do “peso” da adjetivação vinculada à noção de ritmo e de tempo. Uma diferente estrutura de horizonte se concebe: flores “inauguram-se” (tal como inaugural é também o voo das aves) e “a vida se cumpre / autônoma”. Nos versos finais, os adjuntos “automáticas” e “autônomas”, além de conferir um plano de

¹⁴¹ Tomamos emprestadas as expressões “versos gráficos” e “sonoros” da Palestra de Paulo Henriques Britto intitulada “Simetria em alguns poemas de Orides Fontela” proferida em *Orides Fontela: 50 anos de Transposição* (colóquio). São Paulo, FFLCH-USP, 17 e 18 out., 2019.

ressonância semântica e sonora à diferente perspectiva de visão que se apresenta, também mantêm vínculo com a concepção de “ritmo próprio” dos pássaros que, no empenho (em seu movimento, em sua capacidade de afecção) de seu próprio corpo, instituem a vida como energia criativa, como capacidade.

Às flores, aparentemente, não se adere o “implacável ritmo” das asas, o que gera contraponto imagético de estabilidade ou de imobilidade com relação aos pássaros, à estrela e ao próprio tempo. Contudo, sendo a vida acontecimento, o surgimento das “automáticas flores” também integra o ciclo explorado a partir do mote “sob o sol / sob o tempo”: dependem tanto da energia dos raios solares, quanto as aves dependem de sua temperatura; florescem em tempo também automático, mas que é, sobretudo, oportuno. As flores “se cumprem” e encerram/começam a vida-ciclo vislumbrada, uma vez que, de seus frutos por vir, virá a nutrição das aves e ao “dispersam-se” elas mesmas semearão a próxima florada, como se os pássaros, esses pequeninos seres, formalizassem a síntese de uma figura primordial e mítica, tendo como imagem reversível as próprias flores.

O que seria contraponto, ao tom enunciativo dos primeiros versos, torna-se ponto de interseção na delicada tessitura rítmica do poema. A vida “se cumpre” em estágios, em diferentes, por assim dizer, “ciclos” de conformação. Cada ponto, aparentemente desconexo, trama uma rede de inauguração e de cumprimento de um tempo que se confunde com a própria existência. Ao sujeito lírico, também imerso no “Ciclo”, cabe encarnar, por meio de sua percepção, uma perspectiva de visão frente ao espetáculo de ser-no-mundo, dispersando-se na paisagem que observa, no “voo rasteiro” que lhe cabe. A sua “ação” não necessariamente organiza-se como princípio criador do poema, mas se inscreve como elemento sistematizador do horizonte que se estrutura, da *semântica* que flerta com noções espaciais graduais de aproximação e distância para fundar seu (não)espaço no mundo, para ser ele mesmo, componente da sucessão dos acontecimentos que sente e sobre os quais pensa, para se configurar também como espécie de encontro aporético do sublime e do terreno, encarnando tanto a dispersão, quanto o entrecruzamento realizados na *estrutura de horizonte* do mundo.

Pensar a *paisagem* na poesia de Orides Fontela é, conforme vimos anteriormente, pensar em um tipo de transgressão entre uma possível dicotomia entre sujeito e objeto, já que tal concepção compreende o espaço como confluência de olhares em que a afetividade floresce. O quadro paisagístico permite também o desenvolvimento da noção de copertencimento e mesmo de reciprocidade entre sujeito e mundo. De alguma maneira, a noção de *paisagem* nos endereça à concepção do mundo enquanto campo da experiência

subjetiva, ao passo que tal experiência se apresenta como olhar, perspectiva de visão do mundo. Imerso neste mundo, o sujeito é, então, campo de experimentação, projeto (também projétil) de si.

O quadro paisagístico é espaço em que a relação entre sujeito e coisas tomam curso, *lócus* geral tanto das experimentações dadas no seio de uma relação, quanto espaço em que significações acontecem, a partir do campo perceptivo do sujeito. Este “eu” entende-se como tal justamente porque está inserido na “essência espacial” que o plano paisagístico propicia. O sujeito percebe(-se), sempre como “aderência e reversibilidade de um ao outro”¹⁴² (sendo um o “eu” e o outro o mundo), isto é, como fruto de uma experiência imanente, já que o próprio termo “essência”, nesta linha de raciocínio, passa por redefinição. Não se tratando mais de substância suprassensível, à “essência” novos sentidos aderem: o do nascimento da experiência, regada por substância sensível experimentada pelo corpo no espaço e pelo espaço no corpo, tal como propomos com a *semântica da proximidade*. Dito de outro modo, a disposição de nosso sentir-pensar pressupõe a noção de convívio e de reciprocidade, ou mesmo de “espacialidade”, o que indica que espaço e corpo implicam-se simultaneamente.

Da imbricação com as coisas e os seres do mundo, que, se não coincidem entre si, transformam-se poeticamente (afetam-se reciprocamente, formulando-se continuamente, por uma dinâmica, que faz pelas diferenças, construída pelas inversões e aporias instauradas nas imagens poéticas), um elemento insólito de encontro insurge: a subjetividade lírica pode ser também a própria paisagem poética. Formalizada enquanto campo de experimentação no mundo, pode acolher temas caros à poesia (o “voo do pássaro”, por exemplo), mesmo sob perspectiva transgressiva.

Dessa maneira, o “voo” transubstancia-se em “Pouso” como espécie de convívio distinto (porque singular, que inverte noções já cristalizadas por figuras líricas tradicionais), porém necessário à emergência de uma nova lírica, estabelecida em um tempo de pausa. Este “kairós” oportuniza justamente a reconfiguração do “eu lírico” que se enuncia como tal (recorrendo inclusive a “interjeições tipicamente líricas”, como “ó”), mas é consciente da incapacidade de seu canto como acontecimento pleno, de “vitalidade pura” (como é o do pássaro). Supomos que isso aconteça porque seu cantar é “vertido” (isto é, corre/transborda/jorra/brota/desagua/despeja-se e mais importante: traduz-se) por intermédio não de uma voz (entendida como espaço de articulação, que não se trata, no

¹⁴² MERLEAU-PONTY, 2003, p. 117.

caso humano, apenas de um som, mas ainda não configura “o verbo”), mas justamente por “palavras” submetidas à lógica discursiva estruturante, distantes do “sentimento vivo” encarnado no canto animalesco.

Ao doar-se como paisagem em que o animal pouso, o sujeito lírico instaura tensão entre sua posição enunciativa (sua “voz humana”) e seu ponto de vista (sua perspectiva de visão com relação à ave). É esse núcleo tensional o que nos interessa, porque, ao acolher o pássaro, valendo como seu ponto de *re-pouso* (que o priva paradoxalmente de sua liberdade), o “eu” se mobiliza, transforma-se, abre-se à possibilidade de ser outro no e com o mundo, desdobrando-se também como o próprio mundo (como parte integrada a tal espaço de configuração já intersubjetiva) sendo com o pássaro, ao cantarem “em uníssono”, feito “nós” em imbricação:

POUSO

Ó pássaro, em minha mão
encontram-se
tua liberdade intacta
minha aguda consciência.

Ó pássaro, em minha mão
teu canto
de vitalidade pura
encontra a minha humanidade.

Ó pássaro, em minha mão
pousado
será possível cantarmos
em uníssono

se és raro pouso
do sentimento vivo
e eu, pranto vertido
na palavra?¹⁴³

“Pouso” agasalha uma voz poética que acopla dimensões, a princípio, heterogêneas (animalidade/humanidade). Ao desdobrar a subjetividade lírica, instituindo-lhe como paisagem (sob a perspectiva do pássaro), o poema, como *experimentum linguae*, torna-se também modo de operação singular que produz novos corpos poéticos, novas subjetividades.

Isso acontece porque, entre outras coisas, há uma dinâmica de transação entre dados interiores e exteriores na criação paisagística. Dito de outra maneira: a *paisagem* é

¹⁴³ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 48.

construto (zona de trânsito por excelência) pelo qual experiências subjetivas e objetivas assumem movimento reversível de fluxo contínuo. Trata-se de elemento basilar para a experimentação do sujeito, já que demarca a condição de seu espaçamento (isto é, de “projeção no espaço como a própria condição de sua existência”¹⁴⁴), propiciando o surgimento de um pensamento gestado nesse mesmo espaço e vinculado, portanto, à movência do sujeito e do mundo.

O horizonte criado pelo campo de visão humana demarca, em certa medida, a ambiência paisagística, mas é importante lembrar: o que seria limite, a priori, torna-se abertura, uma vez que a *estrutura de horizonte* do mundo gerencia tanto zonas de visibilidade (de um “aqui” próximo), quanto zonas de invisibilidade (de um “lá” distante) complementares. O horizonte limita e simultaneamente expande a experiência subjetiva, de forma que o seu sentir-pensar se organiza a partir da relação entre sujeito e *paisagem*.

Nesse sentido, a noção de *semântica da proximidade*, ou de uma lógica de significações que insurja da relação do “eu” com o espaço (pensando-se também no “espaço linguístico”), apresenta-se, nos poemas de Orides Fontela, como estratégia poética alicerçada no pensamento perceptivo da subjetividade lírica e na suposição de que o pensar dispõe de espacialidade intrínseca ou de “espacialidade do pensamento”¹⁴⁵. Tal conciliação entre espaço e reflexão nos permite sondar metáforas espaciais que povoam os poemas, se as considerarmos exatamente como elo pensante e, ao mesmo tempo, transporte de instâncias que se retroalimentam (o sujeito molda e, concomitantemente, é moldado pelo mundo que tanto concebe, quanto observa em sua inteireza).

As metáforas, que etimologicamente (*metaphōra, ae*, do latim e *metaphorá, âs*, do grego) remontam à noção espacial de “mudança, transposição”, encorpam o suporte de um pensar¹⁴⁶ que sente e que cria sua própria consciência de mundo, já que o próprio fazer metafórico sugere travessia, deslocamento de sentidos e espaços, apresentando-se,

¹⁴⁴ COLLOT, 2013, p. 31.

¹⁴⁵ Ibid., p. 34.

¹⁴⁶ Ibid., p. 35: “[...] Se o próprio pensamento não pode se dispensar do suporte das metáforas, é porque ele próprio nasce do transporte da consciência no mundo, que cria essa “espécie de espaço pensado” que Jean-Luc Nancy evoca nos seguintes termos: ‘Compreendido como uma relação ao mundo, como experiência [...] o pensamento não existe segundo uma outra dimensão que não a de uma saída de si, de uma aposta no fora: abordagem, amplitude, travessia, avanço. Afinal, o caminho ou a via estão entre as mais tenazes imagens do pensamento em ato. Imagens? Trata-se exatamente de compreender que esses topoí, esses lugares do pensamento [...] constituem propriamente sua própria extensão [...]. O pensamento não pensa senão metaforicamente, por e como transporte, deslocamento de lugar em lugar [...]. Ficaríamos tentados a dizer que o pensamento é sempre locatário: sempre em um lugar, sempre no lugar e o ter-lugar.’”

dessa forma, como ato pensante sempre em movimento¹⁴⁷. Ao se derramarem na *paisagem*, mediam o pensamento que emana do mundo. Cabe à poesia oridiana, portanto, ler/escrever esse *locus/logos* imanente¹⁴⁸; fazer-se como ato e simultaneamente transmutação sensível (a poeta propõe no/com o mundo, sua prática: especulação afetiva sobre maneiras de ser e de estar).

Se pensarmos que o sujeito lírico encarna uma perspectiva sobre o mundo, em alguma medida, a mesma também diz respeito a si mesmo, uma vez que a subjetividade lírica se inscreve na paisagem, interpretando-a ao se posicionar nesse espaço simultaneamente. A paisagem lírica não exprime o “estado de alma” do “eu”, servindo-lhe como reflexo em que seus sentimentos se configuram. Enquanto campo de ação perceptivo, o sujeito poético constrói paisagem e objeto próprios. O que isto significa? A subjetividade lírica precisa (de) sua paisagem: tanto a define, quanto a estrutura, ao criar imagens potentes do mundo, seja para detalhá-lo, seja para depurá-lo. Conforme afirma Maulpoix, o sujeito a inventa “[...] *le découvre en soi et se découvre en lui... Il se situe dans l’univers en le recomposant; son identité est liée à sa localisation.*”¹⁴⁹.

A *paisagem* é fator decisivo para o lirismo objetivo de Orides Fontela e participa ativamente na organização tanto de seu espaço poético, quanto na instituição de sua subjetividade lírica, já que o mundo possui realidade formal e temática na escritura. Isto

¹⁴⁷ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva* [1975]. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. É válido recuperar a reflexão de Paul Ricoeur quanto ao “caráter instrutivo das metáforas”, em que o filósofo comenta a definição dessas figuras, tanto como transposição, quanto como espécie de “comparação abreviada”, a partir da leitura que realiza das *Poética* e *Retórica* aristotélicas. De acordo com Ricoeur, existe, no estatuto metafórico, uma força de referencialidade, ou melhor, de espacialidade, uma vez que: “[...] a função da metáfora é instruir por uma aproximação súbita entre coisas que parecem distantes” (ibid., p. 58). Essa condição, por assim dizer, espacial das metáforas gerencia tanto sua compreensão como transporte de sentidos, como também redefine como esses *topoi*, em poesia, “redescvem o mundo”, a partir de uma concepção de *mimesis* criativa, ou, nos termos de Ricoeur, de uma *mimesis* que seja também uma *poiesis*: “[...] a metáfora [...] ‘faz imagem’ (literalmente: põe diante dos olhos) [...]” (ibid., p. 58). Isso aconteceria porque: “[...] toda *mimesis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela toma manifesto na mesma medida em que a eleva ao *mythos*. A verdade do imaginário, a potência de revelação ontológica da poesia, eis o que, de minha parte, vejo na *mimesis* de Aristóteles. É por ela que a *léxis* é enraizada e que os próprios desvios da metáfora pertencem à grande tarefa de dizer o que é. Mas a *mimesis* não significa apenas que todo discurso *está* no mundo. Ela não preserva somente a função referencial do discurso poético. Enquanto *mimesis physeōs*, ela liga essa função referencial à revelação do Real como ato. É função do conceito de *physis*, na expressão *mimesis physeōs*, servir como *índice* para esta dimensão da realidade que não se manifesta na simples descrição do que nela é dado. Apresentar os homens ‘*agindo*’ e todas as coisas ‘*como em ato*’, tal bem poderia ser a função *ontológica* do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece *como* eclodindo, toda capacidade latente de ação, *como* efetiva. A expressão *viva* é o que diz a existência *viva*.”

¹⁴⁸ A expressão “*logos* imanente” consta em *Poética e filosofia da paisagem* (op. cit., p. 36).

¹⁴⁹ MAULPOIX, op. cit., p. 339: a descobre em si e se descobre nela... Ele se situa no universo ao lhe recompor, sua identidade é ligada à sua localização (tradução nossa).

quer dizer que, para além de *topos*, é também matéria (e imagem¹⁵⁰) que (con)forma e (in)forma sua existência reiteradamente, ao estruturar-se circularmente, transformando o próprio poema em espécie de paisagem-círculo, conforme destaca Elizabeth Hazin em seus comentários acerca da antologia *Trevo*¹⁵¹:

Os plátanos as pombas estas fontes
as frondes, longe; e, de novo, os
plátanos.

As pombas estes plátanos as frondes
as fontes, longe; e, de novo, as
pombas.

As fontes estas frondes estas pombas
plátanos, longe; e, de novo, as
fontes.

Estas frondes os plátanos as fontes
as pombas, longe; e, de novo, as
frondes.¹⁵²

Ou ainda ao engendrar-se insolitamente a partir de um aparente “vazio constitutivo” encarnado pela cor branca que invade o horizonte de visão inóspito do sujeito, como lemos em:

ANTÁRTIDA

O campo branco (nenhum mapa) intenso.

Os passos consomem-se
o espaço introverte-se
branco branco

asséptico/absoluto.

Norte nenhum
noite nenhuma
– branco sobre
o branco.¹⁵³

¹⁵⁰ Ibid., p. 345: “[...] *le paysage de l’écriture recompose l’image.*” – [...] a paisagem da escritura recompõe a imagem (tradução nossa).

¹⁵¹ HAZIN, Elizabeth. “A essência do espelho”. (*Pré*)Publications. n. 144. Aarhus: Repro-Afdelingen (Universit t d’Aarhus), ago. 1994. pp. 16 – 21.

¹⁵² FONTELA, “A paisagem em círculo” (*Helianto*), op. cit., p. 157.

¹⁵³ Id., (*Alba*), op. cit., p. 198.

Gradativamente, o branco superpõe-se, cria seu próprio volume e constitui um poema-paisagem, em que o sujeito só é flagrado por meio de seu sentir-pensar “indicial”, porque indicado apenas como espécie de testemunha que acompanha os desdobramentos espaciais, suas superposições de neve e de luz, o que, em certo sentido, atrapalha a “situação” espacial do “eu” perdido sem “nenhum mapa”.

“Antártida” compõe sua espacialidade na insistência da brancura destruidora de rastros, de caminhos possíveis pelos quais o sujeito lírico poderia orientar-se; bem como na marcação da luz solar (de sua imagem explícita ou não) como elemento tanto de lucidez, quanto de alucinação, tópica que se desdobra em toda a obra oridiana e desagua em “a lucidez / alucina” de *Teia*, por exemplo. O tema e também figura, encarnados no título do poema, dinamizam a capacidade de afecção (e de pensamento) do “eu” circunscrito no espaço, ele mesmo “espaço introvertido” da paisagem acachapante, que o contamina qualitativamente, isto é, que o transforma, em certo sentido, também nos “brancos” que perfazem o espaço.

O ímpeto dos poemas perspectivados na paisagem poética enraíza-se no sujeito, transfigurando-o ao transfigurar-se em imagem. Isso quer dizer que, as coisas do mundo, na poesia de Orides, parecem destinadas a se apresentar como símbolos e/ou ícones líricos que regimentam uma poética e, a partir dessa forma de desdobramento, contaminam a aparição do sujeito, também produto da trama enunciativa. A linguagem poética oridiana aparece então como espécie de impossibilidade de definição entre o caráter simbólico e icônico. Explicamos: seu vocabulário-motivo (que reitera a flor, o peixe, o sol, a luz, a aurora, a estrela, o pássaro, o sangue, a água, dentre outras palavras) parece se tornar ícone no instante em que tentamos captá-lo simbolicamente e se simboliza na medida em que ensaiamos apreendê-lo como ícone poético, como se se tratasse de um caleidoscópio ora de caráter icônico, ora de caráter simbólico, no que respeita ao regime instituinte das imagens poéticas. Tal estado reversível e desdobrável do signo, nos poemas de Orides Fontela, conforma um paradoxo interessante no que respeita à inter-relação de mundo e de linguagem. Pelas vias de uma formulação muito concisa (enquanto também investigação vestigial do real) e desdramatizada de uma espécie de “drama dicotômico total” do mundo da vida e, por que não, também da vida dos signos, passa a se dar a ver como possibilidade constante de convulsão do estatuto semiótico, que foge à apreensão da leitura. Nesse sentido, também a noção de lirismo se torna complexa, uma vez que, ao buscar dar conta da relação entre sujeito e mundo, a própria subjetividade lírica oridiana

percebe estremecer o seu instrumento de aproximação e de apreensão do mundo, ou seja, a linguagem. Por isso, entre o icônico e o simbólico, a imagem poética nos poemas de Orides se perfaz: porque em seus *experimenta linguae*, a poeta explora e imbrica também diferentes modos de apresentação na poesia das coisas do mundo.

Assim, as imagens poéticas (visuais e também sonoras) são responsáveis, de alguma maneira, pela performance paradoxal de uma voz emudecida dos poemas, que partilham seu dom como silêncio, criando, na tensão metafórica, “cenas pictóricas ressonantes” que “só faltam falar¹⁵⁴”. O indizível se descortina, vibra em cor e sangue, afeta-nos, leva-nos à vertigem, “ao máximo horizonte” da vida como experiência. A “tensão do horizonte” exterior invade a “paisagem interior” do “eu”, inebria-o, emudece-o sob a forma de *mimesis criativa*¹⁵⁵, como lemos em:

Vermelho

Tensão da rosa em
sábua maturidade
vermelhocéu contido
no máximo horizonte.

Tensão do horizonte em
vermelho rosa transposto
sábua rosa em seu
maduro silêncio.¹⁵⁶

No cerne da economia afetiva impressa na relação complexa entre subjetividade lírica e *estrutura de horizonte*, nasce exatamente a *semântica da proximidade*, isto é, estratégia poética reflexiva que regulamenta a atividade do “eu” imerso na paisagem do mundo poético. No corpo desse poema, organizam-se “lugares líricos”, criados na própria transposição metafórica do horizonte que, de acordo com Maulpoix, dizem respeito a três princípios estruturantes do lirismo: estrutura, intimidade e abertura: “*organiser et*

¹⁵⁴ NANCY, Jean-Luc. “Imagem, *mimesis* & *méthexis*”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1 ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 55.

¹⁵⁵ Ou, nos termos de Nancy (op. cit., p. 57), de uma implicação recíproca entre “*méthexis*” (ou participação) e de “*mimesis*” (ou representação), em que haja: “[...] um envolvimento por dobradura interna – da *méthexis* na *mimesis*, uma implicação necessária, fundamental e, de alguma forma, geradora. Que nenhuma *mimesis* não advenha sem *méthexis* – sob pena de não ser nada além de cópia, reprodução [...]. Reciprocamente, sem dúvida, não há *méthexis* que não implique *mimesis*, quer dizer precisamente a produção (não reprodução) em uma forma de força comunicada na participação. [...] a *mimesis* não designa a imitação [...]”.

¹⁵⁶ FONTELA, (Transposição), op. cit., p. 71.

interpréter le monde, y reconstruire le berceau de la subjectivité, et y ouvrir des perspectives autorisant son évason.”¹⁵⁷.

No poema “Vermelho”, a instauração da *semântica* viabiliza a abertura dos “lugares líricos” por meio da ressonância do mundo encarnada em cores tensas, frutos latentes de rubra flor: essa coisa do mundo terreno irradiada nos céus e na interioridade do sujeito, não denominado referencialmente em primeira pessoa, mas que explode, ele mesmo como “nós” (rosa-fruto-céu), no limite do observável. Sendo da ordem de um pensar que sente ou de um sentir que pensa, de tentativa de atribuir significações múltiplas ao real (tanto vivido quanto criado) em que o sujeito se insere, a noção de *semântica* aqui deve ser lida livremente como espaço propício para a leitura do convívio entre os signos e seus referentes, pensando-se em como as imagens líricas insurgem, na obra oridiana, já que a mediação das experiências subjetivas e objetivas se dão na experimentação da linguagem poética.

Uma lógica interpretativa advém desse movimento de leitura e, sobretudo, de escritura, uma vez que o que chamamos como *semântica da proximidade*, tanto diz respeito ao modo como nos relacionamos aos poemas, quanto ao que verificamos como motor criativo dos textos, ou ainda, como seu dispositivo poético, ou seja, como aquilo que mobiliza a criação de uma poética cravada no entrelugar da *matéria-emoção*: (per)curso afetivo do qual floresce uma poesia que pensa/sente/faz encarnada em matriz lírica sincronicamente linguística, corporal e mundana (ou ainda “profana”¹⁵⁸, enquanto “convite-risco”, sempre aberto à comunidade de leitores); poesia-pássaro que resiste ao canto virtuoso e tradicional, mas que (en)canta pelo empenho de seu voo, de seu pouso, de sua queda... poesia que se esgueira da representação e abre asas à criação de uma emoção pensante sobre e com o mundo.

¹⁵⁷ MAULPOIX, op. cit., p. 339: organizar e interpretar o mundo, reconstruir aí o berço da subjetividade e abrir perspectivas que autorizem sua evasão (tradução nossa).

¹⁵⁸ Aludimos ao termo “profanação” discutido por Giorgio Agamben em seu livro *Profanações* (2007).

II.III. Paisagens, visões

místicos desejos

A questão espacial, motivadora de uma espécie de *pensamento-paisagem*¹⁵⁹, estritamente relacionada à percepção – e à imbricada relação entre sujeito lírico e mundo, associada também a temas e a imagens tradicionais da poesia – retorna na epígrafe-poema de *Alba* (1983), terceiro livro da poeta, com o qual ganha o Prêmio Jabuti e, conseqüentemente, passa a ser mais conhecida fora dos muros da USP (embora a “chancela uspiana” permaneça no prefácio escrito por Antonio Candido). Essa obra foi desenvolvida depois do curso de filosofia. De acordo com a poeta, o livro desvia dos procedimentos metalinguísticos marcados em *Helianto* para dialogar, em termos de reatualização de temas, formas e imagens, com *Transposição*, com que guarda aproximação desde as epígrafes: “*Qué bien sé yo la fonte / que mana y corre, / aunque es de noche.*” (San Juan de la Cruz) e “A um passo / do pássaro / res / piro.”

A relação com a filosofia permanece, desde sempre regada pelo experimentar desse ramo do saber como matéria, assim como o que chamamos de *semântica da proximidade*, que problematiza poética-filosoficamente a relação que a subjetividade lírica empreende com o mundo. No mais, comparece o diálogo com a mitologia; em termos de composição dos poemas, a noção de “temporalidade mítica”, “espiralada”, como ressalta Villaça¹⁶⁰ se faz presente.

Como o próprio título sugere, o livro persegue obsessivamente a figura da luz ou das “primeiras luzes” da poesia e do pensamento ocidental, ao retomar (reelaborando), por exemplo, mitos gregos como percebemos nos poemas “Prometeu”, “Penélope”, “As parcas” e a última composição do livro, “Letes”. A delicadeza com que Orides Fontela lapida figuras vinculadas ao silêncio, como impasse introduzido no seio da palavra que paradoxalmente a permite se constituir, alcança a modulação de um tempo mítico, remontando, contudo, a uma origem sem origens. A esse “núcleo originário”, adere uma espécie de ritmo poético, submerso na trama da linguagem, que insiste na exploração do signo também como manifestação de um desejo inaudito, recuperador das possibilidades etimológicas da própria palavra “desejo”.

¹⁵⁹ Essa concepção é formulada por M. Collot e se detém na explicação dos modos de configuração dos arranjos composicionais do mundo, sempre compreendidos a partir da *estrutura do horizonte*, isto é, pela percepção visual de um sujeito.

¹⁶⁰ Cf. VILLAÇA, 2015.

Em latim os substantivos relativos ao vocábulo são: *desideratō, desiderationis e desiderūm, -i (de-sidus)*, termo que alarga sentidos: desejo (de algo já perdido); saudade; objeto da saudade; necessidade. Esses nomes se relacionam ao verbo *desidēro, -as, -are, -aui, -atum*: deixar de ver; sentir a falta de; ter saudade de; desejar; esperar; buscar¹⁶¹. *Desiderare* também remete à “estrela” (*sidus/ sidēris*) ou ao sentimento *desiderūm (de-sidus)*: algo como “estar separado das estrelas”) que sentimos quando vemos o brilho desse corpo celeste. Sendo assim, o termo desejo abre um tempo de observação, de reflexão e, por que não, um “tempo oportuno” – o da meditação poética – para tornar possível a perseguição, em nível metafórico, da luz estelar, ainda que seu real alcance seja impossível, sempre *destinando* (mais uma acepção de *sidus*: destino) a subjetividade lírica a estar “ao passo de”.

Alba recupera também, ainda que em nível intertextual, subterrâneo e talvez lateral (porque no projeto poético oridiano o que parece estar em jogo é o desejo por uma “vida em potência”, por sua celebração, consciência e constatação como acontecimento, pelas vias do sentir e do pensar, mesmo que este “sentimento lúcido” cause angústia), o anseio existencial dos amantes saudosos que entoavam, especialmente na lírica provençal e nas cantigas d’amigo galego-portuguesas, a dor da separação depois do encontro amoroso, nos primeiros raios da aurora.

Poderíamos dizer que os poemas dessa obra conservam a imagem da própria “alba” primeiramente como tipo de “memória de forma” apresentada no pensamento poético-filosófico de Orides Fontela (já que, neste caso, *Eros* seria também figura do pensamento). Isso que estamos chamando de “memória da forma” no poema é transposição metafórica do amor como potência contraditória de criação, porque organizada a partir de diferenças expressas exatamente na experiência sensível. Tais diferenças são expostas justamente nas imagens poéticas criadas ou mesmo pela transgressão com relação ao gênero medievo (mediado pelo canto), uma vez que, ao lamento “da amiga”, sobrepõe-se um silêncio, ainda que constitutivo da palavra poética.

As marcas desse amor impossível, vinculado já à impossibilidade do canto, não se limitam à citação da palavra “silêncio”, mas se registram, sobretudo, por cortes que apartam/aproximam núcleos de sentido de forma simultânea e conservam, na materialidade do poema, a angústia do sujeito lírico plasmada, por exemplo, em travessões que lancetam o poema “Nau (II)”. É por esses termos, portanto, que

¹⁶¹ REZENDE, Antônio Martinez [de]; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Crisálida/ Tessitura, 2005, p. 100.

entendemos como a memória da forma amorosa se entranha fantasmaticamente na própria forma do poema:

Um barco
fende – tranquilo – o mar
(o amor) transporta
– voo profundo – o esplendor
do silêncio.

Um barco
fende o rumor do mar
transporta
– silente ânfora – a
imortal lucidez
do branco

a siderante impossível
primavera.¹⁶²

A essa altura de nossas considerações, aproximamo-nos ao que Agamben aponta, em seu livro *Estâncias*, como “teoria orgânica do fantasma” que apresenta interessante premissa: o fantasmático ocupa lugar privilegiado na vida do espírito e *Eros* é encarado como processo que advém essencialmente dessa produção “fantástica”. Mantendo vínculo com essencialidades medievais para o desenvolvimento de suas afirmações, o filósofo italiano antevê, justamente na lírica amorosa medieval (que nos deixa como legado a elaboração de uma poética “vassala” de *Eros* e subjetiva, em alguma medida), a elaboração fantasmática enquanto fonte e inspiração da poesia.

Isso se dá, uma vez tais cantares, especialmente os “d’amor”, neste caso, suscitam uma imagem ideal, de uma dama perfeita, fadada ao não-pertencimento perene e chamariz para sofrimento, bem como alegria concomitantes, jamais finitas na criação lírica dos trovadores¹⁶³. Perdido, pois, em espaço de sonho (mesmo afetando o poeta em sua

¹⁶² FONTELA, (Alba), op. cit., p. 202.

¹⁶³ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: EDDUSP, 1996. O amor cortês (enquanto personificação da seriedade e dos valores morais) possui uma causa poética, cuja aparição e efeitos percebemos em toda a lírica amorosa. Os trovadores exprimem com perfeição o sentido do amor, imprimindo em seus textos toda a intensidade e força do sentimento. A mulher amada, ao ser louvada nas cantigas de amor, compara-se a um senhor feudal. O amante, portanto, deve exprimir a vontade de se tornar seu vassalo (ser aceito, caso assim permita sua “suserana”), subordinando-se totalmente a sua dama. Segundo essa indução, vislumbramos o amor cortês como um complexo ritual em que o culto à dama prevê a observação da “arte de amar”. Desse artifício surge, devido à invenção dos próprios trovadores, a servidão amorosa. Spina (op. cit., p. 363) afirma que “o amor consistia, então, nessa vassalagem rigorosa do trovador à de sua eleição, e tal arte previa a observância escrupulosa de cânones preestabelecidos”. A prescrição amorosa seguia, dessa maneira, alguns princípios listados pelo crítico literário: uma servidão humilde e paciente, que compreendesse quatro estágios de aprendizagem, graus esses ditados pelo nível de intimidade da dama com o trovador, a saber: *suspirante, suplicante, namorado* ou *amigo* e *amante*; a *coita d’amore*

experiência sensível “de vigília”, em que o olhar dinamizava a lógica do amor cortês, conforme demonstra André Capelão¹⁶⁴), o objeto amado nunca seria acessado, ainda que fosse angustiadamente desejado (também em sentido erótico carnal pungente – por vezes – contraditoriamente escamoteado pelas regras relacionadas à cortesia) e suscitado pela sugestão das composições líricas. Assim, “criação” e “criatura” confundir-se-iam, consubstanciando-se em um crisol em que o fantasmático fosse capaz de refinar o sentimento amoroso, transportando-o para a ambientação poética. Em outras palavras, ao nosso ver, tanto o amor, quanto o objeto amado, seriam fundidos, em uma espécie de “cópula da fantasia”, sendo a fantasia, por sua vez, fonte para o universo lírico medieval, em que a imagem amorosa vaga e transborda.

Aproximando a teoria do fantasma ao estado de melancolia, seguindo Agamben, podemos entender a condição melancólica como processo intrinsecamente erótico em que subsiste uma rede de trânsito livre de objetos fantasmáticos. Os fantasmas podem assumir facetas ambíguas, podendo a eles serem atribuídas condições tanto mágicas, demoníacas, quanto contemplativas, angelicais. A potência criativa deles é, inclusive, algo que pode vincular-se a uma teoria da arte¹⁶⁵. Entendendo a natureza do fantasma como fulcro da gênese artística, a associação com o pensamento poético e sua materialização, sob a forma do poema, torna-se mais tangível. Podemos aceitar, destarte, que a ciranda fantasmática do trabalho estético agasalha o surgimento da poesia. Conforme Agamben:

Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem a alucinada cena onírica dos fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de

(e, em não raras vezes o desejo artificial de morte, afã que se tornou uma das constantes do lirismo trovadoresco); a dama tida como Bem Supremo; as virtudes intrínsecas à cortesia; a discricção (na composição poética demonstrada pelo *senhal*); a mesura e bom comportamento (vestígios da cavalaria). No mais, seja conclamando o “amor impossível” (em que se deseja possuir sem êxito) seja suscitando pelo discurso a ausência da pessoa amada (objeto de desejo constante, já possuído, mas distante no momento da lamentação desenvolvida poeticamente), as cantigas de amor e de amigo trazem em seu arcabouço semântico a *coita* que não se acaba jamais. Ambas as cantigas, ousamos dizer, encerram em seu bojo um estado latente de carência, uma das forças motrizes do sentimento amoroso, haja vista a indicação de que nelas se instaura um desejo nunca satisfeito.

¹⁶⁴ CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Claude Buridant e Ivone de Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tratado medieval escrito sob forma de diálogos (do autor com um suposto Gautier) divididos em três partes distintas: o primeiro livro traz capítulos que abordam a origem, a causa, o efeito, o indivíduo “digno” de sentir o amor (também com diálogos fictícios entre os “pretendentes” desse amor); o segundo livro fala sobre a manutenção do amor (com julgamentos e regras); e o terceiro trata de sua condenação. Essa suma teórica tem por objetivo codificar, metodicamente, a “arte de amar” (lembrando-nos de Ovídio).

¹⁶⁵ AGAMBEN, op. cit., p. 52.

ninguém, entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa, que um dia poderão ser colocadas as criações da cultura humana, o *entrebescar* das formas simbólicas e das práticas textuais, através das quais o ser humano entra em contato com um mundo que lhe é mais próximo do que qualquer outro e do qual dependem, mais diretamente do que da natureza física, a sua felicidade e a sua infelicidade.¹⁶⁶

Ao celebrar “a siderante impossível primavera” – como fruto insólito do amor transportado secretamente, conforme lemos nos parênteses que o isolam em “Nau (II)” – tanto a relação fantasmática com o objeto amado (“impossível primavera”), quanto sua materialização na “erótica do texto” são possíveis. A “relação amorosa”, implícita na virtualidade das flores (“órgãos sexuais” das plantas) “siderantes” (como potência, força e “matéria” compósitas da primavera), torna-se *siderada*, porque as flores são “impossíveis” – frutos da memória e da imaginação (sendo fantasmáticas, em certo sentido) – conforme a leitura sugere. Estabelece-se um jogo linguístico da (in)possibilidade latente no advento primaveril em que o gozo se configura como “mínima morte”, força destruidora ou “siderante” que converge, nos termos da lógica compositiva do poema, à leitura do “prazer do texto”¹⁶⁷ barthesiano, sua *jouissance*.

A “impossível primavera” se relaciona, portanto, ao “voo profundo” provocado por uma espécie de êxtase discreto, mas intenso, sugerido pela “silente ânfora” que carrega (se preenche por e transporta) o sentimento. Correlacionado à imagem do “barco”, desdobrada em “ânfora”, o objeto “silente” inscreve uma intrincada transposição simbólica, insólita imagem “*en abyme*” do próprio amor. O sentimento amoroso contamina tanto objetos, que valem como transporte e passagem ao *Eros* (ao estruturar o eixo transversal compositivo que o permite atravessar todo o poema) quanto “eu” instituído justamente pela movimentação amorosa.

A “ânfora silente” também se correlaciona ao “voo profundo”, por meio dos travessões que isolam os termos. A pontuação cortante singulariza esses campos semânticos interligados (em certo sentido, ao também definir a profundidade de uma espécie de “voo descensional”, ímpeto de “sublime às avessas”, que desce à terra) e convoca a implicação da “ânfora” ao próprio corpo do sujeito que sente o amor (encarnando-o, em alguma medida, sendo, portanto “com o amor”) e, através dele, metaforicamente empreende o “voo profundo”. A subjetividade lírica que “é com o outro”, metamorfoseia-se em “barco” e “ânfora” (continentes do amor), ou ainda

¹⁶⁶ AGAMBEN, op. cit., pp. 53-54.

¹⁶⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

materializa o próprio amor, ao doar-se corpo (voz inaudita) ao sentimento. Isso se dá devido ao jogo intrincado que a linguagem poética promove, o que nos leva a pensar também em uma noção de “erótica da linguagem” penetrante da experiência sensível da escrita, bem como da leitura do poema.

Orides Fontela transforma o que seria da ordem do canto tradicional (em que ressoa os cantares trovadorescos) para apresentar o silêncio também como força criativa. O barco/ânfora/sujeito de “Nau (II)” nos é apresentado em perspectiva transgressiva e criadora, em que o tema/objeto “amor” é tanto figurado fantasmaticamente, na síntese imagética de “impossível primavera”, quanto paradoxalmente materializado nos objetos que o transportam. *Eros* encarna-se no poema como “energia organizadora do cosmo” (talvez aos moldes da *Teogonia* de Hesíodo ou da filosofia pré-socrática), mas, sobretudo, como “energia/ capacidade” do próprio texto, de sua fatura composicional erótica que se experimenta subjetiva e esteticamente, seja no plano material do poema, seja em sua fatura intertextual. Ao subverter, em certo sentido, a angústia causada pela separação nas cantigas d’amigo (relembremos a “alba” como gênero lírico medieval, em que comumente aves insurgem como agentes de anunciação do novo dia, em que o amor da noite passada precisa ser ocultado), “Nau (II)” também recompõe, na imagem de ânfora/nau/sujeito cindidos, a ideia da inevitável noção de distância (dolorosa, angustiante) que permite a aparição “fantasmática” do amor como força de criação e, simultaneamente, como capacidade erótica plasmada nos jogos da linguagem.

Além disso, em rápida leitura comparativa com os cantares medievais, a figura da “alba” oridiana, entendida como “memória” (e também expressão da forma), aproxima-se metaforicamente à imagem do pássaro que, no poema-epígrafe do livro, funciona como índice de cisão (formalizada por cortes nas palavras) constitutiva da existência, em que o amor é, antes de tudo, capacidade poética e erótica paradoxal, entremeada pela *semântica da proximidade*, por uma espécie de desejo de coexistir, conforme lemos:

A um passo
do pássaro
res
piro.¹⁶⁸

Essa quadra, escrita por Orides, sucede a seguinte citação de San Juan de la Cruz:

¹⁶⁸ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 165.

*Qué bien sé yo la fonte
que mana y corre,
aunque es de noche.*¹⁶⁹

O breve poema “*A um passo*” mantém claro diálogo com a epígrafe de *Transposição*, variando, entretanto, os “motivos do canto”. Se percebermos que o poema epigrafado no livro de estreia sugere dinâmica de jogo promovida pela situação e comoção da subjetividade lírica entre instâncias espaciais relacionadas ao sublime (como espaço físico das alturas e como extrato simbólico) e ao terreno (ou ao espaço-paisagem em que o “eu” se espraia, que não deixa de ser símbolo de queda ou mesmo da “capacidade lúcida” da escritura), não será difícil depreender uma espécie de aprofundamento¹⁷⁰ cujas “consequências poéticas” se verificam ao longo das duas obras e também dos outros livros, embora com desdobramentos próprios, da tópica espacial exposta em “*A um passo / do pássaro / res / piro.*”. Sugerimos, no entanto, que o poema explora, ainda mais fortemente, a complexa relação que a subjetividade lírica travará com a objetividade.

Se lermos comparativamente os poemas-epígrafe de *Transposição* e *Alba*, percebemos que o símbolo do “sublime” elegido na epígrafe do primeiro livro (“Deus”) cede espaço à figura material de um ser do mundo: o pássaro. Contudo, parece-nos claro que a ênfase nessa imagem não se trata de simples substituição do dado transcendente da divindade mencionada na epígrafe de *Transposição*. É verdade que os pássaros de Orides se associam, em muitos poemas, à mobilização criativa (ainda que mediada por impasses) do mundo poético construído em sua obra e isso aproximaria, em certo sentido, a imagem dos pássaros à esfera do divino e do transcendente. No entanto, mais que substituição de imagens, supomos que aconteça uma especulação temática e imagética que problematiza o diálogo complementar entre os livros, realizada por meio de procedimento sempre atualizador e modificador de certas metáforas amplamente exploradas. Poderíamos dizer que haveria então uma espécie de autorreferência temática e metafórica, em diálogo intertextual, com determinadas figuras que ilustram questões tradicionais da poesia, e intratextual, isto é, dentro do próprio conjunto da obra oridiana, concedendo-a um senso espaço-temporal interno e interconectado.

¹⁶⁹ Ibid., p. 163.

¹⁷⁰ VILLAÇA, op. cit., p. 303.

Ao lermos “A um passo / do pássaro / res / piro.”, à primeira leitura, o que se insinua é o que tentamos denominar como *semântica da proximidade*. Estar “a um passo de”, nesse caso, do pássaro (estatuto imagético que tomamos, por ora, como dado objetivo, como extrato do mundo) parece-nos forma que o sujeito lírico encontra para dimensionar sua estreita relação com o mundo, muitas vezes dotada de proximidade (mas não necessariamente de “toque” ou de encontro imediato com o real). Uma realidade possível, aberta sempre a sentidos que se constroem no ato de leitura, estaria sempre próxima ao “eu”, mas nunca efetivamente tangível.

A partir de tal paradigma haveria uma cisão fundamental que fragmentaria a experiência do sujeito lírico, em relação ao real, assim como deflagraria sua existência, em certa medida, “parcelar”. O “eu” estaria fadado a coexistir, de maneira fraturada – em eterna “distância próxima” abalizada pela *semântica da proximidade* – com os objetos do mundo, sendo reinventado pelo espaço que habita no universo poético. É importante mencionar que Villaça lança a ideia a que nosso entendimento de *semântica* se assemelha, mesmo que discretamente (embora o crítico entenda a poesia oridiana como “tarefa do espírito” essencialmente), conforme podemos observar no seguinte trecho:

[...] a distância mas também a proximidade do sujeito: sempre a perspectiva fundante do eu que acontece em meio a acontecimentos, do eu que tangivelmente respira a intangibilidade do pássaro a um passo. Nessas sucessivas localizações líricas, não seria difícil aproximar a qualidade da *distância avizinhada* (entre o sujeito e o real) da qualidade do silêncio expressivo que tantas vezes se põe entre as palavras.¹⁷¹

O constructo da *semântica*, estaria abalizado pela *estrutura de horizonte* que viabiliza a experiência, ou a visada do “eu”, frente ao mundo, de maneira que este sujeito não pertence a uma essência absoluta, porém se reconstrói continuamente, conforme não só observa, mas também partilha a objetividade (ou o “reino dos dados objetivos”) de maneira dinâmica. Tal experimentação entre sujeito/mundo consoma-se, transmutável e reciprocamente, como agente organizadora da “ontologia” compartilhada entre “eu” e mundo (ambientação em que as coisas e os seres cirandam, como elementos de alteridade do sujeito, para além de sua própria inflexão subjetiva e seus desdobramentos; afora o fundo em que outras subjetividades compartilhadas – tais como as dos leitores potenciais,

¹⁷¹ VILLAÇA, op. cit., p. 298 (ênfase nossa).

por exemplo – fendidas também por um *alter* –, convivem no momento em que se dá a experiência de leitura e conseqüente reescritura latentes dos influxos textuais).

Ao lermos “A um passo / do pássaro / res / piro.” é importante levar em consideração a cisão da palavra “respiro”. Ato essencial para a vida, pode indicar o próprio ato de respirar, em que há pausa entre inspiração e expiração, promovendo-se, portanto, duplo movimento de interioridade-exterioridade realizado e sentido no plano físico da respiração. A segmentação “res / piro” também sugestiona a leitura individual dos fragmentos: “res” pode ser lido como vocábulo latino que designa “coisa” e “piro” entende-se como verbo (“pirar”), conjugado em primeira pessoa do tempo presente do indicativo.

Conforme já explicitamos, há um sujeito que insinua aproximação com as coisas, mas não que necessariamente entra sempre em “comunhão absoluta” com os objetos. Para além disso, ele próprio poderia ser entendido como coisa (dado objetivo observável no/do mundo) que, também cindida em seu plano existencial, acaba por “pirar”, ou ainda “pirar-se”, saltando de si (“passeando”, “andando”, “correndo”, em espanhol; “partindo”, “saindo”, “perdendo o juízo” em português, se levarmos em consideração sua provável etimologia a partir da língua romani¹⁷²), ao perceber-se “intangível” à tangibilidade do pássaro, tão próximo e tão distante, isto é, inserido nas malhas de uma *semântica da proximidade* que busca infinitamente o ato poético também compreendido como ato infinito, em estado de errância contínua. Orquestra-se, portanto, a instituição da já denominada *semântica*, disseminada no poema-epígrafe, em que se percebe, devido à loucura indicada por “piro”, também um senso paradoxal de “delicada brutalidade” que acomete o “eu”.

Tal encontro entre delicadeza e brutalidade fundamenta-se na potência das imagens dos poemas de *Alba*, nos quais a figuração dos pássaros é tópica marcante¹⁷³, assim como a figura da luz (implicitamente registrada na presença das aves, que “anunciam o dia” desde o poema-epígrafe, em diálogo intertextual com o gênero “alba” medieval, mas que também propiciam relação de choque entre o “eu” e o real, numa cisão do “si”, imprescindível para o seu renascer com o mundo). Nessa chave interpretativa, à

¹⁷² Ou do “caló”, uma das línguas romani, que teria passado seu sentido mais conservado (“andar”) para a língua espanhola. (In: BUZEC, Ivo. *Historia crítica de la lexicografía gitano-española*. Brno: Universidad Masaryk de Brno, 2011, p. 187).

¹⁷³ Como observa-se nesses poemas: “Vigília” (p. 169), “Pouso (II)” (p. 171), “Cisne” (p. 172), “Prometeu” (p. 180), “Mito” (p. 185), “Espelho (II)” (p. 200), “Ciclo (II)” (p. 203), “Migração” (p. 207) e “Ode (II)” (p. 212).

esteira do que afirma Leticia Raimundi Ferreira, “piro” poderia ainda relacionar-se à situação da poeta que se consome

como coisa do mundo (*res, rei*) na luz/fogo (*pyr, pyrós*) de seu sentimento, sucumbir ao peso da realidade existencial, à queda e à divisão inevitáveis, visualmente figuradas na disposição espacial dos versos: res/piro.¹⁷⁴

De qualquer forma, em ambiente “neutro”, ou “vazio”, que sugere, de certa forma, placidez, insurge um “eu” em delírio, absorvido pela visão de instantes originais (e originários): a presença dos pássaros que voam (planando ou migrando) ou pousam; a sua ausência, marcada pela mudez do canto; ou ainda sua presença em ausência, cifrada em seu rastro (um tipo, talvez, de estranha virtualidade potencializada também pelo uso da metonímia que se vale ou das plumas das aves ou de suas asas, por exemplo).

Os pássaros, de certa forma, inauguram a “alba” a ser transfigurada ao longo do livro, assim como as aves denunciam aos amantes o início do dia na poesia medieval, conforme já havíamos mencionado, despertando-lhes um senso de realidade (de atenção plena, de necessidade de lucidez) contraposto ao sonho (que não deixa de ser um “regime de realidade” singular) e ao júbilo vivido durante seu encontro. Atribuímos a essa visão o sofrimento do sujeito lírico “invertido” e “aproximadamente distante” das coisas, já que não é ele quem controla os objetos, em plano de objetividade ideal, mas, em certa medida, é cativado, irremediavelmente, pelas coisas, pelos bichos. Uma dinâmica amorosa pela vida e pelas coisas do mundo se instaura nessa lógica de inversão, mesmo que se sofra a dor da separação, da cisão.

É assim que um “estado de plenitude” emerge e mobiliza a relação dinâmica estabelecida entre “eu”/mundo. Temática e formalmente, as fronteiras entre subjetividade/objetividade se esgarçam, implicando-se, principalmente no que respeita ao tratamento dado às imagens poéticas vislumbradas texto a texto, tal como lemos nesta “Vigília”, em que tanto subjetividade lírica, quanto pássaro vislumbrado, mergulham no mundo à luz da “atenção plena”:

Momento
pleno:
pássaro vivo
atento a.

¹⁷⁴ FERREIRA, Leticia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: ASL – Pallotti, 2002, p. 112.

Tenso no
 instante
 – imóvel voo –
 plena presença
 pássaro e
 signo

(atenção branca
 aberta e
 vívida).

Pássaro imóvel
 Pássaro vivo
 atento
 a.¹⁷⁵

Ao localizar-se em uma espécie de “aqui indeterminado”, apenas sondado pela observação do “eu” e pela aparição alada (índice que regimenta uma temporalidade singular, do “momento pleno”, isto é, absoluto enquanto dura como ato poético arrebatador da visão) no poema “Vigília”, ou mesmo expresso na epígrafe “*A um passo / do pássaro*”, a subjetividade lírica irmana-se à experiência do mundo, como coisa (“res”), no/do mundo. Sempre “atenta ao real”, refaz-se pelas vias do acontecimento, da existência que “respira” e simultaneamente “pira” o/no real, abrindo-se à experimentação da imaginação veiculada pelas imagens poéticas (especialmente a do pássaro) que já conhecemos desde *Transposição* e de *Helianto*. A *semântica da proximidade* (e de impasses) proposta pela virtual “distância/proximidade” estabelecida no poema-epígrafe escrito por Orides, conecta-se também ao excerto que compõe a primeira epígrafe do livro: “*Qué bien sé yo la fonte / que mana y corre, / aunque es de noche.*”¹⁷⁶, trecho de um poema do místico católico¹⁷⁷ San Juan de la Cruz (1542-1591).

¹⁷⁵ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 169.

¹⁷⁶ POETAS DO SÉCULO DE OURO ESPANHOL: POETAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL. Trad. Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000. Trata-se do primeiro dístico do poema “*Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*” que funciona como espécie de mote a desenvolvido pelas estrofes que o sucedem e que recuperam, em plano paralelístico, o verso “*aunque es de noche*”. O trecho epigrafado por Orides pode ser vertido ao português como: “Bem eu sei a fonte / que verte e corre / embora seja noite” (tradução nossa).

¹⁷⁷ Resumidamente, poderíamos dizer a mística católica se relacionaria à possibilidade que os santos teriam de se comunicar com a divindade, por meio de práticas ascéticas, tais como a meditação e a oração. Vinculada, portanto, a um sentido de “mistério” ou mesmo de “drama desvelado”, a Mística se revelaria enquanto um tipo singular de experiência direta com divino, em que seria possível, além de se refletir profundamente, sentir, no plano do sensível, a extrapolação dos sentidos humanos, através do êxtase provocado pelo encontro com o “corpo glorioso do Cristo”. Os místicos mais notórios são espanhóis (como San Juan de la Cruz e Teresa de Jesús, mais conhecida como Teresa de Ávila) e pertencem ao que se convencionou chamar de *Siglo del oro*, período em que a Contrarreforma católica ganha força,

O frade carmelita é considerado um dos poetas mais importantes do *Siglo del oro español*¹⁷⁸. Abastecido pelos estudos teológicos eruditos e pela leitura da bíblia, San Juan também era apreciador da poesia culta de seu tempo, bem como da lírica popular. É este repertório cultural que compõe suas obras tangidas por sensibilidade poética e religiosa ímpar, em que a busca pela divindade e o contato íntimo com a mesma são prerrogativas sobretudo éticas. Partindo do princípio básico de que o amor seria a via máxima para o encontro com Cristo e de que a ascese espiritual seria o destino a ser alcançado pelas gentes, seus poemas encarnam uma linguagem configurada como busca pela verdade essencial e encenam um tipo particular de relacionamento amoroso (vinculado ao êxtase¹⁷⁹) como ato religioso. Por isso, a experiência mística, dentro dessa lógica, faz-se como “acontecimento por excelência”, visto que permite a conciliação da humanidade com a divindade. O ato criador seria um tipo de experiência reiterada na presença divina manifestada no ser humano e, a partir disso, tanto a atividade poética, quanto a atividade de Deus, estariam amalgamadas no texto entendido como espaço encarnado de criação e, por que não, de autocriação. Se por um lado a alma humana apresenta-se passiva no que respeita à atividade criadora divina, por outro mantém-se em abertura para acolher o transcendente (em termos metafísicos) em seu interior e com isso também promove seu próprio percurso ascético. Nos limites da interioridade, portanto, a humanidade passaria por um processo muito específico de “fora de si” (“em êxtase”), já que, ao distanciar-se de “paixões mundanas”, poderia se restituir e alcançar a unidade originária da vida, isto é, aproximar-se-ia do divino.

A natureza desse trânsito permitiria, dessa maneira, a convergência das figuras do poeta e do místico transcritas nos poemas de San Juan de la Cruz. Dados os

impulsionando a criação da austera Inquisição Espanhola e da Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola.

¹⁷⁸ Denominação didática que abarca o período histórico, mais extenso que “um século”, que vai mais ou menos de 1492 (final do que se convencionou chamar “Reconquista Católica”; “descoberta” da América pelos europeus; publicação da *Gramática castellana*, de Nebrija, primeiro livro dedicado ao estudo da língua espanhola) a 1659 (marcado pela assinatura do “Tratado dos Pirineus” pelos regentes de Espanha e França, que finaliza uma guerra entre os territórios envolvidos) ou a 1681 (ano da morte do escritor Pedro Calderón de la Barca). Durante a “era de ouro”, o império espanhol prospera, assim como suas artes e letras, com destaque para estética renascentista (séc. XV e XVI, marcados pelas ações do “reis católicos” – Isabel I de Castela e Fernando II de Aragão –, Carlos I e Felipe II; período marcado no plano religioso e político pelo Concílio de Trento), em seu início, e mais propriamente a barroca, em que a “mística espanhola” se enquadra, posteriormente (séc. XVI e XVII – em que se inserem os reinados de Felipe III, Felipe IV e Carlos II; tempo em que a Contrarreforma se desenvolve).

¹⁷⁹ Não à toa, em seu *Cântico Espiritual*, San Juan de la Cruz recorre à metáfora da alma humana como “esposa” e a Cristo como “esposo”. O uso deste expediente poético não somente revela uma espécie de erótica (que perpassa a experiência vinculada à religiosidade, mas também à escrita) estabelecida nos poemas, como dialoga com a tradição bíblica, particularmente com o “Cântico dos Cânticos” atribuído a Salomão.

distanciamentos históricos e críticos, inclusive no que se entende por visada autoral, noção de subjetividade e projeto estético, supomos que seus escritos aproximam-se (em corte anacrônico, é verdade), em certa medida, à obra oridiana, se levarmos em consideração certas estratégias poéticas, tais como a exploração da palavra e do silêncio, dentro do jogo formal e semântico. Basta pensarmos na relação estabelecida entre os cortes sintáticos e as metáforas da fonte, que convergem para um silêncio “sem mais música audível: água / densa / que nos limpa de todas / as palavras” análogo à “noite” (antítese da luz e anterior – ou inscrita subterraneamente – à “gênesis”, isto é, ao ato criativo), observadas na epígrafe que recupera a poesia do místico espanhol e que se relaciona à noção de apagamento (obscuridade) do lendário rio grego “Letes”¹⁸⁰, apropriado por Orides Fontela, no último poema de *Alba*. Se lermos o trecho de San Juan de la Cruz, à luz da noção de poesia como “revelação divina” – justamente por permitir, em seu corpo, a habitação da divindade (ainda que não seja possível sua total compreensão) – o poema seria espaço fortuito da fruição religiosa e estética. Suas tramas significativas empreenderiam duplo exercício de conhecimento: o despertar da mente e do corpo (enquanto território de atravessamento dos sentidos humanos) entregue à experiência do êxtase.

É por esses termos que podemos ler o excerto “*Qué bien sé yo la fonte / que mana y corre, / aunque es de noche.*”: compreender (como insondável e misteriosa, talvez, por isso mesmo, *obscura*) a natureza da fonte (neste caso, metáfora para vida modelada pelo ser divino), não é deixar de conhecer, e mais, de experimentar sua existência como jorro infindável, inaugural. Haveria, portanto, nesse “saborear” de saberes, uma espécie de rito de encontro impossível entre esferas de existência distintas, entre conhecer e sentir. Tal encontro como acontecimento poético é o que nos interessa em nossa leitura, embora reconheçamos haver um impasse constitutivo. Conforme tentamos desenvolver, a poesia de Orides Fontela abre-se à experimentação do mundo e se transubstancia em *matéria-emoção*, ou seja, congrega, em sua escritura, os simultâneos cruzamentos entre a parcela afetiva da subjetividade lírica e a espessura material que organizam o mundo.

É bem verdade que a imagem do divino comparece na poética oridiana, alardeando-se desde a epígrafe de *Transposição* (1969), como já vimos. Convém, no

¹⁸⁰ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 214: “Ó rio / subterrâneo ao ritmo / do sangue // ó água / frígida clara / que elimina toda a / sede // ó água abissal / sem gosto / nem vestígio algum / de tempo // ó fonte / sem mais música audível: água / densa / que nos limpa de todas / as palavras”.

entanto, lembrar que, diferentemente do que observamos na trama de significações possíveis em que se coloca o texto de San Juan de la Cruz (levando-se em consideração seu contexto histórico e suas preocupações vinculadas a um plano religioso também muito específico), a premissa de leitura dos poemas-epígrafe de Orides Fontela inverte os vetores interpretativos da relação que se estabelece com a transcendência e o divino. Ao “acontecer”, o “eu” oridiano percebe, sente e se inscreve no mundo (no “aqui” de nosso horizonte perceptivo, no “aqui” em que compartilhamos nossa existência), amalgamando-se ao mesmo, problematizando, assim, sua própria instituição subjetiva.

Justamente por se compreender no “aqui” (no espaço de habitação ou de passagem que lhe cabe), por atravessar e ser atravessada pela carne do mundo, por configurar-se como fragmento (ou quem sabe “parcela afetiva”) da *estrutura de horizonte* que sustenta sua experiência no real, a subjetividade lírica se perfaz “a um passo” do alcance transcendente do sublime e de Deus. Instaura-se, dessa maneira, o que tentamos denominar como *semântica da proximidade* (agasalhadora, é lícito reiterar, da aporia espacial marcada pelas circunstâncias de aproximação/distanciamento) que, apesar de necessária (já que se repete na expressão “a um passo de”), mostra-se também impossível (isto é, se a dinâmica de impasse a constitui, não haverá solução definitiva para a situação de “limiar” a que o sujeito se destina, ele mesmo, agora também “vereda” de espaços gerenciados justamente pelo sentir/pensar de seu corpo em movimento, emocionado e emocionante: vaso comunicante com a espessura do mundo).

Sob este ângulo, a potência poética se atualiza na obra de Orides Fontela. A aguda e lúcida fruição de seus poemas recoloca a investigação do real pela linguagem, ao deslocar a experiência mística para a experimentação estética do sensível, inclusive nos termos de se compreender o relacionamento humano com o transcendente entendido como divino. É importante destacar que, embora o êxtase religioso se tratasse de prática de abertura e de entendimento do mundo (que se dava pela convivência intensa do divino com o corpo do fiel), essa prática tinha como suporte a sublimação teleológica da alma humana. Conhecer o mundo e a si mesmo era, para os místicos, forma de conhecer Deus de se prostrar totalmente aos seus desígnios. Contudo, a poesia oridiana transpõe essa lógica religiosa e se há algo que permaneça como “místico” é a própria escritura poética (em termos de perscrutação e burilamento da linguagem).

Para tanto, a poeta não recusa o espaço da imaginação, do sonho e mesmo do sublime (seja como tema, figuras a serem trabalhadas, seja como matéria de seu fazer poético, isto é, como parte da realidade), como já observamos. Afinal, a poesia “[...] como

o mito, também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar – é um logos – mas não se restringe a isso.¹⁸¹”.

Em seu percurso escritural, Orides parece conceber a relação dos domínios transcendente e imanente do ser-no-mundo da humanidade como jogo de forças que não se resolve necessariamente na busca de uma “verdade poética definitiva”, mas que se propõe na forma de uma “dança de materialidades e sentidos” ou mesmo de “materialidades e sentidos emocionais” encarnados na escritura poética instituidora de uma própria lógica de criação, funcionamento e entendimento do mundo. É assim que seu *experimentum linguae* poético próprio seria fundamentado e, em certa medida, também suas “verdades poéticas”, já que:

Se “pureza” já é uma noção difícil, “verdade” então... Mas tentemos pelo menos uma aproximação da questão, mesmo que só intuitiva. Pois é intuitivo, é claro por si mesmo para o verdadeiro poeta: poesia não é ficção, não é mitologia, não é luxo nem passatempo, mas sim uma forma seríssima de se aproximar do ser, do real, da divindade. É uma forma de *conhecimento* mais primeva que a filosofia e as ciências, é conatural com as religiões, e mais, não é ultrapassada. É inda o que pode dar o que pensar aos filósofos (se ainda existem) e dar belas intuições criativas aos cientistas, que talvez – Deus nos livre – possa inda criar deuses.”¹⁸².

A “intuição” de que nos fala Orides é também “obstinação” da própria poesia, cuja matéria se faz “palavra íntegra – integradora [...] palavra primeira, não só arcaica, mas futura e intemporal [...]”¹⁸³, aberta a uma dinâmica atravessada por espaços, tempos e “verdades” sempre contingentes e parcelares, que se aproximam (sem, entretanto, necessariamente convergirem para uma saída poética única ou determinante das questões que a “integridade da palavra” tanto cria, quanto examina). Ao lermos as duas epígrafes de *Alba*, entendemos a indicação de um jogo poético associativo de temas e de imagens a serem larga e reiteradamente exploradas, tanto no livro em questão, quanto no conjunto da obra oridiana.

A poesia de Orides esboça, nos termos de seu projeto poético, a experimentação de uma vida em ciranda, ao materializar uma atividade originária (criadora de seu próprio

¹⁸¹ FONTELA, 1998, p. 13.

¹⁸² Id., 1997, p. 120.

¹⁸³ A poeta, ao tentar definir o que seria poesia para si, valendo-se do princípio da “palavra íntegra”, continua: “[...] É fruto da própria linguagem em nós, pois a língua nasceu como poesia e assim será enquanto falarmos, enquanto formos humanos.” (ibid., p. 119).

universo). Isto é possível porque os poemas encorpam a agudez de múltiplas existências em pulsação, reguladas por um espaço e também por um tempo (essa unidade de sentido abstrata, mas organizada em ritmo infundável) constitutivos de um princípio poético que estrutura e cria sua própria temporalidade (sempre aberta e cíclica, como vimos no poema “Ciclo” anteriormente) que pode se apresentar de diferentes formas, sendo uma das mais recorrentes na obra de Orídes, a do “Jardim”:

Frescas sombras de
bruçam-se
nas águas

fontes
joram pedras
calam-se

brilho das
flores:

incendiada doçura.

tão ácida a
sede
e a água
tão breve.

Tão instantâneo
o pássaro: nem mesmo
o voo é captado
pelas águas.

Chegam os
pássaros

devoram
frutos
picam
grãos
vivos

e álares
partem
(sonho de
pássaros)

eternos
aéreos
livres

Semeio sóis
e sons
na terra viva

afundo os
pés
no chão: semeio e
passo.

Não me importa a colheita.¹⁸⁴

O voo da ave concentra uma curiosa noção de “eternidade instantânea”¹⁸⁵ de um “ciclo” de existência organizador tanto de instâncias sublimes (que chamaremos de plano de habitação dos “eternos / aéreos / livres” pássaros, aberto à condição de transcendência entendida como projeção imaginativa, isto é, como capacidade de criação incutida na expressão “sonho de / pássaros”), quanto terrenas (no vislumbre da exposição paródica (nos termos de “canto em paralelo”¹⁸⁶) de um *locus amoenus* tecido a partir da paisagem construída por fontes e flores.

Imagem nuclear deste jardim que nos é apresentado, o pássaro é colocado em termos do que é instantâneo. Podemos entender instantaneidade como paradigma familiar daquilo que está em fusão no poema. O caráter instantâneo do pássaro é também signo de liberdade, de existência livre e criadora de sentidos, por assim dizer, de justaposição espaço-temporal, uma vez que o voo, como acontecimento original, não é captado. A

¹⁸⁴ FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., pp. 264-267.

¹⁸⁵ Essa “condição” das aves é recorrente na obra oridiana, como percebemos na leitura do poema “Migração”: “Do leste vieram pássaros / rápidos leves / nem sombra nem rastro / deixam: / apenas passam. Não pousam.” (id., [*Alba*], p. 207).

¹⁸⁶ CAMPOS, Haroldo [de]. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. O “canto paralelo” é aqui sugerido não apenas como “paródia” na acepção mais popular do termo, em que o tom jocoso e/ou crítico ferino, como estratégias retóricas são características marcantes, a fim de se promover uma subversão de sentidos. Cf. Campos (pp. 35-36) o tom das “para-odes”, “do sufixo grego *pará*, ‘ao lado de’, como em paródia, ‘canto paralelo’ ” se aproximam ao sentido de “recriação”.

imprevisibilidade do pássaro (do voo como espécie de segredo) é análoga à da própria vida que se desenvolve no jardim (já que o instantâneo é da ordem do “vivo”) no qual se nutre. Se tomarmos como razoável a hipótese de leitura que tentamos desenvolver, o pássaro – sempre em imbricação com a noção de vida em potência, de experiência de uma “vida viva” por excelência – coincide com a proximidade com o mundo e consigo mesmo (algo que reverbera, em certo sentido, também a condição da própria subjetividade lírica submetida a uma espécie de desejo de coincidência). Desejo que encarna exatamente o “sonho” alado do animal (tornado realidade pelo expediente do empenho de seu corpo, na ação do voo).

É importante mencionar que o pássaro, figura análoga e reversível a do poeta, circunscreve-se em um plano de habitação em estado de fusão, em sobreposição de elementos que se debruçam uns nos outros, no jorrar contínuo da matéria na *estrutura de horizonte* do poema. Esse lugar, tornado mundo prenhe de vida, é apartado da palavra (“pedras / calam-se”), ou é mesmo anterior ao discurso que tenta analisar a tudo e a todos.

“Jardim” converte-se em reino de uma metáfora primeva ou criativa, por meio da luz (brilho/ incêndio) que nos permite a visão de uma paisagem cuja gênese se constrói no ato de escritura/leitura do poema que, em si, carrega uma “sede” própria. Aliás, quanto a esse termo, quando a “sede” aparece, a questão da instituição da subjetividade lírica, de sua imbricação com o mundo e as suas figuras, parece se intensificar. Contudo, imbricação não significa necessariamente coincidência, como vimos anteriormente, mas desejo de coincidência. Assim, instaura-se uma contradição interna entre os sentidos de “sede” e o saciar-se, concentrada na associação entre “incendiada doçura” breve e ao ácido que, concomitantemente, aludem às águas, ao efeito visual criado de seu derramar nas pétalas das flores, quem sabe, retratadas ainda na “primeira cena” do poema (espécie de interlúdio que apresenta o contexto em que a trama seguirá), tendo suas estrofes divididas das posteriores pelo símbolo que remete às flores “*”.

A segunda parte, ao sinalizar a presença do pássaro, assim como a do “eu” em elipse, explicita a situação geral da subjetividade lírica para quem o chão não é necessariamente mera superfície ou ponto de encontro de seu corpo com a carne do mundo. Isso acontece porque o sujeito lírico afunda em uma espécie de lama (ou de barro primordial). A terra não é tão somente lugar para ficar (nos termos de uma habitação perene), mas para fincar-se na instantaneidade de um morar provisório, de uma casa que não é, mas que sempre está no movimento de existência do próprio “eu” que, similarmente aos pássaros, também passa (e contrariamente a eles, demarca – em seus

passos, isto é, em seu breve “afundar” no chão – a paisagem como rastro e dinâmica do seu próprio caminho, de sua errância como condição existencial).

O que o sujeito faz é “semear” uma relação de imagens mentais, visuais e sonoras (“Semeio sóis / e sons / na terra”) neste jardim vivo que é também seu poema em gestação, para que a criação floresça (ainda que não se importe com possível recompensa advinda de “produto final”). A colheita por vir se instaura insolitamente no ato de semear, isto é, de passar, de estar vivo e, sobretudo, de escrever vida e poesia. Há, portanto, a noção de gratuidade, de atividade sem finalidade que não seja a exposição da própria experiência de criação. A questão do desejo de coincidência se intensifica, porque não parece haver, no gesto do sujeito lírico, reencontro efetivo com o mundo ou consigo (mas um espriar-se no mundo, como ímpeto de encontro, como desejo de encontro, sobretudo). O que a poeta e sua poesia poderiam semear? O som e o sentido como potência criativa, como desejo de um devir. Sendo assim, a *semântica da proximidade*, entendida como espécie de construto lírico, realiza-se na fenomenalidade do jardim que nos é apresentado, na instituição do discurso poético que agencia uma tese do poema sobre si próprio, mas também sobre a própria vida como fenômeno.

Já que retomamos a *semântica da proximidade*, convém observarmos os termos espaciais do poema. Há um contraste entre a condição do sujeito e do mundo: o espaço e a vida que no mundo se agasalha é a figuração de um tipo de harmonia e, quem sabe, de felicidade possível (mesmo que provisória) contrapostas à destinação da subjetividade lírica fadada à infinidade e à inutilidade do ato semeador. A relação com o espaço, aporeticamente, intensifica-se: a *semântica da proximidade* se distende e se torna necessidade (capacidade poética também) de afundamento, de “atolamento” que não se opõe à passagem, à perda e à transição, mas que é elemento fundador do próprio percurso. Há, em diferença à perfeição latente da natureza, a imperfeição constitutiva da errância da subjetividade lírica. É exatamente este o ponto em que o “eu” se institui e se permite abraçar, ao *abrasar*, o fracasso. Tal imperfeição é também descompasso traduzido primeiro por oposição ao magma da realidade (do “vivo”) e, posteriormente, em relação à imagem da vida (e da poesia) como semeadura que vislumbra, em si própria, a noção de colheita.

Colocada ativamente em jogo por meio das ações do “eu” (afundar, semear, passar), a *semântica da proximidade*, em certa medida, apresenta o espaço como determinação da “terra viva”, que não se trata apenas de lugar de ocupação. Para além de meio habitação passageira, apresenta-se como organismo vivo, que se experimenta

também como fenômeno poético, como experiência criativa, na medida em que o sujeito “afunda-se”, isto é, empenha-se, registra-se, inscreve-se no espaço e no tempo, ou apropria-se, ainda que provisória e precariamente, dessas instâncias. Contudo, sua existência está relacionada à “condição de passagem” (análoga ao voo dos pássaros) e, concomitantemente “de bloqueio” (ao fincar os pés no chão). Talvez por isso, mantém uma atividade distinta da anterior, em que as questões de apropriação/aprofundamento se mobilizam para a condição de deslocamento/trânsito através do mundo, porque o bloqueio se torna, estranhamente, fenda, abertura (fundura no chão).

Nos “limites” da imagem sublime da ave (do espaço que ocupa), gesta-se a instituição da subjetividade lírica. Sua relação, a priori, contemplativa, por assim dizer, com a paisagem vislumbrada, potencializa sua (*in*)possibilidade. Ao explorar sua incapacidade de libertar-se da terra (em contraposição ao voo livre), o “eu” abraça seu “estar como passante” que se “afunda” na terra. Ao dizer sim a este acontecimento traduzido como condição de sua própria existência, torna-se agente e mobiliza, ao ser mobilizado reciprocamente pelo mundo, o horizonte que seus sentidos tanto captam, quanto constroem. Isto acontece porque, ao perceber pontos de contato entre sublime e terrestre, o sujeito poético afunda-se no chão e se conecta ao subterrâneo intensamente, embora por breve momento.

É exatamente a partir desta concepção de efemeridade que o “eu” torna-se agência de uma inflexão poética. Ao destinar-se ao afundar, semear e passar, cumpre-se como desejo de coincidência. (A)fundando-se no mundo, o sujeito faz dele o seu ninho, justamente por encarnar modos continuamente provisórios não exatamente de ser na terra, mas de estar na terra, em busca contínua por convívio. Isso não deixa de ser também uma forma de se reconstruir poeticamente no espaço-limite entre os termos espaciais, entre “altos e baixos”, de um jardim-poema que se alonga e imprime em sua materialidade, talvez, também um místico desejo de terra ávida por afundar-se no abismo do céu.

III. MATÉRIA-EMOÇÃO

“sentindo tudo de todas as maneiras”

Sol.

Sol maiormente. Alucinado.

Sol

trespassante: há aberturas

no sangue

há janelas de vidro

na mente.

Que mito subsiste

– que infância –

sob este Sol que ternura

nos resta?

Só o mito maior

deste Sol

Puro.

Sol

sem nenhuma sombra

possível.¹⁸⁷

III.I. “Fora de si”

nascimento de uma [po]ética

A escritura poética é a manifestação irredutível de uma torção da língua expressa no ritmo dos poemas (pensemos, portanto, no ritmo como regime de imagens tanto sonoras, quanto visuais). Esta mesma escritura faz a poesia de Orides Fontela explodir em múltiplas significações, como lemos em “Odes”. O poema apresenta pequenas celebrações da vida humana compreendida em todos os seus impasses (tanto mediados pela palavra cindida, em plano constitutivo, entre o verbo e o silêncio, quanto por nossa

¹⁸⁷ FONTELA, “Sol” (*Helianto*), op. cit., p. 115.

contínua construção intersubjetiva, manifestada na “lavra”) de nossa existência, no real “buscado até o sangue”. Nesse sentido, todas as esferas da espessura do mundo (inclusive a do eu lírico) convergem para uma espécie de ritual de encontro embebido (inebriado/inebriante, mas também acesso lúcido ao real) no “denso / vinho” da carne do mundo, de sua ressonância já transposta à palavra poética, que floresce “em sua inteireza”:

I

O verbo?
Embebê-lo de denso
vinho.

A vida?
Dissolvê-la no intenso
júbilo.

II

Sonho vivido desde sempre
– real buscado até o sangue.

III

O Sol cai até o solo
a árvore dói até o cerne
a vida pulsa até o centro

... o arco se verga
até o extremo limite.

IV

Lavro a figura
não em pedra:
em silêncio.

Lavro a figura
não na pedra (inda plástica) mas no
inumano vazio
do silêncio.

V

A flor abriu-se.
A flor mostrou-se em sua
inteireza:

– Tragamos, ouro, incenso, mirra!¹⁸⁸

¹⁸⁸ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., pp. 140-141.

“Verbo” e “vida” são concepções decisivas e se destacam na primeira estrofe, na primeira “ode” oridiana (ou apropriação moderna e paródica de um gênero poético já cristalizado na tradição), funcionando como mote reflexivo para a subjetividade lírica. “Odes”, ao dividir-se em cinco cenas/estágios/estrofes diferentes, gerencia um sentido dialogal intrínseco ao fenômeno de vida experimentado em sua leitura. Cada parte converge para uma trama significativa que tem origem e fim em si mesma: no verbo que inaugura e sustenta o acontecimento poético e na vida experimentada também como fim (seja como finalidade da busca do poema, seja como exploração metafórica do final da vida relacionado ao crepúsculo, ao “sol que cai até o solo”, na terceira estrofe).

No entanto, o que poderia ser entendido como término é também início das questões insufladas na primeira parte do poema e reiteradas (sempre abertas à perspectiva da vida a ser celebrada e, de fato, vivida) na última estrofe, já que a “vida pulsa até o centro”, como lemos também na terceira estrofe. Essa abertura dos/aos sentidos e, sobretudo, à experiência da vida também como espécie de fenômeno estético, é indicada na segunda estrofe: “Sonho vivido desde sempre / – real buscado até o sangue.”, tanto porque sintetiza a contradição como elemento constitutivo da existência (se pensarmos na insólita conciliação do “sonho vivido” e de sua relação com o “real buscado”), quanto porque o sonho não nos parece (apenas) remeter a um conjunto de imagens fantásticas que ocorrem em nossas mentes durante o sono, mas se apresenta como anseio, constante e intenso, como desejo ativo de viver a vida e de comemorá-la, apesar de suas agruras. O “sonho vivido” passa de significância utópica para ação movida pelo desejo, pela vontade de viver; de experimentar o que a vida nos oferece tanto como potência, quanto como limite. É a partir deste sonho lúcido que o sujeito lírico alcança e se imbrica no mundo, surpreendendo-se com o que encontra, com o que o afeta. Nesse sentido, a voz lírica abre-se ao *fora de si* e por integrar o mundo exterior, acaba por se redefinir.

Ressaltamos que o conceito de sujeito lírico *fora de si* [*hors de soi*] é trabalhado por Michel Collot, na obra de referência do texto que ora apresentamos: *A Matéria-emoção* (2018) [*La matière-émotion*, 1997], de que também obviamente extraímos a concepção que dá título ao livro do escritor francês e nos permite refletir, à luz de suas ponderações e por certas visadas críticas que nos são particulares, sobre a movimentação da subjetividade lírica. A partir do salto ao *hors de soi* proposto por Collot, é possível acessar e fundamentar justamente a *matière-émotion*, espécie de húmus do trabalho da escritura poética, em que sujeito e mundo se imbricam. A questão da alteridade, portanto,

será imprescindível para a compreensão das concepções com as quais operamos, uma vez que, ao manejarmos o *fora de si*, é preciso pensar que:

[...] É somente saindo de si que ele [o sujeito lírico] coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur. Não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo com um outro*.¹⁸⁹

Parece-nos prudente sondar a pertinência significativa da concepção reivindicada por Michel Collot, a que o autor, crítico e poeta francês, dedicado aos estudos da lírica moderna e contemporânea, em especial, de seu país, denomina exatamente como *matéria-emoção*. Conforme sugerimos anteriormente, Collot acomoda em seu discurso crítico determinadas concepções refletidas a partir da visada filosófica proposta pela fenomenologia. Devido ao recorte da tese, pensemos nesse ramo filosófico por meio do diálogo possível com as ponderações de Merleau-Ponty e a reivindicação da noção de *carne*, assim como suas consequências quanto à instituição de um sujeito em imbricação com o mundo, mantendo no horizonte de nossa proposta, certamente, o relacionamento dessas questões com a formulação também de um horizonte de escritura poética e como a emoção encarnada nesse espaço, instituído via linguagem, transmuta-se em matéria.

Isso é possível porque a *carne* de que fala Merleau-Ponty viabiliza associação, no sentido de copertencimento, de intercorporeidade e de reciprocidade afetivos e também de intersubjetividade (desvelada na palavra poética, em sua matéria verbal), da linguagem, da subjetividade, da outridade e do mundo, uma vez que “[...] É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abraça pelo olhar e pela qual é envolvido, abrindo-lhe um horizonte que o engloba e o transborda.”¹⁹⁰ Voltar-se à carne do mundo e, de alguma maneira, à exterioridade, não significa necessariamente designar a poesia oridiana à esfera do objetivismo, uma vez que a matéria da linguagem e a matéria das coisas do mundo possuem capacidade afetiva de provocar e de revelar a emoção da subjetividade lírica.

Pensar, portanto, na *matéria-emoção* é entendê-la como circuito de formulação do estatuto da subjetividade lírica em conjugação com o mundo, posto que essa concepção se apresenta como reação afetiva do sujeito que encontra o mundo exterior e que, dado o

¹⁸⁹ COLLOT, 2018, p. 52 (ênfase do autor).

¹⁹⁰ Ibid., p. 51.

encontro, inaugura-se. O sujeito lírico não se expressa apenas na tentativa de interiorizar somente os seres e as coisas do mundo, mas reivindica um acontecimento original em si, forjando-se como um novo objeto sensível com o mundo.

O que é *visto* e sentido passa a ver e a sentir tudo de todas as maneiras, a partir de um sentir-pensar múltiplo que mistura as sensações dos corpos e as transmuta em fluxo de *matéria-emoção* poética, espaço em que o único “paraíso possível” se realiza na experiência de atravessamento entre “eu”/mundo. Nessa dinâmica inter-relacional, o “desenho vivo” da paisagem passa a se autodelinear, dando contornos também à subjetividade lírica que nasce nesse encontro. Ao sujeito lírico cabe, portanto, transubstanciar-se, sob a égide da reciprocidade afetiva, em imagem de um pássaro paradoxalmente doce e agreste; resistente ao voo, que se agarra a galhos altíssimos (“frágil” zona-limite entre o sublime e o terreno) e grita seu nome (resistindo também ao canto), gravando-o, tanto na imanência do horizonte observável, quanto em seu próprio corpo-poema:

O pássaro ines
perado

O pássaro agreste. O
som
silencioso, vivo, dul
císsimo.

BEM-TE-VI!
BEM-TE-VI!

Bem te vi, sim –
leve
pousado
no último – altíssimo –
no fragilimo galho.

Pássaro
no paraíso
dos pássaros.

Bem-te-vi (vendo-me?)
desenho
vivo
no último andar
de um sonho¹⁹¹.

¹⁹¹ FONTELA, “*O pássaro inesperado*” (*Rosácea*), op. cit., p. 256.

Ao atravessar e ser atravessado pelos objetos convocados no mundo (e reconstituídos liricamente), o “eu” oridiano não se vincula mais à prerrogativa interior ou mesmo anterior a si: inventa-se ao se espriar no fora que constitui o horizonte de sua visão; experimenta o exterior em comoção (termo aqui entendido tanto como sentimento, quanto movimento conjunto da subjetividade no e com o universo habitado por ela, isto é, como espécie de co-moção, de co-movimentação). Tal comoção, ou nos termos de Collot, *e-moção*¹⁹² é o dispositivo pelo qual o “eu” jorra nos limites de si e, por estar *fora de si*, reúne-se aos outros, sempre a partir de uma tessitura afetiva:

SENSAÇÃO

Vejo *cantar* o pássaro
toco este *canto* com meus nervos
seu gosto de mel. Sua *forma*
gerando-se da *ave*
como *aroma*.

Vejo *cantar* o pássaro e através
da percepção *mais densa*
ouço abrir-se a *distância*
como *rosa*
em *silêncio*.¹⁹³

Se o “eu” não alcança de maneira tátil a imagem do pássaro que o mobiliza, inclusive em um plano especular em relação à figura do poeta lírico, é possível acessar a ave a partir de uma visada sinestésica e inaugural do acontecimento poético, além de gerenciadora de novas sensações: a visão é o toque comovente, ou seja, o acesso à fibra nervosa e profunda da experiência vislumbrada: “toco este canto com meus nervos / seu gosto de mel. Sua forma / gerando-se da ave / como aroma.”. Sugerimos que o dado objetivo do real, o pássaro sentido pelo “eu”, também se transmuta sensível e sensorialmente, ou seja, encarna, no jogo metafórico, o fazer alquímico necessário para transpor o signo linguístico. A ave, assim, abre-se em imagem vibrátil e mutante que, dada sua própria condição, desdobra-se, instaurando um tipo de espaçamento, de esgarçamento, tanto de sua lógica metafórica lapidada, na primeira estrofe, quanto propicia o aparecimento de uma distância (do branco que assume o limite entre as

¹⁹² COLLOT, 2018, p. 24: “A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro, quanto por fora.”

¹⁹³ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 74 (ênfases nossas).

estrofes) ou convida, por meio da abertura dos sentidos, ao impasse: passar do que se ouve virtualmente (pela visão ouvir o canto) ao que já não é possível “escutar” apenas com os ouvidos... permitir-se ouvir (sentir plenamente) o silêncio, contemplar sua forma que floresce “como rosa”.

Podemos dizer que há projeção da subjetividade na cena lírica (tecida por meio do jogo entre forma e conteúdo, espaço-limite da aparição das imagens poéticas encarnadas no pássaro e na flor). Tomando como razoável tal hipótese, uma espécie de objetivação do “eu” seria possível, assim como sua incorporação ao outro; à impessoalidade afirmada por meio da escritura possuidora de um corpo próprio e que acontece nos interstícios do *eu* e do *isto*, tal como sugeria Rimbaud: “*J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens*”¹⁹⁴. A matéria sígnica do poema (seus estratos fônicos e gráficos), rearranjados ritmicamente, promovem uma espécie de intervalo em que a ressonância ganha espaço e possibilidade de agir, amalgamando o significado poético à imanência de seus significantes; instituindo algo que podemos indicar como “sentido emocional”¹⁹⁵, em que aspectos semânticos e formais da expressão são inseparáveis.

A emoção como matéria dimensiona-se enquanto *carne*, ou melhor, encarnada na carne mesma das palavras (nessa carne que é enredamento entre dizível e indizível), estas também encaradas como coisas no e do mundo. Organizado por um conjunto de forças internas e externas à subjetividade lírica, o plano de habitação e concomitantemente de instituição sempre provisória, porque movente, deste “eu”, desagua exatamente no corpo-poema que vibra no timbre e no tónus de uma voz inscrita em grafemas *mudos* e que, paradoxalmente, *ressoam*¹⁹⁶, uma vez que sentir é atravessar-se em experiência criativa, é singrar horizonte aberto ao toque. Porém, devido justamente à comunhão complexa dada no seio da palavra poética (seu poder de cantar e de calar), devido, por assim dizer, a seu impasse constitutivo, rasga-se uma ausência no plano afetivo do poema.

No limiar entre a presença e a ausência, a palavra reivindica presença errante, dissolvida na imagem do pássaro de “Sensação”: seu canto inaudível. O acesso ao canto

¹⁹⁴ RIMBAUD, Isabelle. *Reliques*. 2 ed. Paris: Mercure de France, 1921, p. 143: “Eu quis dizer o que *isto* diz, literalmente em todos os sentidos”. A irmã de Arthur Rimbaud, Isabelle Rimbaud, atribui ao poeta essa frase, na seção “*Rimbaud Catholique*”, do livro citado. Michel Collot também faz uso dessa citação em *A matéria-emoção* (op. cit., p. 65).

¹⁹⁵ COLLOT, op. cit., p. 45.

¹⁹⁶ COLLOT, op. cit., p. 46: “[...] a emoção está agora encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita. Este corpo verbal é poesia essencialmente sonora, e vibra no timbre e no tom de uma voz. A repercussão do poema é função de sua ressonância. [...]”.

é dado gentilmente pelo suporte escritural que afeta o leitor, destinado a perceber também, tal como o sujeito lírico, por meio dos seus sentidos e da significação das imagens visuais, mescladas às imagens sonoras, a “melodia secreta” dos versos, de suas assonâncias, por exemplo.

Destacamos, ao longo de todo poema “Sensação”, apenas as vogais anasaladas e abertas, no intuito de demonstrar como a ressonância do fundo melódico do texto dialoga com a visão do voo virtual “em abertura e canto”, ainda que distante, do pássaro). É possível realçar as aliterações em que se alternam repetidamente os fonemas /t/, /v/ e /r/, algo que imprime lacunas sonoras ao ritmo, intervalos introduzidos de forma a cindir a circularidade e delicadeza propostas no plano da organização dos sons das vogais. Tal ressonância se insinua na bipartição estrófica do poema, inscrevendo-se também nos *enjambements* constantes que encerram, no corpo sintático e, em seu corte, a distância sentida pela subjetividade lírica, assim como o transbordar de sentidos que pulam entre os versos (um contaminando o outro), além de ocultarem o registro harmônico de metros líricos tradicionais, como o decassílabo, conforme ressalta Patrícia Lavelle¹⁹⁷.

A questão da *ressonância*¹⁹⁸ é importante para novas tentativas de leitura da obra poética de Orides Fontela, uma vez que, permitindo-se à escuta de uma escritura, o leitor, também autor, em certa medida, é físgado em uma rede especular em que a imagem do pássaro – imbricada à aparição da subjetividade lírica – instaura um novo regime de escuta pela visão, ou seja, um regime de leitura da voz do poema: “Vejo cantar o pássaro e através / da percepção mais densa / ouço abrir-se a distância”. Isto posto, compreende-se que a partir da materialidade das palavras associadas às especificidades das coisas do mundo, o poema se instaura como espécie de “alquimia”¹⁹⁹ que cria justamente a *matéria-*

¹⁹⁷ LAVELLE, Patricia. “Notícias de outras ilhas”. In: *Cult* (conteúdo digital). Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/patricia-lavelle-ilhas/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

¹⁹⁸ NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*. Santa Catarina: PPGL/UFSC, 2013, pp. 159-172. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>. Acesso em: 27 jun. 2018. Conforme o autor, para que houvesse a *ressonância* (espécie de vibração reversível e constituidora de significações da ordem do sensível) do som no silêncio ou do silêncio no som, seria necessário um fundo sonoro (espaço de latência, de limiar entre o som e o sentido; e o além do som, do novo sentido ou de um não sentido). Assim, a questão da ressonância se relaciona à construção de um estatuto do sujeito e, nos termos do presente trabalho, também da concepção das imagens poéticas, tendo consequências, além de estéticas, políticas. Isso porque entre o som e o silêncio haveria a instituição de uma voz encarnada nos corpos dos sujeitos, dinamizada por meio do que o autor considera como “reenvios infinitos” da ressonância das vozes (entre outras vozes, corpos, pensamentos, sensações) o que abaliza uma constituição tanto subjetiva, quanto (trans)subjetiva (ou comunitária) dos indivíduos.

¹⁹⁹ COLLOT, 2018, pp. 67-68: “[...] a partir da matéria fônica e gráfica das palavras e das qualidades sensíveis do mundo, a alquimia do verbo criou uma matéria-emoção em que a afetividade do sujeito lírico se exprime com tanto mais intensidade que se ausenta do enunciado.”.

emoção, isto é, os dados sensíveis em que a afetividade do “eu” se expressa mais intensamente à medida que se ausenta do plano do enunciado, ao doar-se corpo no plano da enunciação, já que a “alquimia do verbo repousa em uma transmutação recíproca da forma e do conteúdo, da matéria e da emoção”²⁰⁰.

A *semântica da proximidade*, de uma ordem primeiramente espacial, ou seja, relacionada à referencialidade do olhar e da percepção das cores, das múltiplas texturas do mundo (elementos constitutivos do espaço em que o sujeito se insere), é força motriz da explosão dos sentidos e de significações reivindicadas pela linguagem poética e culmina na capacidade afetiva de fruição da subjetividade lírica no mundo e vice-versa. Afetividade é, portanto, possibilidade de viver o mundo, de existir neste universo. Por consequência, ao ser atravessado sinestésicamente, a subjetividade partilharia a própria nervura lírica do real proposta na tessitura de “Sensação”, já que o sujeito lírico, ao ter seu corpo e seus sentidos emaranhados no acontecimento reivindicado pela aparição do pássaro, ouve o seu canto pela visão, degusta e cheira seu “gosto de mel” pelo toque, por exemplo.

O poema como corpo, por sua vez, apreende a *matéria-emoção*, ou seja, toda a significância poética assumida e atravessada pela inter-relação da experiência afetiva do “eu” tecido pela materialidade da linguagem poética, de sua lógica que extrapola a racionalidade, inaugurando assim uma analógica, ou uma *lógica imaginativa*²⁰¹, subsumida à experiência sensorial do real, já que ‘ao ver cantar o pássaro’, amalgamado até as últimas consequências no mundo, o eu lírico de “Sensação” percebe novo movimento inaugurado. Ao ouvir “(...) abrir-se a distância / como rosa / em silêncio”, a percepção da subjetividade, sua maneira de habitar e conhecer o mundo, também institui a reconstrução deste mesmo mundo na imagem da flor insurgente; na comoção lírica que silencia e que ao ser, de alguma forma, silêncio, basta-se em si enquanto imagem, ao promover o canto mudo, ou já muito distante (lembremo-nos de que o pássaro, figura análoga da voz do poeta, é acessado virtualmente, tendo seu canto inscrito no corpo do sujeito, por meio da combinação de sentidos).

A *matéria-emoção* encarna-se, pois, no horizonte do poema que se estrutura ou que se configura mesmo como estrutura, como corpo, na escritura que o suporta e permite a movimentação da subjetividade co-construída liricamente em relação ao mundo. É por esse motivo, dentre outros, que tentamos desenvolver, em nossa pesquisa, uma espécie

²⁰⁰ Ibid., p. 134.

²⁰¹ Cf. VALÉRY, op. cit., p. 135.

de *semântica da proximidade* agenciadora de um “regime de imagens” nos poemas de Orides Fontela. Tal semântica seria inicialmente tentativa de nomeação que criamos para o construto lírico oridiano (entendido como estratégia ou dispositivo poético) capaz de reivindicar tanto a dissolução do eu, sua estada no *fora de si*, quanto sua concentração, amparada por sua implicação nas coisas, mas também por seu “retorno” já como outro para si mesmo, dentro da dinâmica espacial, simbólica e linguística dos poemas.

Se a emoção é algo inseparável do mundo (espaço de habitação, de passagem, mas, sobretudo, de encontro), as sensações, dentro do campo afetivo, fundamentariam uma experiência subjetiva empática, em que os domínios da objetividade apreenderiam o sujeito e por ele seriam apreendidos continuamente. Isto porque, dentro da lógica da *matéria-emoção*, as funções de sujeito e de objeto não se submetem à ordem hierárquica que privilegia o estatuto da subjetividade ou da objetividade. Enquanto verdadeiros vasos comunicantes, sujeito/objeto são dispositivos regados pela reversibilidade e pela ambivalência no circuito lírico, justamente pela capacidade mútua de afetar(-se), afetando outrem.

O movimento de dissolução da subjetividade lírica, sua “sideração”, por assim dizer, carrega também o sentido de oscilação entre êxtase e martírio, advindos da angústia/paixão que a própria existência provoca. Essa espécie de *pathos do existir* transfigura a capacidade de afetação do “eu” em emoção original e originária de acontecimentos que, paradoxalmente, expressam-se por repetição e inauguração simultâneas (resultados do jogo de sobredeterminações subjetivas e objetivas) e emergem no corpo sensível do poema, tal como lemos em “Alba (II)”:

A estrela d’alva – puríssimo
centro da aurora – sidera-me
penetra-me até a vertigem.²⁰²

Nesta “madrugada de formas” reiterativa (como o próprio título sugere, trata-se de um evento que parece já ter ocorrido e, de fato, há auroras anteriores a essa, plasmada nos poemas “Alba” e “Alba (III)” do livro homônimo), instaurada como interdito de um espaço-tempo dinâmico, sempre em transmutação, assim como o próprio “eu” siderado, em que o mundo nos obriga a “[...] Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a

²⁰² FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 196.

primeira vez / é sempre.”²⁰³, há a presença de um sujeito lírico “tomado de assalto” pela coisa do mundo (a estrela) localizada na paisagem celeste.

A figura estelar institui-se “no tempo” (representativo tanto de uma temporalidade, quanto de uma exposição à exterioridade, das coisas que “ficam no tempo”, como se diz popularmente) em “Alba”²⁰³ (“I / Entra furtivamente / a luz / surpreende o sonho inda imerso / na carne. // II / Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a primeira vez / é sempre. // III / Toque / de um raio breve / e a violência das imagens/ no tempo. // IV/ Branco / sinal ofertado / e a resposta do / sangue: / AGORA!”) e conserva a “violência das imagens” do “raio breve”, ou seja, da ação concomitantemente destrutiva e criadora da estrela que “penetra” “até a vertigem” retomada em “Alba (II)”. O “Branco / sinal ofertado” de “Alba” (índice da “estrela d’alva – puríssimo / centro da aurora”) é também elemento ambíguo: a estrela é sinal ofertado pelos céus ou o sujeito lírico oferta à esfera sublime um sinal branco, vazio, ou melhor, um sinal de sua abertura ao toque da luz furtiva que “surpreende o sonho inda imerso / na carne.” e se encarna na “resposta do sangue”, isto é, na sideração/reformulação do “eu” em comunhão com o mundo.

Sugerimos que a resposta contida no corpo do sujeito poético, resgatada na “[...] rosa face / emergente” de “Alba (III)”²⁰⁴ – “Ó rosa face / emergente: / puro gosto de luz / branca.” – diga respeito exatamente à condição existencial da subjetividade que só se constrói como tal a partir do convívio tenso e imbricado no “puro gosto de luz” estelar. Em outros termos, entendemos que a instituição subjetiva se realiza por meio da emoção estética vislumbrada no instante-agora do acontecimento que transcorre no seio do mundo: a aparição penetrante de uma estrela nos céus, no caso da sequência dos poemas lidos.

Interessante observarmos que a cor branca, resultado da junção das cores do espectro visível e, em visada metafórica, de todas as sensações da subjetividade lírica (aqui ampliamos a leitura do “branco” como “vazio” para “abertura”), aparece nos três poemas postos em diálogo. Em “Alba” é o “Branco / sinal” reversível à ação do “eu” ou à qualidade visível da estrela; em “Alba (II)” marca-se em “estrela d’alva” (destaque nosso); em “Alba (III)” é a própria “[...] luz / branca”. O mesmo ocorre com as cores vermelha e rosa: no primeiro poema, vermelho é o “sangue”; no segundo, o sangue, já diluído pela sideração do sujeito lírico (ou amálgama do “eu” /estrela), aparece marcado

²⁰³ Ibid., “Alba”, p. 167.

²⁰⁴ Ibid., “Alba (III)”, p. 197.

no céu rosáceo da “aurora”; no terceiro, a diluição se faz na “face / emergente” da subjetividade lírica (também metáfora possível para o alvorecer).

Observamos uma reciprocidade afetiva, assim como uma noção de copertencimento, de corpos e subjetividades entrelaçadas, entre o sujeito e a carne do mundo. Suas corporeidades se imbricam, tornando-se fontes reversíveis de criação, ou porque não, da noção de um nascimento, de maneira que as categorias sujeito e objeto se tornam moventes, intercambiáveis, sobrepostas na *estrutura de horizonte* dos poemas. Assim, a paisagem lírica transfigura-se; torna-se construto pelo qual a subjetividade se manifesta:

A PAISAGEM NATAL

I

A teoria
azul dos montes
longe.

II

As montanhas arcaicas, ventre
de um Sol perfeito
de uma infinita
Lua

e os ventos de agosto, a
névoa
elidindo montanhas
sóis e
tudo.

III

Esta estrada...
Névoas

Nenhum murmúrio
Nada.

Passamos (e o Sol
fenece).

Jamais haverá volta.²⁰⁵

²⁰⁵ FONTELA, (*Teia*), op. cit., p. 382.

O título do poema exprime como o espaço concentra em si uma capacidade inaugural, posto que o adjetivo “natal”, modificador de “paisagem”, carrega em seu bojo noção de nascimento. Delimita-se a paisagem também como fonte de criação, já que, dentro de seus domínios, institui-se espacialmente a ocorrência de uma origem.

Dividida em 3 partes, a composição de “A paisagem natal”, título-mote a ser desenvolvido e gradativamente pormenorizado nas diferentes seções do poema, começa com uma visão panorâmica e, aparentemente, pouco detalhista. O terceto inicial “A teoria / azul dos montes / longe.”, único fragmento da parte 1, sintetiza, em pinceladas quase impressionistas, um conjunto (termo que, a depender do contexto, pode ser sinônimo de “teoria”) de montes distantes em um “longe” isolado no verso que encerra a estrofe, o que demarca na forma o “efeito da distância” que ressoa também na semântica da palavra “teoria”, caso a tomemos em acepção popular de “construção imaginária”, por exemplo. Aos montes, índices físicos da paisagem terrestre, pertence a “teoria / azul” e longínqua confundida, na perspectiva visual, aos céus, paradigma que tomamos como alusivo à “fração sublime” de uma paisagem instituída pela imbricação de zonas espaciais distintas, em que a terra (que reflete e se contamina, por assim dizer, da cor dos céus), metonimicamente indicada pelos montes, rompe a linha do horizonte, devassando seus limites. Tal síntese, aliada à leitura do título, confirma a “teoria” de que a paisagem agencia nascimentos e mais: sugere como o nascer se realiza em seu seio. Quanto à questão especulativa do trecho, supomos que se desenvolva tanto pela construção imagética da paisagem (que poderia ser fruto da imaginação ou do engenho do pensamento), quanto pela própria palavra “teoria” que remete à constituição de saber reflexivo e metódico, organizado (tal qual “paisagem mental”) a partir de um princípio: a formulação de hipótese de caráter sintético. Se considerarmos razoável essa leitura, destacamos como a parte 1 materializa magistralmente o “preceito teórico” com o qual dialoga e sintetiza, sob sugestão de inclinação quase pictórica – ligada necessariamente à noção de metáfora como “arte/imagem do pensar” – a ideia de que a paisagem vislumbrada encarna a “teoria” do nascimento do mundo, tornando-o verdadeira matéria poética.

Na segunda parte a noção do nascimento permanece com nuances míticas, particularmente na estrofe (2) em que inicia. Os montes ganham declinação feminina e passam a ser chamados de “montanhas arcaicas”, termo que tanto intensifica a amplitude da porção de terra vista, quanto coincide semanticamente com uma espécie de *arché* (no sentido que pensavam, quem sabe, os filósofos pré-socráticos) isto é, princípio de origem

e de composição do universo, em que a concepção da “gênese” é também zona transitiva do pensamento mítico para o lógico, o racional. “Arcaicas”, enquanto origem do mundo, as montanhas concebem (dando à luz) os astros celestes. “Arcaicas” também são as metáforas inscritas nessas montanhas que, sendo “ventres”, são convertidas em paisagem para o nascer “de um Sol perfeito” (do dia que figura como índice da claridade, da lucidez do pensamento, plasmado em um verso inteiro) e “de uma infinita / Lua” (da noite correlata aos mistérios, ao sonhos, ao insondável e, em certo sentido, à ideia da concepção como a instauração de fratura, de ponto de passagem para o desconhecido, algo materializado pelo salto realizado entre os versos 6 e 7). Metáforas tão antigas que se cristalizaram na língua de uso corrente e dito referencial.

A ambiência genesíaca da parte 2, dramatizada especialmente na segunda estrofe do poema, abre espaço, na terceira estrofe, ao reverso da *arché*. A origem como princípio organizador da criação e da luz cósmica (“sol perfeito”) é também agência de uma caótica destrutiva que, sob as névoas de um segredo ostentado na infinidade da noite, segue “elidindo montanhas / sóis e / tudo.”. Tal ato contínuo remete à “infinita / Lua” que, inclusive, não é relacionada como “item” a ser destruído pelos ventos invernais (correlatos à noção de morte) de “agosto” (ou, em extrapolação de leitura, “a gosto”, algo que incita as sensações), como o são as montanhas parideiras de astros e a própria unidade celeste representada por eles. Neste ponto, contradizemos imediatamente a ideia de que “Lua” não foi elidida, caso a pensemos como espécie de “sol da noite”, o que o plural “sóis” (esferas que brilham nos céus) possibilita, ou ainda, se a incluirmos ao “tudo” que os ventos consomem. De qualquer maneira, a concepção (ideia/origem) de “noite infinita” (inscrita desde o acontecimento originário, operando dialeticamente com noções de vida e de morte gestadas simultaneamente na “paisagem natal”), se pensarmos na lua como figura que a representa, permanece atrelada à “névoa” contraposta à claridade dos astros, sejam diurnos, sejam noturnos – caso levemos em conta a perspectiva do olhar de um ser que habita a Terra – que são elididos.

Toda a paisagem circunscrita na “narrativa de origem” das partes 1 e 2 do poema parecem desaparecer. Afinal, “tudo” se suprimiu completamente. Menos “a / névoa” (versos 8/9) que, na parte 3 (verso 14), pluraliza-se (generalizando-se, em alguma medida). Contudo, a despeito de sua disseminação na paisagem reconfigurada n’ “esta estrada”, curiosamente a névoa ganha letra capitular que confere certa propriedade, seja porque torna-se espécie de “nome próprio” da estrada, seja porque “Névoas”, enquanto

elemento de transformação, concentra em si capacidade de criação/destruição, ou de sucessivas e reversivas reconstituições do mundo e de sua paisagem.

Em todo caso, “a paisagem natal” concebe, por meio da destinação da subjetividade lírica, até então “elidida” do poema, uma mítica que se perfaz continuamente, ao longo da “terra arrasada” da estrofe final: a continuidade da vida, mesmo que insólita, apresenta-se na noção de transitoriedade (de caminho perpétuo) do único termo próximo ao sujeito (em oposição ao “longe” dos montes da primeira estrofe), isto é, “*esta estrada*” (ênfase nossa) pela qual ele passa, atravessando a névoa. A oposição entre vida/morte ultrapassa o conteúdo e performa, isto é, realiza-se, em certo sentido, na materialidade do poema. O que isto quer dizer? Exatamente o que o poema murmura ao pé de nossos ouvidos: no ato de passagem ao “Nada”, produto do “tudo” dissolvido, ou reorganizado, a semântica enunciativa nos encaminha a pensar na destruição, na vida destituída. No entanto, os mesmos versos que sugerem morte, encarnam vida, convidando-nos a experimentá-la, a também encarná-la em nossos corpos, por meio de uma percepção que atravessa o pensar e o sentir, convergindo, quem sabe, para um sentir-pensar que assume a contradição da experiência como fonte de criação, por exemplo, na delicada sequência aliterante de: “Nenhum murmúrio / Nada. // Passamos (e o Sol / fenece).”. A forma sonora acompanha o conteúdo (o ato de passar), cindindo, abrindo-o, tal qual “estrada”, à passagem de novas configurações de vida. Análogo às “montanhas arcaicas”, o novo caminho inscrito nas “Névoas” (no desconhecido, de alguma maneira) dá à luz à subjetividade lírica impressa elipticamente na ação, tanto genérica, quanto coletiva (agregadora de singular imbricação entre terra e firmamento, apresentada na imagem solar que fenece) de passar.

Com a justaposição das imagens poéticas, tanto do sujeito plural (diluído na paisagem e fruto da enunciação lírica) e do Sol, que retorna com a soberania do nome próprio, poderíamos sugerir que a dinâmica do caminho da vida levaria, consequentemente, à instauração da morte. Afinal, tudo que vive, morre e a vida está para a morte, ou vice-versa, como matéria complementar. Entretanto, se ampliarmos as possibilidades de leitura do trecho final do poema, justamente por entender a imbricação das noções de vida e de morte, sua relação repercussiva, a morte entendida nas “Névoas” é justamente o que permite o ímpeto da vida, sua capacidade de continuar no caminho, de materializar-se, em certo sentido, no próprio plano de passagem.

Tal acesso não singulariza a subjetividade, mas a explode em possibilidades infinitas de ser e de estar com a alteridade, com um “nós” que abraça sua generalidade e

coletividade como elo possível para a instituição de uma comunidade porvir. Nesse sentido, a fenomenologia escritural realizada no *experimentum linguae* oridiano, converte-se também em investigação da formulação da própria subjetividade lírica que dramatiza, afinal, a própria noção de “subjetividade humana comunitária”, em que:

[...] *ce Je qui accompagne le poème et se produit en résonance de son acte est une subjectivité de voyageur qui parcourt un certain territoire, y fait coïncider des mots avec des choses, des énoncés avec des visions, et engage dans ce parcours un rapport avec le nous de la communauté.*²⁰⁶

Podemos incluir uma breve “digressão” que, contudo, corre em paralelo com isto que tentamos chamar de “subjetividade humana comunitária”. Diríamos que a poesia oridiana empreende um processo de desarticulação da subjetividade lírica consigo mesma (sua faceta “autônoma”), para encarnar uma emancipação estética (isto é, pelos desdobramentos da “política de seus próprios poemas”) que reorganiza o sujeito lírico, irmanando-o à coletividade plural e anônima. Nos termos de Rancière²⁰⁷, a comunidade gerada nesse processo é “virtualmente democrática”, justamente porque a palavra poética circula livremente. Assim, a palavra compartilhada (maneira enviesada para expressarmos a noção de “letra órfã” do mesmo autor) afeta a tudo e a todos, com força de *monumento estético partilhado*, tal como “Pirâmide”:

Ei-la
dor de milhares força
de humanidade
anônima

(do faraó
nem cinzas).²⁰⁸

Além disso, os últimos versos de “A paisagem natal” apresentam de maneira muito sintética, a passagem do pensamento mítico para o pensamento racional, caso entendamos o “Sol” que “fenece” como elemento relacionado à origem mítica delineada nas primeiras estrofes. A sua exclusão, ou sua morte, seria metáfora para a centralidade

²⁰⁶ RANCIÈRE, Jacques. *La chair des mots*. Paris: Galilée, 1998, p. 21: [...] esse *Eu* que acompanha o poema e se realiza em ressonância com o seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um determinado território, fazendo aí coincidir palavras com coisas, enunciados com visões, empenhando nessa jornada uma relação com o *nós* da comunidade (tradução nossa).

²⁰⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

²⁰⁸ FONTELA, (Rosácea), op. cit., p. 233.

(ainda que problemática) do sujeito, em sua capacidade de ação e de ilustração de amplo sentido. Curioso pensar que para a ascensão do “eu”, em formato lúcido (relativo à luz do pensamento), outras “luzes” precisem apagar-se. De fato, a “constituição ilustrada” da humanidade (produto de sua racionalização), em contraposição à alternativa mítica (pré-reflexiva nos termos de um pensar apenas e tão somente relacionado à lógica e à abstração mental), *parece* caminho sem volta.

Tal “constatação”, contudo, não é recurso de celebração no poema. Ao contrário, apresentar a “paisagem natal” parece-nos maneira pela qual a subjetividade lírica reafirma a potência de *arché* do mundo, em que uma teoria de origem só é possível se materializada nele próprio, isto é, em sua *physis* e nas zonas de sobredeterminação operadas entre paisagem e subjetividade. Com isso, não dizemos que necessariamente há desejo pelo retorno impossível (“Jamais haverá volta”) ao “estado primeiro” ou natural de coisas já prontamente criadas e estabilizadas, mas que tanto espaço quanto seres que o perpassam são contingências de um acontecimento de mundo sempre a ser instituído, a cada gesto de passagem (em certa medida, de nascimento, de inauguração de algo e de sua repercussão no horizonte do poema). A construção do mundo é, sobretudo, permanente engendrar de paisagem e de subjetividade coletivas que sempre nascem-morrem-nascem, já que tudo se movimenta (ou “tudo flui” em referência a Heráclito) e nada perdura eternamente, nem mesmo o “Sol perfeito” da razão.

O que pode permanecer nesta “estrada”, nesta reformulação teórica de um poema forjado, ele mesmo, como nascedouro de mundos? Se não há pungência solar, subsiste no “fenece” da estrela, senão sua obliteração total (já que o verbo, quando intransitivo, indica não infalivelmente extinção, mas mudança na aparência – sem que se altere a substância –, como um desbotamento, por exemplo), uma transição (símile ao passar do “eu” e, de certa forma, de seu próprio “fenece”) do estado de perfeição do sol para a condição de infinidade enigmática da “Lua”, dissolvida em “Névoas” (no atravessamento também contínuo das imagens) que passam a ser única possibilidade de convívio do sujeito lírico com o mundo. O que convívio, nos termos de uma passagem, pode sugerir? O abraço da condição de passante como elemento de partilha na e com a paisagem que nasce nos limites do céu e da terra.

De alguma maneira, a poesia encarna a *matéria-emoção* em sua voz própria, isto é, nas propriedades sensíveis da linguagem poética que não se limitam ao enclausuramento dos signos em interpretação estrutural ou “clássica”, ao menos. A escritura mesma se *co-move*, ou melhor, movimenta-se e por isso é atividade do corpo,

da imanência em que repousa a significância aberta do lirismo e dos poemas-corpos que, se não apresentam necessariamente conhecimento transcendente do mundo, fundam uma espécie de conascimento²⁰⁹ imanente sobre o real. A matéria então se torna emoção na poesia oridiana porque persiste na transformação sempre mútua e conjunta da forma (matéria) e do conteúdo (emoção). Os poemas, materialidade, às vezes, suspensa (ou espaço entrelugar lírico por excelência) “na brancura” (vazio/abertura aos sentidos como sensações corpóreas, mas também significações várias: “véus” que tanto simbolizam, quanto encarnam, paradoxalmente, a experiência de um corpo sensível), formam uma tessitura em que “formas nascem [...] // para receber o sangue / de todas / as coisas”, como lemos em “Toalha”:

Pano branco.
Integralmente branco.

(Material mas
suspenso
na brancura).

Branco
Que as formas nascem... ah,
tão branco
véu

para receber o sangue
de todas
as coisas.²¹⁰

²⁰⁹ Collot (2018, p. 100) vale-se da experiência poética de Paul Claudel (conjunção de corpo e espírito), para quem “a escrita está intimamente ligada a uma atividade física” para refletir sobre a possibilidade de um nascer junto (conascimento) com e do mundo.

²¹⁰ FONTELA, (*Teia*), op. cit., p. 378.

III.II. *Ética do acontecimento*

palavras, modos de estar

Ao hospedar a *semântica da proximidade*, os poemas de Orides Fontela constituem-se como corpo e horizonte de criação, haja vista que, em seu arcabouço, um mundo se institui. O sujeito lírico oridiano, sempre em estado de transposição contínua de si, habita sensualmente a *estrutura de horizonte*, suporte também escritural em que o mundo se realiza e o afeta, fazendo-o transbordar. Sob este ângulo, o caráter explicitamente lúdico e lúcido (de movência e de reflexão) da linguagem se apresenta em *Helianto* (1973) desde sua epígrafe:

Menina, minha menina
Faz favor de entrar na roda
Cante um verso bem bonito
Diga adeus e vá-se embora – cantiga de roda”²¹¹.

De acordo com Alcides Villaça, a epígrafe concentra:

[...] *acontecimento*, dessa vez perfeitamente referido em sua efemeridade: os gestos de se entrar na roda, cantar e ir-se embora. Não haverá talvez fórmula mais econômica para traduzir, com entonação despojada e serena, a brevidade com que cada um assume seu lugar central, desempenha seu papel na vida e... desaparece. Quando o papel é precisamente “cantar”, adensa-se outra vez o “aqui” do canto, seu caráter celebratório no registro passageiro. O “verso bem bonito” dá sentido à entrada na roda, e sua beleza inclui a fugacidade do momento, reencenando à aparição de cada cantor.²¹²

O acontecimento descrito pelo crítico, interessa-nos para observarmos como, em *Helianto*, a tensão da mediação da linguagem se acentua, no sentido da exploração de seus limites. Por um lado, o caráter metalinguístico²¹³ do pensar do próprio canto

²¹¹ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 97.

²¹² VILLAÇA, op. cit., p. 297 (destaque do autor).

²¹³ SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários” [“Uma discreta cirurgia da flor”]. In: *Revista USP*. São Paulo: jun./jul. e ago. 1989. O teor metalinguístico, que aponta para um helianto que não seja, de fato, uma flor, também poderia, *a priori*, sugerir leituras como a que faz Sússekind (op. cit., p. 184): “[...] Em *Helianto*, não é bem de rosas, mas de sua ausência, que se trata. De uma rosa que não é flor, mas figura, virtual em ‘Rosácea’: ‘Rosa/ não rosa: arquitetura/ conforma do possível.’ De um leque que se abre como ‘anti-rosa’ em ‘Poemas do leque’. Ou, como se detalha em ‘A rosa (Atualmente)’, a questão não é a rosa rosa: ‘A rosa reta/ não a rosa// rosa de raiva/ não a rosa/ rosa// rosa de plástico/ não a plástica/ rosa.’ Da rosa mesma, o que se diz? O silêncio, a ausência, ‘inúteis o perfume/ e a cor, ‘inútil mesmo a forma’, ‘inútil mesmo a rosa’. ‘Na rosa basta o ser’, sintetiza-se em ‘Repouso’, ‘nele tudo descansa’. De um lado, rosáceas, anti-rosa em leque, objetos em forma de rosa; de outro, ‘a dificuldade de figuração da flor.’”.

apresenta-se como um dos temas centrais da obra, magistralmente arraigado à estrutura circular dos poemas, sempre relacionados ao movimento rotacional dos girassóis em busca da luz (simbolicamente “plantados em flor”²¹⁴ nas palavras que se abrem e se fecham em si mesmas, em movimentos aliterantes, assonantes e parônimos). Por outro lado, o caráter metapoético também é sinônimo de poemas que experimentam a linguagem como maneira de pensar e habitar o mundo. A poesia não pensa apenas sobre si mesma, mas, sobretudo, pensa (poesia-meta, como dardo incisivo de pensamento) e assume o risco do jogo – posto em ciranda (na circularidade da cantiga) –, ao se encorpar na enunciação de uma voz lírica que se cria e transita no acontecimento que lhe cabe, isto é, assume-se fruto e habitação de uma linguagem poética com a qual relaciona-se, por meio de uma espécie de retroalimentação afetiva feita sobre e “Sob a língua”: “Sob a língua // palavras beijos alimentos / alimentos beijos palavras. // O saber que a boca prova / O sabor mortal da palavra.”²¹⁵

Os poemas de *Helianto*, portanto, realizam uma trans-posição (posição atravessada) da subjetividade lírica entendida como produto da enunciação poética e não somente como transfiguração simbólica dos signos que apontam para a “consciência trágica da existência”, ou para a transcendência (impossível), indicada nas imagens do sublime (céu, pássaro), tão presentes em *Transposição* e *Alba*. Quando sugerimos isso, não negamos, tampouco desassociamos, a fatura simbólica, de fato fulcral, nos livros de Orides Fontela. Apenas observamos que o caráter metapoético dos poemas, em *Helianto* (assim como em toda a obra oridiana, é verdade, ainda que em diferentes níveis), expõe veementemente, em sua performance discursiva, a contradição da linguagem, assumindo-a não apenas como estratégia, mas como *trans-posição* ética dos poemas que, ao questionarem a si mesmos e ao “eu” que neles se encena, questionam formas de ser e estar no mundo.

A metapoesia em *Helianto*, assim como em outros livros de Orides Fontela, não enfraquece o jogo metafórico, mas o espraia, quem sabe, à potencialidade icônica da linguagem poética, ao levar o signo linguístico até os limites de apreensão do real²¹⁶.

²¹⁴ Em *Helianto*, o uso do signo flor e correlatos como metáfora para abertura, inauguração, liberdade, criação, representação e poesia, aparecem em poemas como “Helianto” (p. 99), “Rosácea” (p. 101), “Poema do leque” (pp. 111-112), “Prata” (pp. 116-117), “Para fixar” (p. 125), “Oscila” (p. 126), “Ciclo” (p. 128), “A Rosa (atualmente)” (p. 134), “Odes” (p. 140/141), “Eros” (p. 142) e “Poemetos” (pp. 152-153).

²¹⁵ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 102.

²¹⁶ DOMENECK, Ricardo. “Orides Fontela (1940 – 1998)”. In: *modo de usar & co.* Disponível em: < <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/04/orides-fontela-1940-1998.html> >. Acesso em: 22 dez. 2017: “[...] Em Orides Fontela, o símbolo se faz signo, num movimento de mão dupla, em fluxo e refluxo, como se a linguagem poética, em sua capacidade múltipla de concretude e abstração, passasse a ter marés.

Desdobra a escritura por meio da estratégia da *semântica da proximidade*, já que os poemas investigam o mundo justamente através da *estrutura de horizonte*, sempre nos termos de imbricação com a paisagem tanto observada, quanto criada (mesmo que diminuta, cristalizada na figura de uma rosa solitária como lemos em “Repouso”). A partir do contato com o quadro paisagístico pelo qual transita e no qual apre(e)nde e projeta sentidos de ordem lógica e emocional, o “eu” sintetiza toda sua capacidade de sentir-pensar na *matéria-emoção* que se abre em flor: “[...] Na rosa basta o ser: / nele tudo descansa”²¹⁷.

Tal como em “Nau”, a poesia tanto pode falar de si mesma, quanto contar-nos (fazendo-nos sentir pelo ritmo que vibra no tom de nossa pele) a experiência da subjetividade que se faz na luta de uma poética “aladamente viva / contra o fluxo” de circunstâncias e de ações que mortificam o ser. Dessa maneira, a *semântica da proximidade*, aparentemente mais tênue, também se transmuta: aquilo que se vinculava, nas epígrafes de *Transposição* e *Alba* como “ao passo de”, nesse poema de *Helianto* assume a mobilidade circular das águas que ondulam em movimento de fluxo e de refluxo, arquitetando uma paisagem aquática, “na água viva” do mundo que afeta o “eu” observador de um horizonte estruturado:

NAU

Flutua
baila
aladamente baila
sobre o fluxo.

Flutua
fere
o espelho
puro
– insinua-se, móvel,
na água
viva.

Flutua: avança

Se Fontela está ligada por temperamento a poetas como Cecília Meireles e, por sua vez, a Cruz e Sousa, seu simbolismo ‘sínico’ faz Orides Fontela mais próxima, creio, da Henriqueta Lisboa de um livro como *Além da Imagem* (1963); não a Henriqueta Lisboa de *A face lívida* (1945) ou *Flor da morte* (1949), mas a poeta consciente dos jogos e artifícios da linguagem e dos símbolos/signos, a poeta que esta parece se tornar a partir da década de 50 (e que precisamos voltar a ler), especialmente em livros como o já citado *Além da imagem* ou no livro *Reverberações* (1976). Este simbolismo sínico também aproxima Orides Fontela de um poeta como Wallace Stevens, que fez da apropriação do mundo pela consciência, através da linguagem, o jogo poético por excelência.”

²¹⁷ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 151.

(bailado e
luta)
aladamente viva
contra o fluxo.²¹⁸

Entre a hesitação entre som e sentido²¹⁹, a poesia dança, “flutua/ baila” mas não deixa de “fincar seus pés” no mundo. O poema, espelho de si mesmo, apresenta também o mundo como espelho à subjetividade lírica, ou faz dela espelho da realidade que se apresenta. Além disso, expande o agora espelho-metáfora das águas em que o barco, também análogo ao “eu”, é movência do e no espaço em que ciranda (poesia como reversibilidade: imbricação da emoção na matéria).

A experiência poética questiona próprios limites sempre; no entanto, problematizar esses limites é também entender o poema como endereçamento que comunica a si, mas que busca e se abre a outrem (entendendo-se, inclusive, a alteridade das coisas do mundo). Como instituinte e simultaneamente investigadora do “eu” que se vê sempre em trânsito no mundo lírico, a linguagem poética encarna sua razão e, por isso, realiza-se como proposição especular (e especulativa) tanto do mundo criado nos poemas, quanto do mundo real em que os textos circulam e também respondem ou se correspondem. O que chamamos de *semântica da proximidade*, vinculada à questão espacial dos poemas (que não deixa de comparecer em *Helianto*, no “aqui” conferido no corpo do sujeito lírico, de suas “[...] Secas mãos conchas [...]”, do poema “Onde a fonte?”²²⁰, por exemplo), também se estabelece no campo da mediação da linguagem. Isto porque a torção das palavras efetivada na escritura poética desprende-se do que poderíamos ler como apenas como símbolo (da palavra já transposta a uma trama de sentidos) e se encarna no signo, fazendo-se também concreção, aproximando-se tanto da sensação do corpo, que se confunde com ela, que vira corpo de sensações, no poema (língua, carne ou sentido de proximidade como potência, explosão de significações regadas no sangue de um poema-mártir que, simultaneamente, martiriza a subjetividade lírica experimentadora da cena, assim como insere suas flechas no corpo do leitor) “São Sebastião”:

As setas
– cruas – no corpo

²¹⁸ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 138.

²¹⁹ Cf. VALÉRY, op. cit.

²²⁰ *Ibid.*, p. 118: “Onde a / fonte? // Secas mãos conchas/ plasmam-se/ receptivos leitos/ a seu fluxo // Vasos aguardam/ pacientes. / Onde a / fonte? Na sede / um frescor nascituro/ se acentua.”.

as setas
no fresco sangue

as setas
na nudez jovem

as setas
– firmes – confirmando
a carne.²²¹

A questão da linguagem como impasse será sempre margem pela qual a subjetividade lírica se (a)funda no mundo e como se relaciona com sua concretude. Sua visada metapoética ganha densidade de coisa do mundo, isto é, participa do mundo, não como representação, mas como criação de zonas de choques que gerenciam, por sua vez, a experiência-mundo, seu poder de afetar e de se afetar.

É nesse sentido que à “Escultura” já não caiba “nome humano”, ou especificamente “vivência humana”, porque sua espessura, sua forma de estar no mundo, é da ordem de uma experiência afetiva de corpos humanos e além-humanos, sempre friccionados pelas tramas da linguagem que já não “nomeia”, porque experimenta (criando) múltiplas transcrições de seres e de coisas:

O aço não desgasta
seus espelhos múltiplos
curvas
arestas
apocalítica fera.

O aço não se entrega
e nem se estraga é
forma
– presença imposta sem signos.

O aço ameaça
– imóvel –
com a aspereza total
de seu frio.

Ó forma
violenta pura
como emprestar-te algo
humano
uma vivência
um nome?²²²

²²¹ Ibid., p. 131.

²²² Ibid., p. 109.

À linguagem poética não cabe revelar, porque sua razão especular e originária é apresentar formas de um mundo em que o humano não é centro, mas espécie de “signo poético em rotação”, formado e informado pela atitude poético-filosófica da subjetividade lírica:

Forma
como envolver-te
se dispões os seres
em composição plena?

Forma
como abraçar-te
se abraças o ser
em estrutura e plenitude?

Forma
densamente forma
como revelar-te
se me revelas?²²³

Por meio do *experimentum linguae*, a poesia oridiana institui sua subjetividade lírica imbricada no seio do mundo e que, portanto, convive com o movimento de “Coisas varridas e / ao acaso / mescladas / – o mais belo universo” (Heráclito²²⁴), como sugere a epígrafe de *Rosácea* (1986), quarto livro publicado por Orides Fontela. Escrito durante o período de convívio da autora com o zen-budismo, essa obra concentra-se ainda mais na concisão imagética e na brevidade dos poemas (muitas vezes aproximados, como *Teia*, à fórmula dos haicais), mas os abre ao que a poeta relaciona com uma tentativa mais concreta de aproximação com a realidade.

Como justificativa para essa explicação, Orides costumava usar o exemplo do poema “Herança”, em que resgata objetos reais guardados de sua família. Além disso, na entrevista “Poesia, sexo, destino: Orides Fontela”, concedida a Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado, afirma: “Até *Alba* meus versos viviam pairando lá em cima, sublimes demais. [...] Agora faço uma poesia mais vivida, mais encarnada [...]. Fiz tudo ao contrário: comecei no abstrato e terminei no concreto.”²²⁵

²²³ Ibid., p. 110.

²²⁴ HERÁCLITO, “Fragmentos”. In: *Os pré-socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, 1973). Trata-se do “fragmento 124”.

²²⁵ CANÇADO, José Maria; MASSI, Augusto; QUINTILLIANO, Flávio. “Poesia, sexo, destino: Orides Fontela”. In: _____. *Leia*, Rio de Janeiro: Record, v. 23, jan. 1989, pp. 24-25.

Apesar do depoimento dado pela poeta sobre este livro, já observamos que, em diferentes níveis de concentração, o relacionamento com o real é sempre constante em sua obra e a enunciação lírica de seus poemas constrói-se em processo de imbricação com a objetividade do mundo, inclusive no que tange à relação com a filosofia. O que percebemos como mudança de tom desta obra, em comparação às anteriores, é a migração das figuras na cartografia dos poemas: o sublime como “altura” se mantém, mas para explicitar ainda mais o terreno em que a subjetividade lírica habita.

Rosácea também possui uma particularidade: a última divisão de poemas traz textos escritos entre 1963 e 1964, sob a forma de sonetos. De acordo com Orides, seria difícil ao pesquisador retomar a “genealogia” dos poemas, porque no momento em que resolvia publicar um livro, escolhia aqueles que interessassem à organização interna do volume, não se importando, portanto, com a cronologia de escrita dos textos. É interessante pensar porque a poeta resolve, apenas em *Rosácea*, citar textualmente a data de determinados poemas, se vincularmos este gesto autoral à epígrafe heraclitiana que inaugura o livro.

Segundo Orides Fontela, o excerto daria conta da rapidez com que o quarto volume de sua obra fora organizado, fruto da miscelânea de “materiais heterogêneos”:

[...] Coisas novas, fundo de gaveta e restos de memória. Juntei tudo. Aproveitei o título do livro do livro abortado e a estrutura quádrupla – devo ao Davi a idéia [sic] de como organizar o livro – mas, mesmo assim, é meio dissonante. Justifiquei-me usando como epígrafe um *koan* de Heráclito, isto é, se o universo é bagunça organizada, um “caosmos”, meu livro também poderia ser a mesma coisa, tranqüilamente [sic]...”²²⁶

No entanto, para além da resolução apontada, a menção a Heráclito indica como *Rosácea* dialoga com o pensamento deste filósofo pré-socrático, se relacionarmos o livro às noções interconectadas de *logos* e de *physis*. Aliás, a leitura dos fragmentos deste filósofo foi presente na vida intelectual de Orides Fontela, instigando-a criativamente, isto é, provocando a pensar poesia como ato de pensamento esteticamente burilado, como ela mesma informa:

“[...] A poesia, claro, não apresenta provas: isto é tarefa para a filosofia. Mas os filósofos – os criativos mesmo – também partem de intuições,

²²⁶ FONTELA, 1991, p. 260.

e é a poesia que dá o que pensar. Que dizer dos incitantes fragmentos de Heráclito? Mistério religioso? Filosofia? Poesia? Tudo junto”.²²⁷

O termo *logos*, dentro da perspectiva de Heráclito, assume função de demonstração, seleção e de enunciação de um invisível (cujo objeto é a *physis*) tornado visível justamente pelo ato de fala que traz à luz, pelo *logos*, a potência da *physis* que se oculta na inteireza do mundo. Caberia ao *logos* humano a capacidade de interpretação e de apreensão de um mundo tão cristalino, em sua imanência, quanto opaco, no que respeita ao seu poder de afecção nos seres que pensam, vivem e aí (se) fazem.

Uma espécie de conciliação insólita surge dos constantes atravessamentos de *physis* no *logos* e vice-versa: com base nessa dinâmica de jogo²²⁸, que é, sobretudo, dinâmica de impasse, surge um estado de contraposições que não anula os seus contrários, mas os fazem “girar”, mesmo que dispersos, no “mais belo universo”²²⁹ de acasos, de acontecimentos e de encontros instituidores da experiência humana no e com o mundo²³⁰. A epígrafe da obra indica qual será o “sabor do livro” e em que “tom vibrará”. A remissão a Heráclito explica a organização do volume, pensando-se na diversidade cronológica e temática dos poemas, mas também remete ao *experimentum linguae* poético oridiano, que assume, mais uma vez, o saber filosófico encarnado em seu fazer escritural, como no exemplar poema “Da metafísica (ou da metalinguagem)”: “O que é / o que / é?”²³¹, que explora múltiplas leituras de uma pergunta, aparentemente simples, mas aberta à investigação do “ser” inscrito também e, sobretudo, como questão de linguagem.

Ao trabalhar nos limites da palavra (que entendemos ser da ordem de um encontro sempre problemático e necessário de *logos* e *physis* já internalizados e redimensionados pela poeta, a partir de sua própria *hybris*) cria-se um “caosmos” cristalizado na figura

²²⁷ FONTELA, 1998, p. 16.

²²⁸ COSTA, Alexandre Rodrigues [da]. *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. [Dissertação de Mestrado]. Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, p. 115: “[...] se pensarmos o *logos* na acepção de jogo, e aqui se inclui uma fundamentação ontológica, a existência passa a ser um ato contínuo de expor e apreender o invisível que lhe escapa. O *logos* seria isso que possibilita juntar as peças do quebra-cabeças, dando sentido à partes do inseri-las dentro de um desenho comum, onde a realidade, a paisagem, se descortina à nossa frente através de um processo de quebra e montagem”.

²²⁹ Aqui entendemos a criação do universo como algo da ordem do encontro entre “o convergente e o divergente”, tal como lemos no “fragmento 10” de Heráclito: “Conjunções o todo e o não todo, o convergente e o divergente, o consoante e o dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas” (HERÁCLITO, op. cit., p. 86).

²³⁰ De acordo com Costa (op. cit., pp. 113-114): “[...] Os elementos ocultos à margem da existência, colocados a partir de uma perspectiva fragmentadora, na qual a realidade se revela em estilhaço, possibilita o *logos*, na definição de Heráclito, expor revelar as coisas como nunca as tínhamos visto antes: imersas em estranheza e, no entanto, totalmente compreensíveis”.

²³¹ FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 247.

ambígua da Rosácea, meio rosa, meio mosaico, meio afetação dos sentidos (em espécie de inflamação da *pele dos poemas*), meio palavra que se apresenta com múltiplos significados, justamente porque explora o jogo entre presença e ausência das coisas mediadas, ao convocar o “eu” a experimentar o mundo em espanto, mergulhando na “escuríssima / água”²³² de seu mistério.

A enunciação lírica oridiana pode se desdobrar também em espécie de narrativa insólita, que se amplifica ou se transforma exatamente sob efeito da evocação poética ou do poder da “imaginação lírica” (porque nascida no seio da *matéria-emoção* poética). Isso é possível, conforme veremos no poema a seguir, porque mesmo em tom de alumbramento (de fundo irônico, é verdade), existe um processo de reversibilidade da matéria e da emoção na “Lenda” reconstituída e amplificada à zona do profético (invertendo, em certo sentido, a “função primeira” do gênero), responsável pela maneira pela qual a subjetividade lírica irá se instituir. A partir da evocação lírica de “ah”, que enfatiza o “teor emocional” do poema, participa uma poética engendrada por um pensar regado pela necessidade de um sentir sempre reversíveis:

Na raiz cega deste espanto
há um cristal: quem o fitar

ah, quem o fitar
com os olhos em sangue
com as mãos em sangue
com o sangue vivo

quem o fitar não dormirá
mas será cristal de espanto

– ficará lúcido para sempre.²³³

A linguagem como mediação, portanto, reflete-se na manifestação e no endereçamento da subjetividade lírica, em suas formas de se desdobrar e de conhecer o mundo “lucidamente”. Além disso, esse mundo, na obra oridiana e especialmente em *Rosácea*, é regido por uma temporalidade mítica particular. Isto significa dizer que o tempo é também criação da linguagem no livro e, se não encerra um sentido de eternidade da existência, reitera a destinação da subjetividade lírica fadada a ser campo de experimentação e de ação no mundo, como lemos em “Ananke” (personificação do

²³² Ibid., “Antigênesis”, p. 277.

²³³ Ibid., p. 272.

destino para os gregos), tempo que se entranha inexoravelmente na experiência de vida humana, impulsionando o “eu” a uma existência da qual não se pode fugir ou se lamentar, porque simplesmente acontece: “Não há culpa / não há desculpa / não há perdão”²³⁴.

Se pensarmos como o título *Rosácea* encarna a metáfora do vitral, a questão da experiência do sujeito poético e de sua formulação no/com o mundo também é verificável. O vitral é um objeto que depura a luz que o atravessa (aqui um “corte metafórico”, agenciado pela leitura transversal da obra oridiana, é possível: se falamos em “luz depurada”, não se trata mais daquela “impossível²³⁵” e sempre pungente luz de *Transposição* e de *Alba*). O conjunto luminoso formado pelo atravessamento da coisa que é o vitral (já que as luzes perpassam vidro, cristal e argamassa, ou seja, elementos que constituem a concretude do objeto) projeta outras luzes formuladoras de outras imagens estampadas na superfície do ambiente que o circunda e na face de quem o observa.

Tal alquimia do verbo comparece em “Contaminação”, em que os olhos da própria subjetividade lírica são rosáceas transpostas, ou seja, funcionam como signos poéticos na mobilização do corpo em que sentidos (“luzes”) múltiplos são tanto reivindicados pela visão, quanto reivindicadores da visão (entendida também como criação) de um mundo próximo – a “madrugada” porvir (primeira aparição da luz diurna) – e do próprio “eu”, figuração do “tempo vivo” encarnado nos interstícios de seu próprio nascedouro (na “madrugada” de seu existir sempre transformado no tempo, no espaço e na memória). Os olhos-vitrais do sujeito lírico tanto “embaçam” a impressão futura do alvorecer, quanto, paradoxalmente, “aperfeiçoam” o sentido da visão como percepção do mundo visível ou ainda enquanto ato profético, apesar de retroativo, da *estrutura de horizonte* do mundo, sempre da ordem de uma inauguração:

A madrugada futura
já existindo na lembrança
a memória in
 chando
o tempo vivo pin
 gando
 dos olhos.

(Tudo
contaminado de tudo).²³⁶

²³⁴ FONTELA, “Ananke” (*Rosácea*), op. cit., p. 278.

²³⁵ Id., “Meio-dia” (*Transposição*), op. cit., p. 50: “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.”.

²³⁶ FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 236.

Se transpormos a experiência da visão à instituição da subjetividade lírica, criada à luz do impasse da palavra como mediação e mobilizada pelo encontro afetivo com o mundo, podemos inferir que o próprio “eu” é também uma das faces do mosaico em flor (cindido pelas cinco partes que dividem o livro, a saber: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”) sugerido pela palavra “rosácea”. De modo análogo, o “eu” é atravessado pelas luzes e encorpado pela concreção da linguagem, assim como também figura como “eco visual” de sua experiência: manifesta-se, em certa medida, como fantasmagoria enunciativa ou elemento de diluição nas coisas do mundo, tal como o faz a imagem projetada do vitral. Tal “fluidificação” do sujeito poético aparece tanto atrelada a signos poéticos “tradicionais” da lírica, como o espelho, o cristal, a água (transpostos à fatura simbólica), quanto nas “coisas cotidianas”, nos objetos simples de “Herança”, reveladores seja da “criação da poeta”, seja de “seu destino” poeticamente forjado: “Da avó materna: / uma toalha (de batismo). // Do pai: um martelo / um alicate / uma torquês / duas flautas. // Da mãe: / um pilão / um caldeirão / um lenço.”²³⁷.

De qualquer maneira, os objetos do mundo lancetam a subjetividade lírica, dando-lhe novos contornos, ao afetar seu olhar e ao organizar suas formas de habitação no universo liricamente constituído. Ao sujeito poético cabe, portanto, alongar-se na *estrutura de horizonte* do poema, movimentando-se, perdendo-se, reencontrando-se nesse espaço gerenciado por seu campo visual, que inclui tanto a fisicalidade dos objetos visíveis, quanto a invisibilidade constitutiva das coisas e dos seres (da perspectiva da alteridade, daquilo que, para o “eu” viria a ser “ponto cego”, ou “Margem de / erro”²³⁸, mas, sobretudo, de “liberdade”, de abertura à experiência). A condição existencial da subjetividade lírica, imersa à estranheza familiar e ao vislumbre que o mundo provoca, exige um estado permanente de inauguração de si, espécie de “Iniciação” contínua instigada pela *semântica da proximidade* propiciadora tanto do contato tenso com o espaço de circulação do “eu”, quanto da apresentação da linguagem como campo de impasse por excelência.

Neste raro poema de Orides endereçado diretamente à segunda pessoa do discurso, o sujeito lírico convoca o interlocutor a se curvar. O verbo também se “curva” a diferentes sentidos: indica submissão a algo, nesse caso, ao lugar que se pode visitar, mas também reivindica a interlocução enquanto “curva”, isto é, movimento contínuo em

²³⁷ Ibid., p. 226.

²³⁸ Ibid., “Errância”, p. 223.

busca de diálogo. Curvar-se ainda sugere a estranheza – a curva, o desvio – como condição instituinte do mundo como *alter* da subjetividade, bem como de subjetividades “estranhas a si” (expostas na enunciação poética desdobrada em misto de advertência e de instrução para o leitor) que circulam na “terra estranha” (mundo e linguagem poética) de “Iniciação”:

Se vens a uma terra estranha
curva-te

se este lugar é esquisito
curva-te

se o dia é todo estranheza
submete-te

– és infinitamente mais estranho.²³⁹

Entender-se como acontecimento estranho no mundo, é, em certa medida, compreender como se faz a dinâmica pulsante em que mundo e sujeito lírico se interconectam, sempre atravessados pelo “indomesticável destino”, com o qual não se consegue lutar, mas apenas viver *in media res* de:

AS COISAS SELVAGENS

– a firme montanha
o mar indomável
o ardente
silêncio –

em tudo pulsa
e penetra
o clamor
do indomesticável destino.²⁴⁰

A dinâmica de imbricação do “eu” no mundo também cria consciência de quão contingente e inter-relacional é a instituição da voz que se enuncia nos poemas de Orides Fontela. O sujeito poético é alguém consciente de sua “própria tragédia”, ou melhor, internaliza e joga constantemente (a partir da atividade pensante que é a linguagem poética) com “o destino” que lhe cabe: para ser singularidade afetiva, precisa relacionar-se continuamente com a alteridade, com outras subjetividades, outros corpos, com as

²³⁹ Ibid., “Iniciação”, p. 222.

²⁴⁰ Ibid., “As coisas selvagens”, p. 235.

coisas do mundo e com a paisagem que vê. Essa “destinação própria” do “eu” (intrínseca à ética que lhe é própria ou aos seus modos de ser e de estar no mundo), por assim dizer, converge, paradoxalmente, para certa “destinação ao alheio”, pois somente lançando-se ao fora poderá reformular-se.

IV. LIRISMO OBJETIVO

[líricas matérias]

VER

*Ver
o avesso
do sol o
ventre
do caos os
ossos.*

*Ver. Ver-se.
Não dizer nada.²⁴¹*

IV.I. Experiências-limite

sujeito-objeto linguagem-real

Nos termos do lirismo objetivo, os objetos não são necessariamente “subjetivados” ou “humanizados”, mas assumem seu lirismo, isto é, transfiguram-se em campo de relação com o sujeito lírico, fundam-se enquanto imagem especular e reversível (mas não idêntica) da subjetividade. Mundo e coisas acontecem na mancha do papel: tornam-se espaço poético por excelência. Tanto um retrato dissoluto do “eu” aparece quase como aquarela (em misto de transparência e opacidade), quanto novas tintas pincelam objetos que despontam na cena lírica, sempre transformados, mas, paradoxalmente, irredutíveis (como coisas que são). A irredutibilidade dos objetos (ou matéria, se preferirmos) imbrincada à perturbação que causam à subjetividade lírica (sua emoção) alicerçam a fatura verbal dos textos, lugar em que o experimento de linguagem poético se manifesta, como lemos em “O espelho”:

O
espelho: atra
vés
de seu líquido nada
me des

²⁴¹ FONTELA, “Ver” (*Teia*), op. cit., p. 339.

dobro.

Ser quem me
olha
e olhar seus
olhos
nada de
nada
duplo
mistério.

Não amo
o espelho: temo-o²⁴².

Sincronicamente, vemos tanto o “autorretrato velado” (ao leitor e a si próprio: “duplo / mistério”) do sujeito lírico observador de seu reflexo (de seu avesso, seu *alter*), quanto a aparição pungente do objeto-espelho com toda capacidade repercussiva. O espelho e sua imagem dissolvem o “eu”, fazendo-o “des /dobrar”. Mas a imagem do sujeito também contamina, por assim dizer, o “nada” que o espelho, sem um objeto que possa refletir, oferece. Além disso, o espelho, em “nada” líquido ou em “habilidade de nadar” (em sentido de flutuação também) em superfície líquida e transparente, desmembra-se: faz-se espéculo d’água, gera, portanto, uma imagem outra, similar, mas não idêntica a si.

A imagem do espelho é o referente fundamental, objeto que marca o poema em sua dramaticidade, isto é, em sua capacidade afetiva que converge para a reflexão de ordem existencial da subjetividade lírica, e em seu elemento plástico. Isso acontece porque as duas primeiras estrofes amalgamam, a partir da reversibilidade de olhares entre sujeito/objeto (ambos vistos e videntes), as imagens complementares dessas duas instâncias poéticas transbordantes entre si. Tal derramamento recíproco é acompanhado pelo ritmo sintático dos versos analogamente “líquidos” que se refratam em *enjambements*, formando uma espécie de moldura especular sempre provisória (porque movente, “líquida”, desdobrada) da especulação do sujeito (sobre si) e do próprio objeto (sobre o sujeito e sobre si mesmo). O espelho pode ser tomado como coisa do mundo e, nesse caso, trata-se de elo afetivo do sujeito com esse mundo. Porém, o espelho é também “duplo” de si e opera tanto no campo da objetividade, quanto na esfera simbólica da vida emocional da subjetividade.

²⁴² FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 238.

O espelho assume, como espécie de princípio organizador do poema, condição meio metafórica, meio metonímica, questionando quem o olha (e a quem olha): “Ser / quem me / olha”. Assim, alegoriza o sujeito poético e inverte seu “papel” com ele na cena lírica. A reflexão recíproca estabelecida entre sujeito/objeto, já espelhos intercambiáveis, faz-se de forma fluida, esgarçando as fronteiras corpóreas postas em diálogo, em movência de zonas de indeterminações, sempre em afecção. O espelho funciona como objeto lírico, porque instaura relação de copertencimento e reciprocidade entre sujeito e mundo. Mais que isso: o lirismo da matéria, da coisa que é o espelho, preenche os vazios do “eu” que salta de si e se redefina na *estrutura de horizonte* do poema. O sujeito lírico tem seu estatuto transformado; o mundo das coisas coloca em xeque qualquer possibilidade de “unicidade subjetiva”, já que a carne do mundo é espaço de interlocução e de descoberta em que o sujeito descobre, no seio da alteridade, uma espécie insólita de “identidade em partilha”. Ao testemunhar o “eu” sentindo-pensando o mundo, a expressão lírica fundamenta suas “próprias verdades” (ou, nas palavras de Nancy, a “verdade” seria [...] *une ouverture du sens*²⁴³) e revela, como outro, a subjetividade lírica a si mesma. A movimentação do sujeito lírico pelo mundo pressupõe intrincado relacionamento com as coisas, seja para aproximá-las ao seu plano subjetivo, seja para sublinhar sua radical diferença, ao reconhecer, portanto, sua alteridade manifestada pela “lucidez breve / do movimento / acontecido.”²⁴⁴ de um “Voo”.

Ocorre que, nos termos do *lirismo objetivo* oridiano, a associação de sujeito/objeto (encarnados na linguagem e na textura do real) atravessa a escritura, dadas as infindas e simultâneas transcrições que habitam o poema. É exatamente nesse campo de transcrições que a emoção, costumeiramente associada à perspectiva subjetiva e inscrita em horizonte que excede a subjetividade lírica (ao, paradoxalmente, permiti-la expressar-se em sua estrutura), revela as afecções provocadas pelo encontro “eu”/mundo. A emoção, ao realizar-se enquanto elo entre subjetividade e objetividade, faz-se constitutiva da experiência poética²⁴⁵. Justamente por isto, a emoção se torna também matéria ou

²⁴³ NANCY, Jean-Luc. *Le Sens du monde*. Paris: Galilée, 1993. O filósofo ainda nos explica que a própria noção de verdade se distende, apresentando uma “diferença interna” própria: “[...] *Ainsi, la vérité laisse donc entrevoir le sens comme sa propre différence interne: l’être en tant que tel diffère de l’être en tant qu’être, ou l’essentia diffère de l’esse, dont elle est, cependant, la vérité. De cette manière, le sens est nécessairement présenté différé par la vérité : différé de [...]*” (NANCY, op. cit., p. 27). [...] Assim a verdade, portanto, deixa entrever o sentido como sua própria dimensão interna: o ser como tal difere do ser como ser, ou a essência difere do *esse*, de que é, contudo, a verdade. Dessa maneira, o sentido é necessariamente apresentado *diferido* pela verdade: *diferido* de [...] (tradução nossa).

²⁴⁴ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 70: “Flecha ato não verbo / impulso puro / corta o instante / e faz-se a vida / em anoitecer tão frágil // lucidez breve / do movimento / acontecido.”

²⁴⁵ COLLOT, 2018, p. 15.

matéria-emoção: encarna-se em um corpo, em um mundo e em uma linguagem que possibilita a enunciação de uma voz que inaugura o ato poético engendrado por “impulso puro” que “corta o instante / e faz-se a vida”, no já mencionado poema “Voo”.

É importante ressaltar que a expressão lirismo objetivo é discutida por Michel Collot, acerca do fazer poético de Francis Ponge, no livro *La matière-émotion* (1997) e em “*Lyrisme et réalité*” (1998), ensaio no qual o crítico, ao analisar também os poemas dos poetas franceses relacionados ao “novo lirismo”, observa que:

[...] *la conscience n'est pas une pure intériorité, et ne se saisit qu'à travers sa relation au monde ; et celui-ci ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit. Si le réel peut émouvoir, c'est qu'il est « mouvant » : se présentant comme l'horizon d'une conscience située dans l'espace et dans le temps [...].*²⁴⁶

Se concordarmos com o crítico francês, levando-se sempre em consideração as diferenças entre as poéticas de Ponge e de Fontela, o que está em jogo no *lirismo objetivo* oridiano não é cisão das categorias de subjetividade e de objetividade, mas como as mesmas se apresentam nos termos de uma relação. Partimos exatamente dessa hipótese: tal esfera lírica, aparentemente contraditória, realiza-se justamente por meio do tenso convívio entre o sujeito lírico e os dados objetivos instaurados nos poemas ao acolher a *semântica da proximidade* nos poemas de Orides Fontela. Isso acontece, pois, a obra oridiana instaura uma visão ricamente lírica e muito singular do real, justamente ao se apropriar da objetividade, nos termos de implicação do sujeito no e com o mundo. Sendo assim, promove-se tanto a reconstrução do eu lírico, quanto a própria renovação do lirismo (de certa forma também ativado em suas imagens tradicionais, como o pássaro, a flor, a estrela...). Por conseguinte, o corpo do poema é suporte material da relação imbrincada de sujeito/mundo, além de constituir o campo de horizonte e de jogo escritural da subjetividade lírica.

O lirismo acontece como movimento de (re)encontro do sujeito consigo, com o mundo e com as palavras e, dentro de tal perspectiva, o “eu” lírico sempre comparece nos poemas, ainda que deslocado, descentralizado... ainda que não expresse diretamente, porque sua aparição é mediada pela linguagem. Por isso, não é raro encontrar (à primeira

²⁴⁶ COLLOT, Michel. “*Lyrisme et réalité*”. In: _____. *Littérature*, Lyon, n.110, 1998, p. 39: [...] a consciência não é uma pura interioridade e se assegura somente por meio de sua relação com o mundo; este não se dá jamais em si, mas sempre por um sujeito que o percebe. Se o real pode sensibilizar, é porque é ‘movediço’: apresenta-se como o horizonte de uma consciência situada no espaço e no tempo [...] (tradução nossa).

vista), nos livros da poeta, certa “visada impessoal”²⁴⁷ relacionada ao plano de enunciação dos poemas, já que o “eu” ou “nós” (em indicação direta ou em elipse) parece ceder espaço ao protagonismo das coisas do mundo, algo que, de fato, ocorre. No entanto, notamos também como a noção de humanidade, no circuito afetivo “eu”/mundo pode ser sinônimo de anonimato, de indiferenciação mas, sobretudo, aloca-se na construção de uma espécie de coletividade humana, mas também “mundana”, geral ou que acopla heterogeneidades provindas do mundo (suas coisas, seus seres). Portanto, em detrimento de uma pretensa subjetividade autônoma, o que se coloca em jogo no projeto oridiano é a possibilidade de uma subjetividade lírica em partilha, isto é, que comunga sua experiência afetiva com o mundo e com outras subjetividades.

A carga afetiva (de imbricação também de sujeito/mundo) dos poemas é tão intensa que “dá a ver” enunciação lírica marcante, ainda que destoante (porque aparentemente “apagada” dos enunciados, mas também porque aberta à escuta do outro), como é o caso de “Mensagens”:

A cor
alada: borboleta
ou pétala?

Fresca asa per
passa
as mãos
abertas.

Sussurro
orelha
caramujo
antena

os cabelos ao
vento.²⁴⁸

Os três versos iniciais trazem uma pergunta que diz respeito à observação de alguém. A segunda estrofe, contudo, não indica resposta direta à primeira, tão pouco

²⁴⁷ Flora Süssekind é certa ao desconfiar dessa “leitura de superfície” no que respeita à aparição do “eu” na poética oridiana: “Quem fala, na poesia de Orides Fontela? Duas respostas possíveis a um primeiro olhar. Chama a atenção, de cara, sua preferência por infinitivos, indeterminações, substantivos abstratos ou nomes referentes a elementos inanimados ou de alguma forma inusuais como agentes da ação verbal. Preferência tão nítida que às vezes se pensa até ser bem menor do que na realidade é o número de poemas que têm uma primeira pessoa verbal, no singular ou no plural, como sujeito. Mesmo nesses casos, no entanto, não faltam ambigüidades [sic].” (SÜSSEKIND, op. cit., pp. 182-183).

²⁴⁸ FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 257.

explica exatamente o que é a “cor alada” percebida anteriormente (“Fresca asa” pode se relacionar metonimicamente à borboleta ou ser desdobramento da metáfora que inaugura a questão: trata-se de pétala ou de borboleta?). A atmosfera de indeferenciação do plano semântico é indicada também na sintaxe nominal das estrofes, que sugerem suspensão de sentidos ou de um ato por vir. Essa ação de livre de julgamentos atravessa, contudo, a segunda estrofe, por meio do verbo “per / passa”, também atravessado, isto é, cindido, suspenso, perpassado, em certa medida, tal como a própria definição do fenômeno observado, ou ainda, a exposição da própria subjetividade lírica.

Se atentarmos aos núcleos nominais e a seus termos acessórios, percebemos logo o tom metafórico da composição: os adjetivos “alada”, “fresca” e “abertas” somam-se tanto às “asas”, quanto às “mãos” (análogas), indicando um sentido de abertura e concomitantemente, de não resolução da questão que inicia o poema. A rima assonante, recaída majoritariamente nas vogais /a/ e /e/, confere também equivalência sonora aos versos das primeiras estrofes e causa sensação de leveza similar à do voo da coisa quimérica (meio flor, meio inseto, mas impasse: áporo, por excelência, para não nos esquecermos de Drummond) que chama a atenção do “eu” e se confunde com suas mãos, ao atravessá-las. A própria materialidade do poema exprime sua tonalidade afetiva, ainda que se trate de sentimento indefinido e refém da impossibilidade de se atribuir a um sujeito uno, individual e preciso. No entanto, a ambiência emocional instaurada em “Mensagens” imbrica-se às cores do mundo, à ressonância das palavras que se colocam como dispositivo de comunicação do sujeito.

Todo o poder afetivo da coisa vista concentra-se nos substantivos isolados nos versos da terceira estrofe, síntese metonímica do acontecimento que faz o sujeito e o destina a ser campo de experimentação do mundo. A potência imagética contida nessa estrofe faz com que os dados percebidos, agora pelo ouvido (note-se a diferença de modulação do ritmo também, nesse ponto “afundado” nas tônicas de vogais fechadas do ponto de vista de articulação, como /o/ e /u/), sejam também dotados de ação: a orelha e o sussurro apresentam-se como elementos em reversibilidade afetiva, “captam(-se)” como “antena” simultaneamente.

Se a aparição da subjetividade lírica se dava fragmentariamente, a partir das “mãos abertas” ou da “orelha”, nas segunda e terceira estrofes, a sinédoque de seu corpo, destinado à indeterminação (porque vaso intercomunicante do rizoma que é o mundo), ressurgiu com destaque nas quarta e última estrofes: “os cabelos ao / vento”. Apesar de não termos ciência da identidade do “eu”, sabemos que ele é, antes de tudo, corpo

pertencente ao mundo; sua corporeidade recebe, inclusive – por meio da metáfora dos “cabelos ao vento” – a mesma leveza da “cor alada”, indiferenciada na primeira estrofe, ou se torna mais uma variação da expressão fundante da questão inaugural do poema. Certa lógica sinestésica e de contaminação com o mundo modaliza a aparição da subjetividade lírica em “Mensagens” (espécie de cifras jogadas ao vento, como a “cor alada”). O “voo”, análogo ao “sussurro”, é dispositivo agenciador da única ação (“per / passa”) central para compreendermos qual seria, se não o sentido “original” das mensagens, os seus desdobramentos. No mais, voo/sussurro não pertencem exatamente ao sujeito ou ao mundo, mas circulam entre essas instâncias, afetando-as simultaneamente em um tipo de ambivalência contraditória, porque diferentes corpos não coincidem totalmente, mas comungam de uma interação afetiva profunda.

Tal ambiguidade, regada no copertencimento do sujeito com relação ao mundo, promove a *matéria-emoção* insurgente no poema, ativada por meio de um acontecimento dos mais banais: ver um objeto voando, perguntar-se sobre o que este “isto” poderia ser. Ao fazer essa simples pergunta, o sujeito lírico abre-se a uma especulação poética e filosófica sobre a realidade e, conseqüentemente, sobre si mesmo. Além disso, um efeito afetivo inédito surge: o sentir-pensar cria um conhecimento organizador da emoção poética.

O que poderia ser tomado como sensação ou sentimento pessoal, da ordem, portanto, de uma lógica *patética*, passa para o domínio de uma lógica *poética*²⁴⁹: o poema torna-se gênese da emoção estética em perpétua fruição; à poeta, cabe a partilha dessa emoção profunda e, de certa maneira, de fatura potencialmente cósmica, universal e, por que não, intersubjetiva. Parece haver uma noção de “sugestão do mistério” subterrânea ao gesto de escrita, algo mais ou menos aproximado à premissa mallarmaica que aposta na poesia como sugestão. Mas, ao sugerir, ou “apresentar”, como defende Octavio Paz, o poema de Orides se concentra na busca de uma sobriedade potente, na depuração formal, na “*mot juste*” que pincela o universo poético apresentado ao longo dos versos e que produz a *matéria-emoção* de uma linguagem reveladora, sobretudo, de emoções

²⁴⁹ COLLOT, Michel. « Le ‘lyrisme de la réalité’ ». *La matière-émotion* [e-book]. Paris: PUF, 1997, np.: « [...] *Ce passage du pathétique au poétique suppose l’effacement de la circonstance et du sentiment personnels: ‘Si l’œuvre produit une émotion, c’est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux’.* » - Essa passagem do patético ao poético supõe o apagamento da circunstância e do sentimento pessoais: ‘Se a obra produz uma emoção, é uma emoção puramente artística e não da mesma ordem daquela que nos perturba se um acidente violento ocorre na rua diante de nossos olhos’ (tradução nossa). Sobre a nota utilizada: a versão brasileira *A matéria-emoção* traz apenas a primeira parte da obra original traduzida. Como o trecho utilizado está na terceira parte do livro, fazemos referência ao texto em francês.

profundas, sejam colhidas de imagens líricas tradicionais como a estrela, por exemplo, sejam trabalhadas a partir das coisas mais banais, e por vezes, imperceptíveis, como asas/pétalas perdidas no vento (que, a depender da leitura, também não deixam de ser figuras líricas, em alguma medida, já cristalizadas), elemento que, no entanto, desperta a co-moção da subjetividade lírica e a descola de seu centro narcísico.

Por isso, ao assumirmos a concepção do lirismo objetivo como traço da obra de Orides Fontela, indicamos também a necessidade de observarmos, por assim dizer, a movimentação de sua voz poética que encontra a nossa própria, já que estamos sempre em relação com os textos. Esse “comportamento de leitura” não deixa, de alguma maneira, de portar um lirismo em si, se entendermos como tal justamente a relação entre poema e sujeito, ou ainda, lermos o lirismo como expressão de uma espécie de pertença reversível, operada na afetividade, da subjetividade e de seu corpo, em imbricação com a espessura do mundo, com as coisas e com a matéria verbal.

Baseamo-nos em uma noção lírica que se doa ao atravessamento produzido pela interação texto/sujeito na tessitura poética. À guisa de tal relacionamento, lemos, portanto, não a reivindicação de um lirismo “derramado”, aos moldes da expressão de uma interioridade invasora de todos os elementos formais e semânticos que compõem um poema (procedimento que a própria poeta denominaria como “romântico²⁵⁰”, ainda que de maneira genérica, quando associa, por exemplo, uma noção “sentimentalista” ao romantismo), mas a instituição de um lirismo feito das/nas entranhas da linguagem poética, em suas formas e desdobramentos, em sua singularidade enunciativa. De qualquer maneira, diferentemente de um *éthos* romântico que desdobra o real dentro dos domínios da subjetividade, ou que o transfere à esfera de contemplação, por exemplo, refletir sobre o *lirismo objetivo* é entendê-lo como categoria escritural capaz de criar seus próprios objetos poéticos (encarnados nos poemas) ou de imbricar a experiência da subjetividade (transformando seu estatuto, suas formas de se desdobrar) nos objetos existentes no mundo, como lemos em “Ode”: “E enquanto mordemos / frutos vivos /

²⁵⁰ Ao relatar sua compreensão acerca do fazer poético, explicando também os motivos de sua poesia, Fontela (1997, p. 121), flerta com diferentes “acepções” para o que se convencionou entender como romantismo, além de demarcar o (não)espaço do poeta do mundo sem um “ideário romântico”: “[...] *A verdade poética pode mas não precisa ser racional, mas tem que cantar, que ser vital. É algo que podemos amar (outra palavra gasta...) e usar como ar e alimento.* Por mais que a sociedade mercantil e técnica desvalorize a poesia e os poetas, por mais que elitizem a poesia e, pior, não a paguem, não dá para elidir a essencial verdade poética. Pois não vivemos só de pão. [...] Mas não estou fazendo teoria, não sou crítica – sou poeta. Exprimo minhas verdades... poéticas. *Minhas crenças, se quiserem, e este papo, por aí, se aproxima de uma confiança.* Tomem por aí, e tudo entrará no seu lugar. *Romantismo? Bem, nem tudo no romantismo é ultrapassado, há uma raiz muito verdadeira... e poética. É ela que invoco, não o sentimentalismo inútil, óbvio.*” (ênfases nossas).

declina a tarde. // E enquanto fixamos / claros signos / flui o silêncio. // E enquanto sofremos / a hora intensa // lentamente o tempo / perde-nos.”²⁵¹. Nesse sentido, os poemas tornam-se, por meio de sua *co-moção*, espécie de alegoria que funda, como afirma Maulpoix: “[...] *objet et sujet lyrique dans une entité nouvelle*.”²⁵².

Pensando em como desdobrar-se é, antes de tudo, deslocar-se, movimentar-se, mobilizar-se, a noção de deslocamento, portanto, imprime uma ação que se realiza conforme há experimentação de uma espacialidade, geralmente ofertada pelos “dados objetivos” do mundo, de seu horizonte. A interação com as coisas que habitam a paisagem do olhar e que o co-move, ao serem perspectivadas pela percepção da subjetividade, particulariza o sentido poético que estabelecemos com a concepção de *lirismo objetivo*. Aparentemente contraditória, tal noção visa aproximar dados tradicionalmente dicotômicos (reiteramos: não se trata de igualar, mas de aproximar campos, por assim dizer, diferenciais), analisando-os sob a seguinte visada crítica: a poesia de Orides Fontela não necessariamente objetificaria o “eu”, apagando-o, no seio da cotidianidade, porém o deslocaria, espalhando-o na experiência do mundo, não para o destruir, senão para o reconstruir.

Ao mobilizarmos a concepção do “sujeito lírico fora de si”, entendemos que os poemas de Orides são instituídos por meio de um dispositivo de diferenciação e deslocamento da subjetividade lírica, posto que sua experiência enquanto consciência/corpo sensível se daria justamente no momento em que o que fala/canta/silencia (o corpo) se faz dizível/cantante/silente, porque emprega sua “fala” sem sair da linguagem em que habita. Tal voz poética lança-se, contudo, ao fora de uma possível personalíssima interioridade e encontra as coisas, acotovelando-as, em sua dobra existencial disseminada na exterioridade. Sob tal perspectiva, a experiência artístico-poética é a força que concebe diferenças no mundo.

À vista disso, as palavras ou sua ausência, matérias-primas dos poemas, não apenas aludiriam às coisas, mas as instituiriam ao “apresentá-las”, convocando sua presença, sua evidência concreta e sua espessura (aludindo, dada a devida medida de distância crítica, ao texto “*My criative method*”²⁵³, de Francis Ponge). Os vocábulos, não

²⁵¹ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 154.

²⁵² MAULPOIX, op. cit., p. 259: “[...] objeto e sujeito lírico numa entidade nova (tradução nossa).

²⁵³ PONGE, Francis. “My criative method”. In: _____. *Œuvres complètes – tome I*. Paris: Gallimard, 1999. Collection *Bibliothèque de la Pléiade* – n° 453, p. 517: “[...] *Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur [...] emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin. Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre, leur côté: 'cela ne*

mais “veículos conceituais” ditados pelo uso da língua corrente e por sua gramática prescritiva, seriam convocados poeticamente; seu uso se converteria em jogo de forças, em forma diversa de conceber a escritura, concentrada pela afirmatividade da linguagem (enquanto dispositivo de potência criativa), derivada, por sua vez, da emergência de um estado estético, materializado no que tentamos estabelecer como *experimentum linguae* poético oridiano.

Quanto a este estado estético, Nietzsche em *Fragmentos Póstumos*, obra observadora de conceitos nucleares de sua genealogia filosófica, como a *vontade de potência* (que consideramos estritamente ligada à ideia de criação), destaca:

[...] O estado estético possui uma riqueza suberabundante de meios de expressão, ao mesmo tempo que uma extrema receptividade para as excitações e os signos. É o cimo do humor comunicativo e da possibilidade de se traduzir, nos seres vivos – é a fonte da linguagem. As linguagens têm aqui seu foco de origem, tanto a linguagem verbal como a linguagem dos gestos e dos olhares. [...] mesmo presentemente, entende-se com os músculos, lê-se mesmo com os músculos. [...] Nunca se comunicam pensamentos; comunicam-se movimentos, signos mímicos a partir dos quais chegamos aos pensamentos.²⁵⁴

A inusitada aproximação ao fazer filosófico de Nietzsche advém da redescoberta do corpo (dispositivo tão caro à fenomenologia merleau-pontyana, dados os devidos distanciamentos conceituais, derivados de distintas posições históricas e, conseqüentemente, por vezes, teóricas) e da desconfiança em relação ao caráter metafísico e substancial na constituição do sujeito. Nietzsche o concebe como fruto da *vontade de potência* (ou de poder)²⁵⁵ de uma transformação contínua e, portanto,

s'invente pas (mais se découvre)', leur côté: c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer', tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon prétexte; et la variété des choses est en réalité ce que me construit.” – [...] Os objetos, as paisagens, os eventos, as pessoas do mundo exterior [...] conquistam minha convicção. Somente pelo fato de que eles não precisam disso. Sua presença, sua evidência concreta, sua espessura, suas três dimensões, seu inconfundível lado palpável, sua existência da qual eu sou mais certo do que a minha própria, seu lado: ‘isso não se inventa (mas se descobre)’, seu lado: é belo porque eu não teria inventado, eu teria sido bem incapaz de inventá-lo’, tudo isso é a minha única razão de ser, propriamente falando, meu *pretexto*; e a *variedade das coisas é, na realidade, o que me constrói* (tradução nossa).

²⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos* [primavera de 1988]. Apud: MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2018, np. (edição digital).

²⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 11: “Vontade fala da espontaneidade do irromper da vida, de seu livre movimento de auto-exposição ou aparição. Espontaneamente, gratuitamente, vida é acontecimento de vir à luz, fazer-se visível e, assim crescer, isto é, agravar-se intensificar-se. E isso mesmo é poder, à medida que é realização e, então, assim, impõe-se, impera, vige e vale. É a força – esta força-concretizada. Vida é vontade de poder, quer dizer, desde nada, a partir de nada, movimento livre e gratuito, sem por que, sem causa de, para aparição e, então, assim, imposição, vigência – poder. Vida, enquanto e

vinculada, em certa medida, ao princípio de dissolução, que não nega a fluência das sensações, permitindo a remodelação dos seres. A filosofia nietzschiana critica a concepção metafísica de sujeito, afirmando que esta apenas se trata de ilusão causada pela crença na ideia de verdade incrustada na linguagem referencial, para o filósofo, também de caráter metafísico. Entretanto, se a ideia de sujeito é ilusão (pensando este conceito como redução linguístico-conceitual, isto é, como simples palavra, ou “metáfora morta”), o sujeito nietzschiano é imanente: experimenta na carne o jogo de forças que fundamentam a natureza e seu caráter movente. Afeta-se, em suma, perseguindo uma superação de si, sentindo o vibrar da *vontade de potência* no próprio corpo em devir.

A instituição da subjetividade lírica, dados seus termos de imbricação com o mundo, não objetiva reconstituir o “eu” como expressão máxima de uma interioridade integral, mas observá-lo por meio de uma lógica de deslocamento constitutiva. Dessa maneira, o nó reflexivo que se estabelece em torno de sua existência diz respeito, nesse caso, muito mais a sua condição como um fora de si. Atravessado pela experiência do mundo, a subjetividade lírica não se extingue; está aberta, porém, à “escuta do mundo” e ao lirismo da matéria, em que mesmo as coisas mais triviais, justamente por seu caráter “prosaico” e cotidiano, ganham novas significações (passando à esfera dos símbolos e dos ícones poéticos), uma vez que estão intrinsecamente ligadas à vida afetiva do sujeito.

A questão da objetividade se amplia: concede lugar à relação, ao encontro (de afecção) do sujeito com as coisas do mundo e vice-versa, em uma espécie de dinâmica poética fundacional (e, de certa forma, mítica), inscrita nos poemas, que inaugura tanto a subjetividade lírica, quanto o mundo em que ela está (as coisas, os seres com os quais interage), como lemos em “O Gato”:

Na casa
inefavelmente
circulam olhos
de ouro

vibre (em ouro) a
 volúpia
o escuro tenso
vulto do deus sutil
indecifrado

como vontade de poder, é a fala do extraordinário, do milagre que o grego experimentou como o elementar de ser-aparecer”.

na casa
o imperecível mito
se aconchega

quente (macio) ei-lo
em nossos braços:
visitante de um tempo sacro (ou de um não tempo).²⁵⁶

Ressaltamos que a expressão “o lirismo da matéria” [*le lyrisme de la matière*²⁵⁷] tem relação com o “lirismo do objeto”, isto é, com a capacidade que os objetos têm de afetar o sujeito, porque lhe afloram sentimentos, sensações e reflexões. Os objetos se expõem ao sujeito, despertam sua percepção, mas também, de alguma maneira, opõem-se a ele, já que, aparentemente, promovem um senso de realidade, por vezes, distante da, genericamente falando, “esfera subjetiva”. Assim, o “objeto lírico” causa o sentido de busca à subjetividade: busca paradoxal de si, busca do outro.

Pensar no “lirismo da matéria” ou ainda, em um possível estatuto do objeto lírico, é interrogar uma temática que se realiza como « [...] *une économie de rapports, de traitements et d'influences réciproques. C'est poser, par exemple, la question du regard du poète, et envisager le poème lui-même comme une écriture du regard* [...] »²⁵⁸. A economia de afetos estabelecida entre sujeito e objetos não questiona se o poeta “vê mais ou vê melhor” (o poeta “apenas vê”), como diria Maulpoix²⁵⁹, mas confirma a poesia como espaço que extrapola o real, não por se afastar dele: por convocar sua aparição liricamente transformada nos poemas.

²⁵⁶ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 146.

²⁵⁷ Cf. MAULPOIX, op. cit., passim.

²⁵⁸ Ibid., p. 253: uma economia de relações, tratamentos e influências recíprocas. Isso significa perguntar, por exemplo, a questão do olhar do poeta e considerar o próprio poema como uma escrita do olhar (tradução nossa).

²⁵⁹ Ibid., p. 253.

IV.II. Partilha do sensível

como se no espelho, um jogo, temêsemos

A saída de si enquanto ponto crítico de relação/fruição com e no mundo faz a subjetividade lírica emocionar-se pelo sentir as/das coisas. O mundo torna-se então campo de alteridade, já que ao interagir com sua “concretude”, ao anunciar, de certa forma, certo protagonismo das coisas, o “eu” se comunica com o real, partilhando de sua “voz tácita”, inscrita no lirismo da matéria.

Por isso, entendemos sua instituição nos termos de imbricação: o mundo como outrem para o sujeito poderia fazê-lo colocar-se também em perspectiva. Ao retomar seu campo de experimentação e de (re)criação, isto é, o plano da enunciação lírica (à primeira vista voltada à interioridade), o “eu” carregaria o traçado do percurso pelo real já “gravado em sua pele” (e na pele da linguagem entendida aqui como voz que se anuncia) e já “marcado em seu coração²⁶⁰” de tal forma que sua voz daria espaço à voz do mundo também. Ao enunciar-se, paradoxalmente, o sujeito lírico manifestaria a experiência de “outro para si/em si mesmo”. “*Je est un autre*”²⁶¹, como indica Rimbaud e, sob esse ponto de vista, o outro passa a ser, simultaneamente, espécie muito particular de intimidade.

²⁶⁰ DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” [1992]. In: *inimigo rumor*. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: n. 10, mai. 2001. Pensamos em “*Che cos’è la poesia?*” para indicarmos tanto a “materialidade” da subjetividade lírica que, instituída pela enunciação, ancora-se na escritura poética, quanto seu “coração” entendido em seu sentido figurado e como órgão do corpo (associado a uma definição de poesia que leva em conta a brevidade, a memória e o ritmo do poema enovelados por uma demanda de compartilhar a sua “paixão”, isto é, seu desejo de encarnar-se sem decifração, bem como sua “destinação”, seu desejo de encontro com o outro): “[...] Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração. *Coração*, no poema “aprender de cor” (a ser aprendido de cor), já não denomina apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de atingir-se ativamente reproduzindo o rastro amado. [...] o coração lhe bate, nascimento do ritmo, para além das oposições do interior e do exterior; da representação consciente e do arquivo abandonado. Um coração se abate, nos atalhos ou estradas, livre de sua presença, humilde, próximo da terra, bem baixo, Reitera murmurando: nunca repete... Em um só algarismo, o poema (o aprender de cor) sela juntos o sentido e a letra como um ritmo espaçando o tempo. [...] Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor. Ele acontece, então, essencialmente, sem que se tenha que fazê-lo: ele se *deixa* fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *pathos*, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O poema cai, benção, vinda do outro.” (DERRIDA, op. cit., pp. 114-115).

²⁶¹ RIMBAUD, Arthur. *Œuvres et lettres 1868-1875*. André Guyaux et Aurélia Cervoni (éd.). Paris: Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, 2009. A expressão “eu é um outro” funciona como espécie de síntese do que o jovem Rimbaud buscava em sua criação poética e aparece na segunda *Cartas do Vidente* [*Lettres du voyant*], endereçada a Paul Demeny, em 1871 (op. cit., p. 340). Ao mencioná-la, nossa intenção não é aproximar de maneira superficial dois projetos poéticos tão distintos quanto os de Orídes Fontela e A. Rimbaud, mas apenas indicar que a tendência de uma “saída de si”, com os desdobramentos particulares de diferentes poetas, como os dois citados, por exemplo, possui uma tradição desenvolvida na modernidade e prolongada no que se costuma denominar didaticamente como pós-modernidade.

Deste modo, lemos a escritura lírica de Orides Fontela à luz de certo sentido como gesto expressado, nos termos de relação do sujeito com o mundo, já que a matéria do alheio, transformada por e transformadora da subjetividade lírica, institui-se, em certa medida, enquanto espaço gerador da experiência poética. O real sensível pode ser partilhado pelo sujeito lírico (ao ser ele mesmo instância fragmentária), pois o que se coloca em jogo nesta partilha (que não deixa ser espécie de “política da escrita²⁶²”), ou melhor, o que a organiza é o entretecer da emoção e da materialidade do poema, tal como se lê em “Espelho (II)”:

I

Fita-nos o cristal, vácuo
de onde emergem rosas
pássaros.

Fita-nos o tempo. Viva
a infância nos rememora.

II

Aves
disparam no espelho
vívidas

aves
lucidamente navegam
no puro cristal
do tempo.²⁶³

Devido à inversão do olhar entre “eu”/ “mundo”, as coisas (cristal, pássaros e flores) são mobilizadores da cena poética estabelecida. Soma-se a isso a importância da linguagem que especula e redefine, em certa medida, o caráter “ontológico” dos seres e

²⁶² RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, pp. 7-8: “[...] antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou a via real do saber, em primeiro, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição. Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.”

²⁶³ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 200.

das coisas, no momento em que nos dedicamos à “reflexão lírico-objetiva” do texto. É justamente no espelho já imagem que as imagens-objetos “rosas” e “pássaros” vislumbradas, dinamizam-se, ainda que paradoxalmente cristalizadas e *temporariamente*²⁶⁴ refratadas pelo cristal depurado e, em plano análogo, relacionado ao espelho. O espelho é agente responsável por capturar a ação das coisas e a contemplação do sujeito lírico.

Esta imagem, tão enigmática nos poemas de Orídes, também se transubstancia em catalisador espaço-temporal em que diversas experiências são possíveis. Na medida em que o espelho capta as imagens descritas nos poemas, abre-se uma dobra de sensações entre “eu”/ mundo e a memória se estende em uma poética extremamente lúcida (porque estética e conscientemente refletida, em que mente e corpo atuam como “aparelhos de conhecimento” e de fruição estética): a infância retorna, em virada talvez lúdica, que retoma a “primeiridade” do olhar (reiterando, inclusive a possibilidade de sua inversão, como em um jogo).

A própria imagem do espelho distende-se figurativamente no próprio mundo, nos seres que nele habitam e que se configuram justamente como elemento de alteridade ao sujeito lírico. A “metamorfose imagética” presente nos poemas, pensando-se em sua variedade de metáforas relativas ao espelho²⁶⁵ (contraditoriamente ilusório porque alcança a ficção de uma experiência de “vida viva” e, paradoxalmente, por isso mesmo, cria uma verdade poética) e em sua relação com outrem, apresenta-se como problematização ou questionamento interno do próprio “plano expressivo” (o da escritura poética) em que se materializa a *matéria-emoção* nos termos do lirismo objetivo.

²⁶⁴ Tendo em vista que nossa leitura é amparada por sugestões advindas do campo da fenomenologia, particularmente a desenvolvida por Merleau-Ponty, parece-nos importante compreender como o filósofo entende a instância temporal e de que forma o tempo se implica na experiência do sujeito: “[...] nada nos garante que toda experiência possa ser expressa em invariantes essenciais, que certos seres – por exemplo, o ser do tempo – não se furtem por princípio a tal fixação, não exigindo desde o início, se devem poder ser pensados por nós, a consideração do fato, a dimensão de facticidade e a sobre-reflexão, que se tornaria então, pelo menos no que respeita a eles, não um grau superior no cerne da filosofia, mas a própria filosofia. Ora, se o tempo se furtasse à reflexão, o espaço estaria implicado na secessão, já que o tempo se vincula por todas as suas fibras ao presente e, por seu intermédio, ao simultâneo; desse modo, ter-se-ia que descrever, em termos de facticidade e não em termos de essências, uma subjetividade situada no espaço e no tempo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 53).

²⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 92: “[...] Reflito a partir daí sobre a mesma questão introduzindo nela um espelho; eu introduzo uma psique [*psyché*] no cômodo. Onde uma certa cena autobiográfica se dispõe, é necessário uma psique [*psyché*], um espelho que me reflita nu dos pés à cabeça. A mesma questão se tornaria então: deveria eu mostrar-me mas, em o fazendo, ver-me nu (e então refletir minha imagem em um espelho) quando isto me olha [...]?”.

O texto em si é forma de apresentar relações com os leitores. Se o lirismo objetivo investe na imbricação entre sentir e pensar, entre emoção e matéria, a formulação da subjetividade lírica converge invariavelmente para uma espécie de “inversão de olhares” (em que a “noção especular” importa) que se refratam (porque também se atravessam) para que a experiência poética, como *experimentum linguae* poético, aconteça, já que a noção de inversão converte-se, sobretudo, em transformação mediada pelo trabalho metafórico.

Além disso, “eu”/mundo tornam-se agências recíprocas e a matéria do mundo é “acolhida” (passiva e ativamente) sob forma de matéria de poesia em que o sujeito lírico se insinua e hospeda o “outro absoluto”, numa espécie de devir-animal²⁶⁶ encarnada na imagem do “Touro”. Nesse poema, o foco de experimentação visual concentra-se na estrutura de horizonte de um campo terrestre que se realiza como campo de afecções. Ao permanecer, em alguma medida, escamoteado na paisagem que o assombra e simultaneamente torna-lhe assombro do espaço, quase tipo de voz fantasmática, a subjetividade lírica localiza-se na alteridade e no convívio tenso de corpos distintos, que atuam como voz coletiva indefinida, enovelada por um “nós” elíptico, conforme lemos:

I

No verde campo
o touro
qual noite exposta
em claro
dia

no verde chão
da irrealidade
a violência:
o sangue contido
(ainda).

II

No verde dia
(fábula)
a morte? A
VIDA

– tão brutalmente

²⁶⁶ DERRIDA, op. cit., p. 28: “[...] O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto [...]”.

VIDA
que a tememos.²⁶⁷

Sugerimos a visão do touro, alteridade radical transposta à imagem do animal, possibilita que o encontro com o outro seja também indissociável descoberta do mundo: trata-se de um modo da subjetividade lírica estar diante do touro, diante dos olhos do mundo, ao passo em que simultaneamente o mundo está diante de si, dos “seus próprios olhos”. Há, portanto, demanda mútua de presença. Contudo, tal abertura é abissal, posto que se coloca em curso a partir de um ponto de invisibilidade e de infinidade (o touro destaca-se na paisagem campestre exatamente por isso: é ponto de contraste na amena “paleta de cores” de cores do poema, nos verdes e claros do dia; ao instaurar-se como contraponto e mesmo infiltração de “noite exposta”, inscreve-se como diferença que, contraditoriamente, complementa e mobiliza um quadro, aparentemente, estático). O animal, também espécie de devir do sujeito lírico, não é necessariamente esboço fixo e cuidadosamente delimitado do mundo traçado pelo limite do olhar, mas delimita o próprio horizonte visual que é o espaço em que a experiência lírica irá fluir.

O encontro com o touro, traço imagético de fissura, de “ponto cego” potente que, no entanto, inaugura um acontecimento (o encontro assustador com o outro) revela um mundo sempre em estado de nascimento de algo, de experiência mobilizada e mobilizadora tanto da matéria das coisas, quanto da emoção por meio das quais verte. O animal aparece, em certa medida, como tipo de caos enraizado (e necessário) à ordenação do campo idílico (e inerte) apresentado: encarna o próprio desvio como condição de existência. Materializando-se na tessitura do poema como ponto de inflexão, de não retorno e, sobretudo, de instauração de vida insólita, (que nasce pelo contraste e, de alguma maneira, instaura no mundo uma zona de “tonalidades distintas”, de luzes e de sombras, em esquema mais ou menos básico de oposição complementar), a presença do touro faz a vida realizar-se. Perceber o touro é o elemento que funciona como ato mobilizador da subjetividade lírica e sua concepção de uma vida possível. A relação, ainda que problemática com o outro, adere à própria experiência lírica do espaço que nega o aparecimento das coisas como forma fixa, mas se modela no atravessar de seu ponto de desvio, de fundo invisível (“noite exposta / em claro / dia”), isto é, de contradição imanente (que nasce como sentido e como matéria nas zonas de interseção entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível).

²⁶⁷ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 181.

É interessante observarmos como a figura taurina permite à subjetividade lírica ver o mundo até perder-se a vista (no negrume e na obscuridade, misto de assombro e alumbramento que a imagem suscita). Sua alteridade abre o mundo ao “eu” e, simultaneamente, interdita-o a qualquer ensaio de inspeção analítica, já que, justamente por vislumbrar sua aparição, tal qual fantasma, o sujeito poético perde a faculdade de ver claramente (o que esclareceria o “mistério”). Contudo, mais do que ver, em postura contemplativa, o “eu” experimenta a visão do touro; descobre-se também como elemento inter-relacional em aparição no “claro-escuro” do mundo.

O campo verde em que a “irrealidade” (a vida do touro) se materializa também espectralmente, carrega, em sua própria aparição (símile à criação, à fabulação de algo, à condição de uma origem, portanto), a “violência” de um acontecimento que simplesmente surge, sem prévio aviso e desestabiliza a harmonia, à primeira vista, estática da paisagem, imprimindo-a realidade insolitamente possível, que persiste e que resiste a qualquer tentativa de domesticação do pensamento. O touro surge e confere, concomitantemente, caos e liberdade aos campos, ainda que isto signifique a insurgência de um ato violento, relacionado, inclusive, às novas tintas que o poema destaca. A cor do sangue, por exemplo: análoga à imbricação das noções de vida e de morte que, aliás, dependem uma da outra para existirem, realizam-se sob o signo de uma angústia da violência instauradora, por sua vez, de uma dobra poético-filosófica no poema, ao trazer implicitamente as questões: o que é a vida? O que é a morte?

Graças à alteridade encarnada no devir animal, o “eu” vislumbra, ainda que precariamente, o infinito e mais: entrevê a própria finitude como condição contraditória para a existência de vida. O acesso e a imbricação ao/no outro é o modo pelo qual a subjetividade lírica visualiza uma infinidade de perspectivas possíveis, mas, exatamente por isto, chega a um ponto impossível de visão, a um limite intransponível em que se concentra o núcleo de sua existência. A alteridade (mundo e touro como outrem), neste ponto, é tanto ponto de encontro, quanto de divergência da experiência. Ao “escapar do olhar”, o invisível do mundo não é excluído pelo plano visível, mas permanece como alicerce da própria experiência perceptiva, ou seja, fundamenta-a, na medida em que visível e invisível organizam o mundo através de sua *estrutura de horizonte*, fazendo da alteridade uma espécie também de horizonte insuperável, mas necessário para a instituição da subjetividade lírica, agora figura quimérica, entrelaçada à alteridade animal.

No entanto, o outro não se configura como algo/ alguém que coincide com o “eu”, mas como elemento que permite a capacidade que o sujeito tem para “sair de si”, para

descobrir-se como abertura do mundo, seja para reconhecer-se nele, seja para marcar sua diferença. Isto acontece já na parte “I” do poema que carrega uma espécie de micronarrativa de desenvolvimento da vida, pincelada pelo gênero fabular (ainda que desconstruído, assim como são desconstruídos os versos infiltradores sempre uns dos outros pelo recurso do *enjambement*) que atua como som de fundo: relata um acontecimento episódico, com personagens animais e, teoricamente, ilustra um preceito moral, geralmente vinculado ao final da composição.

Já a segunda parte de “Touro” concentra em sua síntese toda a trama partilhada na primeira estrofe e destaca, no isolamento parentético do termo “fábula”, tanto a relação com o gênero textual homônimo, quanto a ideia de que a vida é uma espécie de criação e, especialmente, neste poema, de “fabulação” instigada pelo pensar-sentir da subjetividade lírica. O que parece tomar curso na segunda estrofe é a reiteração e a transposição simbólica da narrativa curta e intrincada que foi exposta na primeira.

O verde campo cede espaço à noção de “verde dia”, mantendo relação entre claridade e visão, isto é, ao que é possível alcançar com a visão ou criar, nas retinas mentais, um ambiente campestre propício ao desenrolar da vida, análogo, portanto, ao “verde campo” e “verde chão” em que a cena poética se estabelece na primeira estrofe.

Vale mencionar que a indagação quanto à condição real do espaço já havia sido semeada na primeira estrofe, visto que a cena acontece em “verde chão / da irrealidade”. O poema coloca em xeque, em todo seu percurso de leitura, a natureza da realidade, que se contempla e que se sente, abrindo-se para outra indagação de cunho existencial, que repercute a interpelação sobre o que é a vida: a realidade é o que é ou é o que criamos (inclusive a partir da intermédio da palavra poética²⁶⁸)? Contemplar e sentir algo justifica a presença concreta das coisas ou nossas sensações e o período em que somos autorizados a senti-las no mundo (entendendo-se o “verde dia” como noção que atravessa o espaço e se finca também no tempo) fabulam uma espécie de vontade da realidade? Forjamos o real ou este *isto* nos forja?

Ao apontarmos essa problemática, poderíamos sugerir que a concepção de realidade, à qual o poema se filia, regula-se, em certa medida, segundo o horizonte de visão da subjetividade. A noção de real, neste caso, transforma-se e precisa ser pensada nos termos de articulação sujeito/mundo, ou seja, é necessário que a coloquemos em jogo a partir da ideia de elaboração (de construto, de estrutura, mas também de *semântica*)

²⁶⁸ FONTELA, “Da metafísica (ou da metalinguagem)” (*Rosácea*), op. cit., p. 246: “O que é / o que / é?”.

sempre em abertura para a indeterminação como princípio constitutivo. Dentro dessa “indeterminação determinada” pela experiência poética, a realidade passa também pelo crivo da possibilidade criativa. Por meio dessa experiência-limite, o real mesmo se torna perspectiva mutável abraçada pela escritura lírica.

Neste ponto de nossa leitura, a imagem do touro, dramaticamente relacionada às noções de vida e de realidade (ainda que problematizadas) se redefine: por tratar-se de ficção (miragem postulada no campo perceptivo da subjetividade lírica), isto é, de “(fábula)”, ou ainda de espécie de “segredo ostentado”, fruto da imaginação, configura-se como verdade poética. Seu caráter afirmativo, enquanto tal, que diz sim à vida como acontecimento, “grita” nas segunda e terceira estrofes, com o uso letras maiúsculas para destacar exatamente o termo em destaque “A VIDA”, já que ela é a grande personagem que o poema dramatiza.

A palavra “vida” tomada, quem sabe, como capacidade nuclear e repercussiva (para não perdermos de vista a noção de ciclo de poemas anteriormente comentados) de toda a existência, repercute o vislumbre que a figura do touro propicia na primeira estrofe, ao imbricar, simultaneamente, toda a manifestação de si na composição poética. Campo, animal e subjetividade lírica tornam-se entidade quimérica que diz, com voz de assombro, fruto de uma lucidez pungente: “A / VIDA // – tão brutalmente / VIDA / que a tememos”.

Isto posto, supomos que, a partir dos dados objetivos do real, neste momento de nossas apreciações, encarnados pelo touro (tornado figura de retórica, mas também “palavra-coisa”), o poema citado até o momento cria uma espécie de teia que se autoalimenta, conectando o ser-autor e o ser-leitor em um tempo elíptico, quase mítico, por ser reiterativo e por evocar a materialidade das coisas, em movimento que repensa o dado metafórico e aproxima a objetividade (ou o tratamento objetivo que se dá às coisas) ao plano subjetivo da escritura poética de Orides Fontela. Em outras palavras, poderíamos sugerir que uma diversa “categoria poética” se tornaria possível: a do *lirismo objetivo*. Tal visada lírico-objetiva permitira, para além da questão do deslocamento da subjetividade lírica (ou exatamente devido a isto), também certo protagonismo dos objetos.

Ao lermos os poemas de Orides, que privilegiam a presença via escritura poética, dos “dados objetivos” do real (mesmo que nos termos contraditórios de uma aparição), é possível problematizar a mobilização do sujeito lírico frente a esta realidade. Talvez por isso a leitura de Michel Collot, a quem devemos a noção de *lirismo objetivo*, organize-se em torno de algo como uma “postura fenomenológica de leitura”, haja vista que:

[...] uma das vias mais fecundas de uma tal reinterpretação da subjetividade lírica é a da fenomenologia, que não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera, colocando a acentuação em sua *ek-sistence*, em seu ser no mundo e para outro. Privilegiarei mais particularmente o pensamento de Merleau-Ponty – como a poesia moderna, ele leva a sério a encarnação do sujeito. A noção de *carne* permite pensar conjuntamente seus pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca.²⁶⁹

Parece-nos lícito, portanto, pensarmos a poesia de Orides a partir dessa associação que o autor faz entre uma diferente leitura do estatuto do sujeito lírico e a “postura fenomenológica”, particularmente relacionada à teorização merleau-pontyana de *carne*. Isso acontece porque nosso ponto de interesse é exatamente refletir sobre como o *lirismo objetivo* delinea-se na obra oridiana, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo, quanto por sua materialização nos poemas.

Dessa forma, também sugerimos, por exemplo, que certos campos semânticos (tais como os vocábulos “pássaro”, “flor”, “espelho”, “touro” dentre tantos outros) contemplados na tessitura lírica oridiana ganham corpo e se mobilizam enquanto objetos viventes do universo poético. Dito de outro modo: confere-se a tais objetos (não mais “meros signos linguísticos”) certa noção de liberdade, ao serem liricamente encarnados (ou tecidos e vivenciados pela palavra poética, abalizada pela experiência do “eu” (esse corpo sensível/lógos clivado pela “carne²⁷⁰ do mundo”).

Adaptando a leitura da fenomenologia merleau-pontyana, à luz de nossa discussão sobre o sujeito lírico, poderíamos dizer sua “condição poética” se apresenta como espécie de “sujeito instituinte” concebido em um “mundo operante”, cujas reversibilidade e imbricação natureza/“eu” (este último composto pelo “corpo vivido” em um tempo próprio), não apenas indiciam produção diversa da temporalidade e do ser que as

²⁶⁹ COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, 2004, pp. 166-167.

²⁷⁰ MERLEAU-PONTY, 2003, p. 141: “[...] a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca e tocando as coisas, de forma que simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas extraíndo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas [...]”.

fecundam, nos estudos filosóficos, mas também, conforme tentamos agora sugerir, propõem a criação estética de um sujeito lírico que se faz campo de seu próprio devir.

Renovada em seu estatuto, a subjetividade habita uma poética cuja operação criativa se manifesta via pensamento/mundo. A partir desta chave interpretativa, a imbricação do sujeito no mundo e a do mundo no sujeito se realizariam porque:

[...] O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é *ser-no-mundo*, e o mundo permanece ‘subjetivo’, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de *transcendência* do sujeito. Portanto, com o mundo enquanto berço das significações, sentido de todos os sentidos e solo de todos os pensamentos, nós descobriríamos o meio de ultrapassar a alternativa entre realismo e idealismo, acaso e razão absoluta, não-sentido e sentido. O mundo tal como tentamos mostrá-lo, enquanto unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de todos os nossos projetos, não é mais o desdobramento visível de um Pensamento constituinte, nem uma reunião fortuita de partes, nem, bem entendido, a operação de um pensamento diretriz sobre uma matéria indiferente, mas a pátria de toda a racionalidade²⁷¹.

O mundo entendido como “seu próprio sentido” (isto é, como instância material que cria significação por meio da própria existência; não sendo, portanto, “receptáculo” de significados que a ela aderem) e também como nascedouro de sentidos (mediados pela linguagem poética) apresenta-se ao sujeito enquanto campo de experimentação. Movimentando-se como “vórtice de subjetividades”, a espessura (em certa medida também estrutura) do mundo enreda-se às fibras de um “eu” originariamente destinado (por um “tempo sem tempo” ou por temporalidades feitas por tramas de impasses associadas, por sua vez, a espacialidades contingentes) à dissolução e ao consecutivo retorno de uma “concentração descentralizada” da subjetividade. Tal rearticulação subjetiva inscreve nos poemas, como tal, justamente no momento em que o “eu” se atomiza no mundo, “acontecendo junto com o mundo”, portando/coletando/partilhando vestígios de uma fragmentação cuja fonte explosiva não se pode “documentar”; que não se permite retroagir a uma gênese específica, nem possui “Habitat” definido, visto que “não é / daquém / e nem de além / e nem²⁷²”. O sujeito lírico “transcende” porque permanece à margem (ou fora) de sua pura interioridade. Reencontra-se em/com o

²⁷¹ MERLEAU-PONTY, 2018, p. 576 (destaques nossos).

²⁷² FONTELA, (*Rosácea*), op. cit., p. 243.

mundo, no qual (re)faz sentidos virtualmente inaugurais no plano poético: estranha, familiar e “trágica” intimidade.

Tal tragicidade parte de um princípio de contradição instituinte concentrado na linguagem e exemplarmente operado em toda a obra oridiana. Não à toa, *Teia* (1996) traz como epígrafes um pequeno poema-aforisma (articulador do tema da luz, tão caro à Orides, reposicionado sob o signo da “lucidez”, do “conhecimento” e de toda a angústia que a consciência de “estar-no-mundo” acarreta), escrito pela poeta, bem como citação de inspiração espinosana: “A lucidez / alucina” e respectivamente “Todas as grandes / coisas / são difíceis / e raras – Spinoza”²⁷³.

Teia é o último livro escrito por Orides e é prefaciado por Marilena Chauí. Segundo a crítica especializada, trata-se de uma obra que acompanha os esforços do livro anterior, *Rosácea*, no que diz respeito ao trabalho de “concreção” linguística, bem como à relação mais explícita (citada textualmente, algo que não se verifica com regularidade nos poemas dos livros anteriores, em que o diálogo com a filosofia floresce, por meio do *experimentum linguae*, conforme defendemos) com temas e autores filosóficos. No mais, soma-se a aproximação, em tom de homenagem, a poetas admirados por Orides: há poemas que mencionam Drummond, Quintana e Bandeira, por exemplo, algo que já se observava também no livro de 1986. Sob a égide das epígrafes, este é um livro da maturidade física e intelectual da autora, em que a tópica da lucidez converge para delicada reflexão quanto à existência dos seres no/do mundo.

A lucidez como tópico já se desenvolvia, é verdade, nas obras anteriores e, ao nosso ver, mantém relação com a figura da luz, afinal, “a luz” do pensamento desagua, em certa medida, em “luminosidade” que nos permite ver e compreender o mundo. Aliás, com o breve poema “A lucidez / alucina”, Orides Fontela dialoga com o poema-epígrafe de *Alba*, especificadamente com o trecho “res / piro” (algo da ordem do essencial para a vida – a respiração –, mas que exprime a “loucura da coisa” também), já abordada anteriormente. Depois desta constatação nascida no jogo da linguagem (que impõe um ritmo imagético atravessado pelo ritmo sonoro aliterante e reiterativo), a formulação do poema-epígrafe de *Teia* indicia uma das tópicos a serem perseguidas na obra oridiana: a

²⁷³ FONTELA, (*Teia*), op. cit., p. 303. Mantivemos a grafia do sobrenome do filósofo tal qual Orides Fontela a transcreveu. A célebre premissa foi retirada do final de *Ética [Demonstrada à Maneira dos Geômetras]* (1675), principal obra de Baruch Espinosa.

consciência escritural como espécie de *phármakon*²⁷⁴, isto é, como princípio ativo de experiência que pode tanto ser cura, quanto veneno ao “eu”.

Ao nos apresentar a máxima de Espinosa, anteriormente citada, a poeta novamente centraliza as coisas²⁷⁵ (e analogamente nosso relacionamento intrincado com elas), com toda potência e gravidade: impele-nos a um movimento de “Mão única” na *estrutura de horizonte* que criamos e, concomitantemente, cria-nos, em uma dinâmica de vida que nos proíbe “[...] voltar atrás / e chorar”²⁷⁶. Assim, acontecemos no aqui e no agora do mundo (sem dado transcendental de fundo) e persistimos como “O antipássaro” que reluta a voar, faz do grito o parto da palavra poética (em detrimento do canto) e carrega, no empenho de seu corpo, o peso das pedras que lhe servem de ninho e, em certo sentido, são sua gênese:

O ANTIPÁSSARO

Um pássaro
seu ninho é pedra

seu grito
metal cinza

dói no espaço
seu olho.

Um pássaro
pesa
e caça
entre lixo
e tédio.

Um pássaro
resiste aos
céus. E perdura.
Apesar.²⁷⁷

Talvez devido à “força das coisas” (também “coisas de linguagem”), tanto Marilena Chauí, quanto José Maria Cançado destaquem a questão do trabalho (sugerido indiretamente na citação de Espinosa) na elaboração de *Teia* (seja “como uma espécie de

²⁷⁴ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

²⁷⁵ CANÇADO, José Maria. “A eutanásia da biografia”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 mai. 1996. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/12/mais!/18.html> >. Acesso em: 15 nov. 2017: “[...] Orides Fontela age não por afastamento dos seus objetos, mas por máxima e meio inenarrável aproximação”.

²⁷⁶ FONTELA, (*Teia*), op. cit., p. 328.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 333.

grande realidade, de grande rumor, na qual as coisas se banhem, se expandem²⁷⁸”, seja como “[...] tecelagem laboriosa à altura silenciosa, do que está prenhe de sentido – cor, som, textura, gestos, dores, risos, espelhos, noite e dia – ao que exauriu todo sentido em pura luz silente²⁷⁹”). Sem o ofício de criação, nem vida, nem poesia seriam possíveis, como Orides anuncia neste poema, verdadeira poética fenomenológica: “Sem mão / não acorda / a pedra // sem língua / não ascende / o canto // sem olho / não existe / o sol”²⁸⁰.

O trabalho (como condição de existência) criado como pensamento/ação de uma ordem imanente da subjetividade lírica realiza-se, sobretudo, como “palavra pensante e pensamento falante”²⁸¹. É assim que o projeto poético de Orides Fontela surge como *experimentum linguae* atravessado/atravesador pelo mundo ou se apresenta, nas palavras de Chauí, enquanto:

Teia, fala, axioma, imagem: a poesia de Orides tem a limpidez lacônica de quem vai ao âmago das coisas, ofuscando sem cegar, aturdindo sem ensandecer, ressoando sem ensurdecer. Ao contrário, faz ver, faz pensar e faz ouvir os “metais [que] cantam/ âmago/ do tempo” porque os enxerga sonoros e os escuta como “violenta ultra/passagem”. Mais do que radiografia do mundo, é trabalho tenso (teia, casulo, seda, casa, fundo metálico), das palavras para falar “do que impede o sono”. Vigília lírica e irônica, tem a força de um sôco [sic] na boca do estômago mesclado ao esplendor do primeiro olhar, alcançando o mundo em estado nascente e nós nele porque “por força, estamos aqui”²⁸².

Ainda que os comentários da filósofa se dirijam ao livro *Teia*, ousamos sugerir que, como grande partitura de um projeto poético autoral, a metáfora d’ “[...] a teia não / virgem / mas intensamente / prenhe: [...]” caia bem no “vivente”²⁸³ fazer de Aracne tecido por Orides Fontela em todos os seus livros.

²⁷⁸ CANÇADO, op. cit., np: “[...] Mas há sobretudo no meio dessa poesia, que vem anunciada por uma fecunda epígrafe de Spinoza (‘Todas as grandes coisas são difíceis e raras’), uma figura de mundo e de humanidade bastante inesperada: a do trabalho. Ela aparece várias vezes nos poemas: não como atividade, cálculo, produção, mas como uma espécie de grande realidade, de grande rumor, na qual as coisas se banham, se expandem. É nessa grande realidade, nessa qualidade comum de metamorfose, que se desenvolve a operação secreta de Orides Fontela. Não há desamparo algum no seu mundo.”

²⁷⁹ CHAUI, Marilena. “Prefácio”. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p. 09.

²⁸⁰ FONTELA, “*Sem mão*” (*Teia*), op. cit., p. 322.

²⁸¹ CHAUI, op. cit., p. 09.

²⁸² Ibid., p. 09.

²⁸³ Os excertos entre aspas se referem ao poema “Teia” que inaugura o livro homônimo (FONTELA, op. cit., 307): “A teia, não / mágica / mas arma, armadilha // a tia, não / morta / mas sensitiva, vivente // a teia, não / arte / mas trabalho, tensa // a teia, não / virgem / mas intensamente / prenhe: // no / centro / a aranha espera.”

IV.III. Voos & vozes²⁸⁴

[anti]gênese poética

Parece-nos interessante acompanhar os movimentos da voz como horizonte de leitura dos poemas, observando como a mesma se imprime no interior e no exterior do sujeito poético, em dinâmica de atravessamento. Entendemos que a voz (figura da interioridade) congrega, nos poemas de Orides, tanto uma espécie de “exclamação lírica” (indicação do espaço interno do “eu”), quanto um “desenvolvimento tácito” da matéria e, nesse sentido, encena também uma exterioridade, já que não se mostra como “fala do si”, mas se apresenta como “escuta do mundo” (do lirismo das coisas que formam esse campo de alteridade).

O fluxo da voz, assim como o “eu” que o enuncia, também é invertido na poética oridiana ao se tornar escuta do “outro do ‘eu’” agenciado pelo encontro no/com o real. Deste modo, a questão da voz coloca em perspectiva seu aparente reverso: uma espécie de “silêncio de fundo” opera a instituição do sujeito que, atravessado pela matéria-emoção, permanece fora de si, espraiando-se lírico/objetivamente. É assim que também chegamos ao silêncio que é matéria da voz, tal como o próprio ato enunciativo em que se inscreve. Esse indizível atua, seja no sujeito que “exclama” (mas não se “derrama”), seja nos objetos que “exclamam” sua existência poética sem “falar”.

Ao pensarmos na voz como tema e como matéria do poético, sondamos, em certa medida, o estatuto institutivo da linguagem que se fundamenta, na própria realização da escrita poética (em seu *experimentum linguae*), crítica por excelência. Sob a égide de um ritmo singular, encarnado sinuosamente em uma espécie de “voz-silêncio²⁸⁵” vislumbrada tanto em “Gênese” (*Helianto*), quanto em “Antigênese” (*Rosácea*), lidos comparativamente, observaremos a instauração de um ato criativo que remete às origens do mundo e, concomitantemente, à aurora da própria linguagem.

Para tanto, é preciso entender que o ritmo se inscreve tanto como elemento da voz, quanto da escritura e que, devido a isto, performa uma semântica (em que forma e

²⁸⁴ Esclarecemos que, em 2020, realizamos uma publicação sobre este tema. Trata-se do ensaio “Sobre voos, sopros e vozes: a ‘(anti)gênese’ poética de Orides Fontela” (ALVES, Nathaly Felipe Ferreira. *In: Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 61. Brasília: UNB, 2020, pp.1-8.). Como o texto original fazia parte de exercícios críticos relacionados ao desenvolvimento da presente tese, realizamos sua adaptação para a forma de subcapítulo.

²⁸⁵ MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006, p. 38: “[...] há voz no silêncio e silêncio na voz. Há sempre sentido. Ou, sobretudo, há significação. Pois, para a linguagem, não existe fora da linguagem. Os silêncios fazem parte dela. Aliás, nós os fazemos falar”.

conteúdo não se dissociam, mas operam conjuntamente), bem como enuncia a presença de uma subjetividade lírica “fora de si”:

GÊNESIS

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.²⁸⁶



ANTIGÊNESIS

Abóbada par
tida
os céus
se rompem.
Terra solvida. Vida finda. O
Sopro
reabsorve-se

e a escuríssima
água
bebe
a
luz.²⁸⁷

Como os títulos dos poemas sugerem, a questão das origens do ser – sujeito, mundo e linguagem – espriam-se em seus versos, de maneira a dialogar irremediavelmente com o discurso da gênese bíblica. A temática do nascedouro de mundos e formas de pensamento (abrangendo-se aqui a linguagem poética) delinea-se

²⁸⁶ FONTELA, (*Helianto*), op. cit., p. 147.

²⁸⁷ Id., (*Rosácea*), op. cit., p. 277.

no arcabouço estrutural dos textos, na medida em que “Gênesis” e “Antigênesis” perscrutam suas temáticas através (porque atravessam mesmo) da forma escritural do poema, gênero que “[...] é uma crítica da linguagem”²⁸⁸, justamente por devassar suas origens, operando em seu âmago e tornando o que se considera, na “linguagem ordinária”, como “desvio”, a força motriz de sua criação. O que era “desvio” transforma-se em norma crítico-poética; regulamentação que permite, no plano de escritura, a inscrição subjetiva de uma voz e, principalmente, de um ritmo emancipadores e gerenciadores do próprio sentir-pensar, uma vez que:

“[...] se a poesia é a revelação do ritmo como tal, como o rio da linguagem com que, momentaneamente, um sujeito se identifica, a poesia faz essa noção de *linguagem ordinária* voltar-se contra si mesma”.²⁸⁹

“Gênesis” e “Antigênesis” ao estabelecerem diálogo com a narrativa de origem bíblica²⁹⁰ subvertem tematicamente o texto original (o segundo apresenta-se, na verdade, como subversão de nível inter e intratextual, uma vez que a relação com o texto bíblico resiste, como também permanece o vínculo com o primeiro poema escrito por Orides). De qualquer forma, a “gênesis” a ser arquitetada ou desfeita revela uma voz singular, em que o sujeito da elocução, contraditoriamente, caso coloquemos em oposição sua voz àquela onipotente da divindade, “desaparece”. A esta nova narrativa “liricamente originária” do mundo, alia-se a presença paradoxal de uma voz que cala e, diferentemente do texto original, não inaugura o mundo com as palavras incandescentes do *fiat lux* divino, mas com o gesto silente do pássaro (ou de seu lastro, a luz que carrega em suas asas) que abjura sua natureza órfica (porque não canta) e segue seu voo cosmogônico inaugural, seja para criar ou erradicar mundos.

Refletindo sobre o poema “Gênesis”, vislumbramos a presença da imagem do pássaro (mais um vínculo com a narrativa-fonte, se pensarmos na figuração do espírito primordial e sagrado metamorfoseado em pomba) que remete às origens, porque este pássaro é, antes de tudo, “arcaico” (verso 1), dotado de “sabor de / origem” (versos 2 e 3), o que não deixa de ser também tipo de “saber” original e originário. É esta figura a

²⁸⁸ MESCHONNIC, op. cit., p. 6.

²⁸⁹ Ibid., p. 14.

²⁹⁰ BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 4 imp. São Paulo: Paulus, 2006. Citamos os trechos bíblicos, retirados de seu primeiro livro – *Gênesis* – que melhor ilustram esse diálogo. De acordo com a *Bíblia de Jerusalém* (Gn, 1, 1-3): “1. No princípio, Deus criou o céu e a terra. 2. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. 3. Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz” (ênfase nossa).

agente das ações no poema, a maioria registrada com o uso do pretérito perfeito do indicativo (tornando-se “perfeitas” por aludirem a um tempo que se inicia e se encerra no passado): “pairou” (verso 4), “desvelou”(verso 9), “abriu” (verso 12) e “invocou” (verso 18). Cada uma dessas ações se inscreve solitária, no interior das 4 estrofes que compõem o poema, com exceção de “desvelou”, prática acompanhada por outros dois verbos “movendo” (verso 7) e “espelhando” (verso 8), registrados na forma nominal do gerúndio e que, talvez por isso mesmo, funcionam muito mais como ações que se emprestam à substância do ser-pássaro, suspenso temporariamente em “eterno-instante-já”, paradoxalmente temporário, que prefigura e fundamenta a próxima ação “perfeita” a seguir. A criatura arcaica desvela o sangue, matéria-prima a construir o pré-mundo que guarda e, em certa medida, ajuda a edificar. Tais ações “perfeitas” do pássaro revelam uma sequência interessante, caso as relacionemos à temática de um princípio criativo de mundos.

Em um primeiro momento, a ave muda e repleta de luz (aspectos que a aproximam e a distanciam, concomitantemente, do ser divino da “Gênesis” original) paira sobre as águas, assim como faz o “sopro de Deus” (sopro este que simula o espírito e anuncia o poder de fala da divindade, agitando-se para anunciar “haja luz”). Contudo, em divergência ao texto original, a entidade alada do poema de Orides Fontela não se constitui como potência criadora de mundos *a priori*. Apenas paira sobre um mundo parcialmente já determinado (e relativamente estruturado, que apresenta mares, por exemplo), ainda que não haja indícios de seu demiurgo.

Já na segunda estrofe, o pássaro dinamiza seus movimentos (antes pairava) sobre um oceano primevo. Espelha-se (em plano de inversão, já que seriam as águas os agentes capazes de espelhar algo), realizando o início de um fluxo vital, mimeticamente emanado nas águas que recebem seu reflexo. A ave, à esta altura, revela o sangue (ou sua natureza em contraposição à “graça” divina) que a fundamenta, sangue que será a base genesiaca de uma nova totalidade, de certa forma apartada daquela em que a voz divina onipotente vigora. O empenho de seu corpo, entretanto, é o que ganhará destaque em todas as estrofes do poema. O pássaro move-se, espelha-se; mimetiza suas ações, reorientando a construção de uma narrativa de origem diversa e... poética essencialmente, visto que se baseia, para além de ação inaugural, em ato infinito (de certa forma, também reiterado em todo início de estrofe, em que a expressão “um pássaro” aparece, com pequenas mas importantes variações, como se se tratasse de uma estrutura paralelística, dotada de refrão), quase fadado à repetição de sabor mítico.

Na terceira estrofe, o pássaro ganha atributo que já se insinuava nas anteriores: o silêncio. Silente, a ave abre suas asas incandescentes sobre as águas. Para além disso, o preciso corte sintático, viabilizado pelos *enjambements*, trama um tipo de suspense que, no corpo do poema, manifestará a potência icônica da ave com as asas abertas (amparada pelos travessões que isolam a visão do voo e aludem ao gesto do animal, no verso 15: “ – plenas de luz profunda –”), pairando novamente sobre as águas, em suspenso. Nesse momento, a aparente ausência de voz, pensada inicialmente como mero apagamento “fônico” da vocalização do pássaro, não se torna, de forma alguma, ausência real da voz.

O que vislumbramos nessa estrofe, assim como nas anteriores, se não se trata da vocalização da ave, transubstancia-se em espécie de voz anterior do sujeito lírico “desaparecido” no plano da elocução (como a entidade demiúrgica “tradicional”, ausente no projeto de criação deste mundo). Colocando em outros termos, é como se a subjetividade lírica saltasse do esboço elocutório do poema, em atitude que a aproximaria à alteridade, a fim de justamente encontrar, no “ponto surdo” de sua voz, pondo-se à escuta do outro (ainda que o outro também esteja mudo, se pensarmos na figuração do pássaro-deus que se delinea, podendo ser uma espécie de *alter* do “eu”), a presença de uma outra voz. Mas essa voz não vem senão pelo sopro involuntário (ao acaso), pelo arfar das asas do pássaro que, exatamente por não cantar, inaugura mundos e (per)versamente (pelos próprios versos), invoca abismos.

Conforme destaca Meschonnic “[...] *o estatuto do poema age como um revelador do estatuto da linguagem*, e do sujeito, tanto nas sociedades quanto na filosofia e nas ciências da sociedade”²⁹¹. O autor também aponta para necessidade de discernir certo aceno, ou gesto do “oral²⁹²” (conceito que se diferencia do “falado”) nos poemas, de forma que se reconheça a oralidade como verdadeiro método discursivo orquestrado pelo

²⁹¹ MESCHONNIC, op. cit., p. 16.

²⁹² Meschonnic defende a ideia de que a oposição entre o “falado” (confundindo-se ao “oral”) e o “escrito” teria como base interpretativa a dicotomia do signo, tradicionalmente cindido em “significante” e “significado”. Contudo, o teórico francês apregoa a necessidade de se entender, na verdade, uma espécie de tripartição entre as instâncias da oralidade (disseminada pelo ritmo e, de certa forma, pelo movimento performático de enunciação e de leitura), do escrito e do falado. Para tanto, o autor afirma que: “[...] O oral seria o conjunto dos modos de significar caracterizados por esta transformação. Seu índice. Tanto no escrito quanto no falado. Há uma voz da oralidade no falado. Assim como não se tem a mesma voz lendo e falando. Não há oralidade sem sujeito nem sujeito sem oralidade. Um contínuo do sujeito, desde aquele do discurso no sentido de Benveniste até o do poema. O oral é da ordem do contínuo — ritmo, prosódia, enunciação. O falado e o escrito são da ordem do descontínuo, das unidades discretas da língua” (ibid., p. 42).

ritmo expresso na escrita. Em outras palavras, é por meio da escritura²⁹³, sobretudo poética, que a voz se incorpora, agasalhada pelo ritmo que concentra:

[...] A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os recursos do falado no falado. Com os recursos do escrito no escrito. E se alguma coisa mostra que há oral no escrito, e que o oral não é o falado, é exatamente a literatura.²⁹⁴

Assim, o ritmo funciona como dispositivo poético e reorganiza a linguagem, no momento em que a voz se dinamiza na escrita, de maneira a potencializar o movimento em sístole-diástole “cosmogônicas” (porque ligadas à criação) performatizadas na materialidade dos poemas. É o ritmo, pois, o agente do sopro vital da escrita poética, influxo em que se insinua, corporeamente, a subjetividade lírica insuflada explícita ou implicitamente (seja pela voz ou pelo silêncio, que não deixa de ser inscrição dessa voz) verso a verso.

Por esse ângulo, a observação de uma poética da voz não é apenas interessante, mas necessária para compreendermos como se dão seus movimentos nos poemas e de que maneira essa “forma de vida” se configura como eixo central para leitura e fruição dos textos. Questão nuclear nos estudos de Paul Valéry, a voz é estudada a partir da perspectiva da escrita, ou sobre como as composições escritas fomentam a elaboração de uma espécie de “voz encarnada na própria voz”, uma vez que:

[...] um poema sobre o papel não é nada além de uma escrita submetida a tudo que se pode fazer de uma escrita. Mas entre todas as possibilidades, existe uma, e apenas uma, que coloca enfim esse texto sob as condições em que ele tomará força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que engendra uma ligação contínua entre *a voz que existe* e *a voz que vem e deve vir*. E essa voz deve tal que ela se imponha e que ela excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Retirem a voz e a voz que é necessária, e tudo se torna arbitrário. O poema se transforma em uma sequência de signos que não encontram ligação além do fato de estarem materialmente traçados uns depois dos outros.²⁹⁵

A formulação ontológica em “Gênese” e “Antigênese” não poderia ser rascunhada de outra forma, senão pelas vias da escrita poética. Precisamos, finalmente,

²⁹³ MESCHONNIC, op. cit., p. 8: “[...] A escritura, paradoxalmente, é a melhor ilustração da oralidade. Sua realização por excelência. Elas não se compreendem melhor isoladamente do que uma através da outra”.

²⁹⁴ Ibid., p. 18.

²⁹⁵ VALÉRY, op. cit., pp. 185-186.

“pensar com o ouvido” e, por meio da crítica à “linguagem ordinária” natural e genuinamente estabelecida no poema, reconfigurar nossos modos de pensar, como leitores, a própria linguagem, o que não deixa ser também convite a repensar nossa própria existência. É nesse sentido que o “desvio” se torna regra: quando o ritmo é não só significação (o que já não seria pouco), mas procedimento de construção para a obra.

Pensando no ritmo como “fundador de mundos”, a partir da perspectiva poética, a voz-outra que se entrevê no poema “Gênesis” precisa ser, de fato, “notada” a partir de um tipo de partitura secreta²⁹⁶ que se entretetece entre “a voz que vem e deve vir” de Valéry. Uma das maneiras possíveis de “ver” e de sentir o ritmo é emprestarmos nosso ouvido à lógica criativa que refluí no poema. Perceber o sopro amalgamado à figura do pássaro silente, é talvez inferir que a voz-outra – voz-silêncio da ave – seja exatamente a solicitude de seu corpo, provocadora de outro extraordinário tipo de “vocalização” (entendendo-se aqui como presença de voz, não apenas no nível fônico), ou, pensando nos termos de Meschonnic, de oralidade.

É assim que o silêncio vira voz mediada pelo senso rítmico modulado verso a verso. A performance suave do voo revela, amparada pela permanência dos fonemas nasais, tal como podemos observar em “origem” (verso 3), “arcano” (verso 4), “mares” (verso 5), “movendo-se” (verso 7), “espelhando-se”(verso 8), “plenas” (verso 9 e 15), “sangue” (verso 10), “silente” (verso 11), “profunda” (verso 15), “invocou” e “mudamente” (verso 18), a suspensão do canto da ave. Contudo, é exatamente isso que, paradoxalmente, desfia-se no corpo do poema: (anti)ode original e originária, tecida a partir de um canto silente, agenciador do que Mallarmé considerava como algo de uma “própria sintaxe”²⁹⁷. Sob este ponto de vista, a escritura poética agencia singularmente sua própria organização das funções dos termos sintáticos, redefinindo, pelo arranjo sintagmático, seu modo de existência. Além disso, “ter sua própria sintaxe” pode significar ter seus próprios meios rítmicos (gestualidade, entonação e corporeidade particulares) de entender-se e de se relacionar com o mundo.

No poema “Gênesis”, o rearranjo semântico propiciado pelo ritmo, para além das modulações sonoras, realiza-se no corte sintático vinculado aos inúmeros *enjambements*. Esses cortes, aliados aos “sopros” de ordem sonora criam as imagens poéticas que saltam,

²⁹⁶ MESCHONNIC, op. cit., p. 39: “[...] a voz é invisível, o ritmo é invisível, mas eles pedem uma visualização, uma notação”.

²⁹⁷ Ibid., p. 11: “Para precisar o que podem ser tais laços, não há, provavelmente, melhor meio que a análise do ritmo e da prosódia como subjetividade-especificidade-historicidade. O que dizia Mallarmé a Verlaine quando escrevia para ele: “Você tem sua sintaxe”. Nessas simples palavras, tudo está dito.”.

tal como a subjetividade lírica que “escapa”, verso a verso. A experiência de leitura nos leva à audição-visão de uma sequência de quadros liricamente fotografados, dos quais, aparentemente, temos acesso apenas aos flashes das luzes (que descobrem o pássaro, também pura luz) que ressoam sinestésica e perturbadoramente a cada “clique”, em meio à escuridão primordial.

É na quarta estrofe que o mistério da origem se intensifica. O pássaro invoca o abismo. A última ação “perfeita” do poema: invocar. Silente, a ave cósmica incita a retroconstrução semântica desse verbo. Invocar pode significar chamar em auxílio, pedir a proteção de alguém ou de algo, recorrer a, ajudar a, mas também evocar (quaisquer formas e forças sobrenaturais), assim como causar irritação, provocar, intrigar, ou ainda, alegar a favor de alguém ou de algo. Pelo o que percebemos, o signo “invocar” é repleto de sentidos. Mas qual deles poderia se inclinar à significação do poema? Ao invocar o abismo, o pássaro-origem de Orides Fontela decanta cada um dos sentidos do verbo e, sem dizer palavra alguma, incorpora-os todos em si e em sua performance de voo cósmica: pássaro-legião.

Talvez esteja aí a “gênesis” em questão: sentir, pensar-ouvir uma voz que se cala; incluir o outro (ou a “voz da voz”... a “voz-silêncio”), mesmo que isso signifique saltar no abismo, algo que não deixa de ser o “destino” de todo poema. Para refletirmos sobre a questão do “salto do poema”, lembramos do ensaio de Giorgio Agamben, intitulado “O fim do poema”, em o filósofo italiano parte da premissa de que o poema é “hesitação prolongada entre som e sentido”, referindo-se a Valéry, para defender a tese de que o texto poético (e principalmente sua crítica) deve superar a dicotomia semiótica x semântica. Para tanto, Agamben usa a metáfora da queda, do salto ao infinito que todo poema opera quando parece chegar ao fim e que simula pequenos saltos empreendidos pelos *enjambements*, elementos que, segundo o filósofo, seriam característicos e mais, distintivos, do fazer poético:

A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz.²⁹⁸

²⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. *In*: Cacto, número 01 ago. de 2002, pp. 147-148.

Se a construção do poema “Gênesis” é problemática, no momento em que é comparada ao “discurso oficial bíblico”, trata-se também de um tipo notável de invocação do leitor, fazendo-o encontrar outro paradigma original de leitura. O mesmo acontece com “Antigênesis”, do livro *Rosácea* (1986), que estabelece diálogo tanto com a *Gênesis* bíblica, quanto com o poema homônimo da obra *Helianto* (1973).

“Antigênesis”, como o próprio título sugere, versa sobre a desagregação genesíaca. Mais conciso que o poema anterior, a desconstrução cósmica se “anuncia” em apenas duas estrofes. A fissura sintático-semântica, que parte o enigmático mundo arquitetado em “Gênesis”, cinde também “Antigênesis”, potencializando, neste poema, o recurso já anteriormente observado no outro: o *enjambement*. Não apenas os sintagmas se partem, como também os próprios signos: “Abóbada par / tida” (versos 1 e 2), prenunciando a ruína cósmica.

A primeira estrofe plasma, como um quadro de intuição apocalíptica, a queda do firmamento; a esfera que o sustentava se rompe dramaticamente. A abóbada celeste carrega sua destruição consigo, encaminhando-a até a “Terra solvida” (verso 5) que, tornando-se pura diluição, não pode mais sustentar qualquer tipo de vida. Apesar da imagem do pássaro aparentemente perder-se, uma vez que sua figuratização representaria vida impossível neste novo poema, suspeitamos que sua presença regressa indicialmente diluída (“solvida”) na própria palavra que também pode se romper, preenhe de outros significados e de outras palavras, tais como “sol”/“vida”. Se assim for, a vida estaria paradoxalmente “finda” (verso 5), devido ao próprio excesso de luz estelar que, ao descer dos céus, destrói a possibilidade de existência conhecida.

Além disso, se o pássaro se insinuava pelo esplendor de seu voo no primeiro poema, haveria outro índice de sua existência rarefeita e metamorfoseada no segundo. Explicamos: entendemos, a partir da leitura de “Gênesis”, que o sopro no canto ausente da ave se dava, corporeamente silencioso, pelo arfar de asas em amplo dinamismo. Seria devido ao efeito de visão-escuta (de cunho afetivo e reflexivo, o que não deixa de ser também criativo), portanto, que divisávamos a possibilidade de situarmo-nos, enquanto leitores, no “ponto surdo” do poema, para que fosse possível ouvirmos a voz-outra, da mesma forma que a subjetividade lírica, ao desvencilhar-se de si, abrindo o seu campo de visão ao protagonismo do pássaro-origem, também ouviria uma espécie de eco da voz de sua voz.

Ocorre que, mesmo que exista tênue relação entre as figuras que habitam um poema e outro, a potência criativa se transforma. Há, em “Antigênesis”, a presença do

sopro (em diálogo explícito com a narrativa-fonte). Tal imagem, contudo, não estimula a criação, a expansão do mundo primal tangenciado. O que se percebe é o movimento de interiorização do “Sopro” (verso 6) que “reabsorve-se” (verso 7). Se o sopro de vida no primeiro poema agenciava, ainda que insondavelmente, dinâmica de construção, de abertura e expiração do universo que se compunha, agora o gesto é inverso: promove a inspiração, o alheamento mais profundo deste mundo que desmorona antes mesmo de completar-se. Sua derrocada assemelha-se à movimentação cósmica causada pelos buracos negros (que aliás despertam, em certa medida, na imagem da “escuríssima água” presente na próxima estrofe): sugam todos os corpos celestes, apagando até mesmo o brilho da luz. A entidade “Sopro”, retroalimenta-se, serpenteando sua dança cósmica de criação e destruição, magistralmente decantada na sequência dos fonemas “sibilantes” (/s/) de “[...] O/ Sopro/ reabsorve-se”, mantendo vínculo sonoro com o vocábulo “escuríssima” (atributo da água que apaga toda a luz, na última estrofe e que se aproxima analogicamente ao sangue desvelado no poema anterior). Assim, o sopro vital nega-se ao ser vivente. O profano se divisa, antepondo-se ao divino: a serpente-sopro, sibilante e inaudita, morde a própria cauda e rompe a veia dos céus.

A última estrofe, tão esfíngica quanto a derradeira estrofe do primeiro poema (“Um pássaro / invocou mudamente / o abismo”), mantém, por meio da analogia, relação com a primeira de “Antigênesis”, posto que a imagem da “terra solvida”, ou seja, diluída emerge na potência imagética da “escuríssima / água” (versos 8 e 9) que “bebe / a / luz” (versos 10, 11 e 12). Nesses últimos versos, estranhamente a ideia de destruição se esvai, dada a cadência rítmica gerenciada pelos cortes sintáticos. É como se voltássemos ao “instante quase-um” do mundo, momento em que o cosmos está por fazer-se. A “Antigênesis” não seria, destarte, propriamente fim, mas retorno a um tempo anterior às origens, ou ainda, a um tempo em que mesmo a “gênesis” é da ordem do por vir (em que o prefixo “anti”, para além de oposição carregue também o sentido de “antes”). É dessa forma que a escuríssima água bebe a luz. Ao absorvê-la, assim como o “Sopro” reabsorve-se, uma espécie de vida anterior ou interior à vida, ou uma voz interior à própria voz, insurge.

Ao “(re)absorver-se”, o “Sopro” repete uma ação que desestrutura a criação genesíaca, como se estivesse fadado a tramar e destramar mundos, a partir de sua vitalidade primordial. Nesse sentido, o sopro-voz, já não mais mero ruído, ainda não palavra instituída, alia-se ao tema de ambos os poemas de forma a explorar, na carne da linguagem, a originalidade própria da poesia. Trata-se de um ritmo singular, atravessado

pelo som que, ao hesitar entre o si e o signo, é capaz de gerar escritura poética e mais: tornar este ato de criação, mas também de leitura, infinito²⁹⁹.

Nas idas e vindas da potência escritural dos poemas lidos, a construção de uma voz se perfaz. Seria, portanto, por meio do atravessamento da voz na escritura, que os poemas ganhariam “força e forma de ação”. A partir da ideia de que o poema se realiza por meio “da voz que existe e a voz que vem e deve vir”, Valéry indica a possibilidade de existir um tipo de contradição (e, por que não, “contradicção”, misto de “dicção” e “contradição” inerentes à voz poética) intrínseca ao “eu”, fenômeno que concretizaria a construção de uma voz outra.

Haveria, então, a necessidade de se pôr à escuta dessa nova voz, a qual se transubstancia em “voz-pensamento”, que agencia também a “linguagem-pensamento” instituída no texto poético. Em outras palavras, é como se um amálgama de voz/escuta insurgisse a fim de que o plano semântico dos poemas, de seus sentidos (encrustados nos signos) e de sua significação (disseminada na presença do corpo rítmico) sobredeterminassem uma lógica diversa de criação e apropriação das formas poéticas. Assim, a experimentação do sensível, amparada pela escuta da “voz da voz” do “eu”, propiciaria também uma espécie de “pensamento auditivo” vibrátil, que atravessa todo o corpo e que permite à voz ser pensada com e pelo corpo do sujeito e do poema, ou, quem sabe, de um sujeito-corpo-poema... formalizado, enfim, por seu “destino poético”.

Há, contudo, no estatuto dessa voz interior, um silêncio, ou, ao menos, um ponto em que não se ouve. O que Valéry nos apresenta é justamente a possibilidade de, pelas vias do poético, reaprendermos a escutar esta conjuntura inaudível, para que, por meio dela, possamos ouvir a enigmática voz interior que nos habita e desagua na criação poética. Voz que irrompe a partir da leitura e da escuta, que nos seduz, impelindo-nos a contemplar não um canto explicitado, mas o silêncio interdito das sereias que fiam um devir abissal... ou de pássaros-serpentes mudos que “cantam com asas” e, no empenho de seu corpo, (des)fazem mundos.

É nesses termos que entendemos que a subjetividade lírica oridiana não diz respeito à “identidade psíquica autônoma”³⁰⁰, mas à instituição poética arquitetada no

²⁹⁹ VALÉRY, op. cit., p. 200: “Coisa estranha: o som e como que a imagem de sua pequena frase reaparecem em mim, repetem-se em mim, como se estivessem se divertindo em mim; e eu gosto de me escutar repetindo-a, repetindo essa pequena frase que quase perdeu o sentido, que deixou de servir e que, no entanto, quer viver ainda, mas de uma vida totalmente diferente. Ela adquiriu um valor; e adquiriu-o *em detrimento de seu significado finito*. Criou a necessidade de ser ouvida ainda... Eis-nos às próprias margens do estado de poesia. Essa experiência minúscula nos bastará para descobrir muitas verdades”.

³⁰⁰ COLLOT, 2018, p. 16.

seio da enunciação textual. Não se apresentando, portanto, como sujeito enunciante, produtor de enunciados, ao engendrar-se na própria enunciação lírica que o institui, o “eu” abre-se, desde a experiência mallarmaica, à “desaparição ilocutória do poeta”, pois esse pronome pessoal curiosamente se impessoaliza ou mesmo se pluraliza (em espécie de nós em tensão³⁰¹). Torna-se outro em si e para si mesmo, fazendo-se ato originário de radical alteridade, ao expor sua gênese partilhada (em certa medida também aporética) no mundo em que, se por um lado ajuda a construir, por outro, é de imanência necessária para a aparição e permanência do sujeito lírico em termos de sua instituição. A emoção poética não é confissão subjetiva, mas capacidade que a poesia de Orides Fontela tem de convocar a sensibilidade dos objetos e de dar aos seus poemas densidade de um “objeto verbal”, a fim de lhes despertar “suas conotações afetivas.”³⁰².

³⁰¹ COLLOT, op. cit., p. 66: “[...] Na medida em que o poeta traz para a palavra não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros.”.

³⁰² Ibid., p. 45.

NOTAS SEMIFINAIS

*Só porque
erro
encontro
o que não se
procura*

*só porque
erro
invento
o labirinto*

*a busca
a coisa
a causa da
procura*

*só porque
erro
acerto: me
construo.*

*Margem de
erro: margem
de liberdade.³⁰³*

A partir de uma dinâmica relacional eu/mundo, ao “sair de si”, a subjetividade lírica oridiana pode fazer-se outra (e outras, em nível intersubjetivo) com a alteridade do próprio mundo, de suas coisas, de seus seres, das outras subjetividades que aí habitam. Isso parece possível devido ao próprio laboratório escritural de Orides Fontela, seu *experimentum linguae* poético. Ao apresentar-se como investigação e origem de uma realidade partilhada liricamente, seus poemas são experiência de e como linguagem, bem como exercícios poético-filosóficos que investigam a subjetividade humana.

Sem focar necessariamente em um sujeito em específico, Orides Fontela nos convida a pensar, afinal, o que é humanidade e o que significa sua existência no mundo. Para tanto, a “aristocrata selvagem”³⁰⁴ parte de uma espécie de fenomenologia poética também “selvagem”: descobre, no indizível da palavra, o forro que atapeta o dizível, não o limitando, por exemplo, a uma espécie de duplo intelectual, como afirma Marilena Chauí, em seu livro *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*, mas o entendendo em sua fatura sensível.

³⁰³ FONTELA, “Errância” (*Rosácea*), op. cit., p. 223.

³⁰⁴ MOUTINHO, Nogueira. “orelha”. In: FONTELA, Orides. *Rosácea*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

Orides Fontela inaugura, portanto, seu canto inaudito na própria origem do poema, na abertura simultânea de sua *carne*, de suas imagens entremeadas à investigação poético-existencial da subjetividade lírica, na imanência de sua voz. Ao realizar-se enquanto acontecimento poético, sua poesia propõe-se também como advento poético, que carrega, em suas entranhas, um devir que pede hospedagem; que, em seu doar (fruto de seu fazer que sente-pensa), abriga, afinal, uma promessa de acontecimentos, sempre primeiros, como é primeiro o olhar da poesia oridiana, seu jogo lúdico/lúcido.

Foi pensando nessas questões que nos aproximamos à poética de Orides Fontela, compreendendo que nossa “tentativa de análise” foi também espécie de gesto performativo de nossa própria experiência de leitura, ou ainda (mimetizando, de alguma maneira, o encontro eu/mundo do universo lírico) também como encontro com os poemas e com seu espaço poeticamente criado. Se observado através (propondo-se exatamente uma concepção de atravessamento) do apelo à abertura de uma “permanência mutável” e de seus vestígios manifestados na densidade dos próprios poemas, que continuamente se (re)inauguram a cada encontro, o ato de ler desvelou justamente imbricação de corpos experimentadores de perspectivas distintas e cooperantes, mesmo que tal congregação se coloque sob o signo da diferença (ou di-diferença, nos termos heideggerianos)³⁰⁵, em que traços “líricos” e “objetivos” se encontram e se “apropriam mutuamente”, em espécie de “relacionamento tácito³⁰⁶”.

³⁰⁵ HEIDEGGER, 2003, pp. 19-20: “[...] A palavra di-diferença foge aqui de seu uso habitual e comum. O termo “a di-diferença” não diz uma categoria genérica para várias espécies de distinções. A di-diferença aqui nomeada é só uma. É única. [...] A intimidade da di-diferença é o elemento unificador [...]. A di-diferença dá suporte ao fazer-se mundo do mundo, ao fazer-se coisa das coisas. Dando assim suporte, a di-diferença reporta um ao outro. A di-diferença não intermedeia posteriormente como se mundo e coisa se conectassem a um meio posteriormente acrescentado. Como meio, a di-diferença é mediadora para entregar mundo e coisa para seus modos de ser, ou seja, para o seu ser em relação ao outro, em cuja unidade ela é o suporte. [...] A di-diferença não se define posteriormente a mundo e coisa como o seu relacionamento. A di-diferença de mundo e coisa *apropria* as coisas no gesto de um mundo, *apropria* mundo concedendo coisas.”

³⁰⁶ MERLEAU-PONTY, 2018, pp. 541-542: “[...] Para além do *cogito* falado, aquele que está convertido em enunciado e em verdade de essência, existe um *cogito* tácito, uma experiência de mim por mim. Mas essa subjetividade indeclinável só tem sobre si mesma e sobre o mundo um poder escorregadio. Ela não constitui o mundo, adivinha-o em torno de si como um campo que ela não se deu; ela não constitui a palavra, ela fala assim como se canta porque se está feliz; ela não constitui o sentido da palavra, este brota para ela em seu comércio com o mundo e com os outros homens que o habitam, ele se encontra na intersecção de vários comportamentos, ele é, mesmo uma vez ‘adquirido’, tão preciso e tão pouco definível quanto o sentido de um gesto. O *Cogito* tácito, a presença de si a si, sendo a própria existência, é anterior a toda filosofia, mas ele só se conhece nas situações-limite em que está ameaçado: por exemplo, na angústia da morte ou na angústia do olhar de outrem sobre mim. Aquilo que se acredita ser o pensamento do pensamento, como puro sentimento em si, não se pensa ainda e precisa ser revelado. A consciência que condiciona a linguagem é apenas uma apreensão global e inarticulada do mundo, como aquela da criança em sua primeira respiração ou do homem que vai se afogar e se lança para a vida, e, se é verdade que todo saber particular está fundado nessa primeira visão, é verdade também que ela espera ser reconquistada, fixada e explicitada pela exploração perceptiva e pela fala. A consciência silenciosa só se apreende como Eu penso em geral diante de um mundo confuso ‘a pensar’. Toda apreensão particular, e mesmo a

Aqui jogamos com a expressão “cogito tácito”, emprestada da fenomenologia merleau-pontyana, na tentativa de explorar a relação “silenciosa” (que indicamos na expressão “relacionamento tácito”) existente entre elementos da lírica e da objetividade, vinculados ao sujeito, ao mundo e às coisas. Merleau-Ponty, ao desenvolver o conceito de “cogito tácito”, em contraposição ao “cogito falado” (representante do domínio da consciência sobre a linguagem), parece inverter os vetores interpretativos do *Cogito* cartesiano, sugerindo a consciência como produto da linguagem e não o contrário, algo que implica novos entendimentos dos conceitos de presença, verdade, representação, transcendência e imanência. Como a reflexão aprofundada sobre esses conceitos não esteve no horizonte de nossa tese e nem dispomos de leitura exegética apurada dessas noções e de seus desdobramentos na história da filosofia ocidental, a fim de observá-las sob à luz da interpretação de Merleau-Ponty, indicamos somente aquilo que nos coube pensar, a partir do que a fenomenologia nos ajudou a entender, mas não definiu necessariamente como entendimento encerrado em si: o espaço já “acabado” e reflexivo dos enunciados, dentro dessa dinâmica de “cogito tácito”, aliada ao que nós nomeamos como “relacionamento tácito” de sujeito/mundo, seria invadido pelas experiências de enunciação de uma subjetividade no real. Este real, por sua vez, poderia ser entendido como campo de atuação e de experimentação de múltiplas subjetividades (encaradas como pontos de vista) colocadas em perspectiva pelo mundo.

Seria viável pensar o encontro da leitura também como um tipo de relacionamento íntimo que o corpo do poema solicita³⁰⁷ – por meio da linguagem que (se) encarna (em) mundos poéticos potenciais – em relação aos corpos dos leitores, também trespassados

reconquista desse projeto geral pela filosofia, exige que o sujeito desdobre poderes dos quais não tem o segredo e, em particular, que ele se faça sujeito falante. O *Cogito* tácito só é *Cogito* quando se exprimiu a si mesmo.” Em outra passagem de *Fenomenologia da percepção*, o filósofo reitera como o “cogito”, em sua visada interpretativa, passa pela experiência do sujeito no/com o mundo, ambos entendidos como campos de experimentação do real (reversíveis entre si): “[...] O que descubro e reconheço pelo *Cogito* não é a imanência psicológica, a inerência de todos os fenômenos a ‘estados de consciência privados’, o contato cego da sensação consigo mesma – não é nem mesmo a imanência transcendental, a pertença de todos os fenômenos a uma consciência constituinte, a posse do pensamento claro por si mesmo –, é o movimento profundo de transcendência que é meu próprio ser, o contato simultâneo com meu ser e com o ser do mundo.” (ibid., pp. 503-504).

³⁰⁷ O poema nos *marca* e de alguma maneira nos *constrói*, na medida em que a escritura nos atravessa: “[...] Não, uma marca a você dirigida, deixada, confiada, é acompanhada por uma injunção, é na verdade instituída nessa mesma ordem que, por sua vez, constitui você, estabelecendo sua origem ou dando-lhe lugar: destrua-me, ou melhor, torne meu suporte invisível do lado de fora, no mundo (neste ponto, já aparece o traço de todas as dissociações, a história das transcendências), faça com a proveniência da marca permaneça de agora em diante inencontrável ou irreconhecível. Prometa-o: que ela se desfigure, transfigure ou indetermine em seu *porto*, e nessa palavra você ouvirá a margem da partida, assim como o referente na direção do qual uma translação se reporta. Coma, beba, engula minha letra, porte-a, transporte-a em você como a lei de uma escritura tornada seu corpo: *a escritura em si*.” (DERRIDA, 2001, p. 114).

por prismas de visão diversos e por uma experiência poética transcrita sob o signo de uma “tradução” impossível e necessária³⁰⁸, se entendermos a linguagem operada, nos poemas de Orides Fontela, como espaço de criação de enunciação lírica instituída em suas fendas; que se enuncia ao também anunciar os impasses da própria linguagem.

A ideia da leitura como momento oportuno ao encontro de instâncias que se atravessam (ao singrar modos de dizer e modos de calar) e, em certa medida, a noção da leitura como acontecimento de um estar-no-mundo ou, nos termos de Merleau-Ponty, de um *ser-no-mundo*³⁰⁹, agasalham, ao nosso ver, uma “promessa de leitura” proposta também como escuta. Poemas e leitores se enredam em um jogo infinito de ressonâncias instaurado exatamente em um *espaçamento*³¹⁰, que se esgarça ao aproximar os limites entre os já sujeitos-objetos (porque não se trata exatamente de uma leitura que um sujeito uno e pleno realiza sobre um “objeto poético” – subjugado à lógica de visão – mas de encadeamento entre sujeitos e objetos que partilham entre si suas espessuras, condensando e/ou dispersando suas existências na imanência do mundo; que afetam, afetando-se, ao também se afetarem).

Dito de outro modo, sugerimos, ainda que precariamente, a metáfora espacial dos mapas para indicarmos como a leitura é visão (assim como escuta, aroma, gosto e tato) paradoxal dos poemas e do mundo, quando estes se movimentam como espécie de “continentes à deriva” e colidem com a experimentação afetiva dos sujeitos pertencentes e concomitantemente atuantes na paisagem cartográfica, mesmo que, por vezes, indicialmente. Por meio da oportunidade que o encontro da leitura propicia, os extratos materiais humanos e além-humanos (neste caso, do mundo em sua concretude, que não deixa de ser também o poema que sangra a carne do papel) se interconectam. Apresentam-se, ao sujeito lírico, novas formas de habitação ou de passagem no/do real em que, de alguma maneira, “eu” e mundo passam a ser localizações líricas imbricadas, que se

³⁰⁸ “[...] Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar? Um reconhecimento vai nessa direção e previne aqui o conhecimento: a sua bênção antes do saber.” (DERRIDA, op. cit., pp. 113-114).

³⁰⁹ Cf. MERLEAU-PONTY, 2018.

³¹⁰ Entendemos o termo “espaçamento” como um horizonte relacional de sujeito e paisagem, ou seja, como uma espécie de dispositivo de atravessamento entre estas duas instâncias, conforme destaca Collot (2013, p. 83): “[...] É o limiar de um invisível que escapa aos poderes do sujeito, pois, se este se põe em movimento para tentar ver mais longe, o horizonte recua à medida que avança em direção a ele, manifestando a irredutível exterioridade da paisagem. Entre o eu e o mundo, o horizonte delinea um traço de união que é também uma linha divisória intransponível, instaurando entre um e outro uma relação de intimidade e alteridade.”.

(re)criam conjunto e continuamente, sob a forma de fronteiras já borradas, como lemos em “Mapa”:

Eis a carta dos céus:
as distâncias vivas
indicam apenas
roteiros
os astros não se interligam
e a distância maior
é olhar apenas.

[...]

Eis a carta dos céus: tudo
indeterminado e imprevisto
cria um amor fluente
e sempre vivo.

Eis a carta dos céus: tudo
se move³¹¹.

A subjetividade lírica “eclipsada”³¹² pela anúncio da “carta dos céus”, indica-se fragmentariamente, por meio de sua perspectiva de visão. Seu “olhar”, tanto esclarece, quanto gerencia (por seu movimento) a curiosa cena observada, isto é, a apresentação de um “mapa dinâmico” do firmamento (contradição aparente com relação à representação estática das imagens cartográficas). A visão do “eu” também coloca em perspectiva uma espécie de co-moção espelhada (e sem origem aparente) estabelecida entre “observáveis” (elementos que podem observar e ser observados). Ao criar “mentalmente” seu próprio mapa do firmamento (dentro de uma lógica de visão mais apurada, que não parte apenas de dado intuitivo, mas que se inscreve, em certa medida, entre o cálculo e a imaginação da experiência poética pensada por Valéry³¹³), levando em consideração a movimentação real dos astros no universo (ao contrário da impressão visual de sua fixidez) e a movimentação de seu próprio olhar (que percorre a paisagem celeste), o sujeito lírico inscreve-se virtualmente na cartografia do poema.

Acessando os céus pela percepção de um horizonte próximo à visão, mas, irremediavelmente, distante ao toque, o “eu” percebe que seu mapa não é preciso e que talvez o esforço de sua observação o encaminhe apenas à errância análoga àquela que visualiza no percurso estelar. Os astros “não se interligam” pelo deslocamento que

³¹¹ FONTELA, (*Alba*), op. cit., p. 194.

³¹² Cf. CANDIDO, op. cit.

³¹³ Cf. VALÉRY, op. cit.

empreendem, mas justamente entre suas “distâncias vivas” se coloca um vínculo insólito: “tudo / se move”, inclusive o “eu” particularizado no fragmento de um olhar, enredado em uma *semântica* que o aproxima e simultaneamente o aparta dos astros. Poderíamos extrapolar a leitura e sugerir “tudo se comove”.

Tal conjuntura arquitetada pelo ritmo cósmico, este mesmo “indeterminado e imprevisto” é o que permite a criação do “amor fluente / e sempre vivo”. Engendradas, portanto, noções de fluidez contínua do “tudo” e o amor como potência tanto criada, quanto criativa (em que Eros é capacidade), entendemos que a dinâmica celeste (em certo sentido, paradisíaca) proposta por “Mapa” é a própria dinâmica do movimento instituído pelo amor, em que, de alguma maneira, ressoa o desfecho da *Comédia* dantesca, de um “o Amor que move o Sol e as mais estrelas”³¹⁴.

Imbricados em itinerários errantes, “eu” e astros encarnam as próprias indeterminações do caminho aberto nos limites entre os já sujeitos-objetos que encenam liricamente, encarnados na carne (entendida também como força) do poema. “Tudo se move” (a afirmação da própria dinâmica do devir, em contraposição a uma noção cerrada de “ser”, remonta à recorrente alegoria do rio³¹⁵, do “tudo flui” [*pánta reî*] heraclítico) é condição para o surgimento, para a criação, para a vida e sua contínua transformação. A imprevisibilidade criadora de suas experiências conduz sujeito e astros ao encontro e os impele a uma espécie de “destinação cósmica do errar”, potencializada também pelo *amor fati* do poema, em que “tudo / se move” e justamente cria “[...] um amor fluente / e sempre vivo.”.

Apesar de Orides Fontela ter dito a Riaudel que Nietzsche “não faz muito a minha, não”³¹⁶, sugerimos que o conceito de *amor fati* cabe em nossas considerações, uma vez que o que está em jogo, nessa expressão, parece-nos ser a identificação da humanidade com uma posição ativa com relação à aceitação e à criação da vida. A vida humana, necessariamente atrelada ao mundo, convocaria o corpo que, atravessado pelas experiências no mundo, far-se-ia também processo de valorização da existência que compartilha com outros corpos, com outras zonas sobredeterminantes e sobredeterminadas de consciência e de espessura no real. Isso porque o corpo seria a encarnação da própria vida.

³¹⁴ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 4. ed. Trad. Italo Eugenio. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 731.

³¹⁵ ANAXIMANDRO, op. cit., p. 71: “No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos” – “fragmento 49a” de Heráclito.

³¹⁶ RIAUDEL, op. cit., p. 170.

Caberia ao humano reconhecer-se como dispositivo criativo e simultaneamente criador de sua vida, a partir de gestos afirmativos e performativos, do “dizer sim” ao mundo e às suas demandas, não importam quais sejam. Talvez essa leitura nos aproximasse da leitura que Villaça³¹⁷ faz da tópica do destino em Orides Fontela, pontuando o que ele chama como “lucidez serena”. Ocorre que o crítico literário, ao analisar de forma sempre muito atenta a “questão trágica” da poesia oridiana, reivindica um campo de pensamento mais próximo ao dos filósofos estoicos.

Ao acenarmos para a possibilidade do *amor fati* (e a conseqüente relação de uma espécie de “aceitação trágica” da existência, que não se relaciona necessariamente ao estoicismo no pensamento de Nietzsche, mas a certo “saber dionisíaco” que encara as aporias da existência como forças criativas e afirmação da humanidade), buscamos entender, especialmente no poema lido (mesmo que o conceito encontre ressonância em outros), como o “amor fluente / e sempre vivo”, da ordem do intempestivo, relaciona-se à condição do poeta como *amante da vida*. O poeta seria aquele que experimenta sensualmente e em profundidade o transcorrer da vida; para quem o por vir seria um tipo de “amor ao instante que se vive” eternizado no texto, ainda que paradoxalmente fugidio no campo da vida humana, regada pelo “dizer sim” ao destino, a que a humanidade deve amar incondicionalmente, inclusive no seu absurdo e no seu sofrimento potenciais que fazem parte da vida como acontecimento³¹⁸.

Entendemos, portanto, que uma leitura/escritura simultânea acontece no entrecruzamento dos eixos “sujeito/mundo” e instaura, em verdadeira fissura, o ato criativo da poesia, em que todos os sentidos dos corpos em jogo são requisitados pela repercussão, tanto do sujeito, quanto do real instaurado no espaço do mundo. Ao deslocar-se no mapa imaginário que criamos, sujeito/mundo imbricam-se e são potencialmente capazes de modificar simultaneamente suas paisagens, criando montanhas, irrompendo abismos, florescendo fontes, inaugurando mares, redefinindo perspectivas... por meio justamente de uma linguagem que investiga e concomitantemente (re)cria o real, com a lucidez de uma lógica de pensamento lúdica, muito particular à poesia, como lemos em

³¹⁷ Cf. VILLAÇA, op. cit.

³¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 252: “[...] No que abençoa eu me tornei, e no que diz sim: e para isso lutei longamente e fui um lutador, para que um dia tivesse as mãos livres para abençoar. Esta porém, é minha bênção: estar sobre cada coisa como seu céu próprio, como seu teto redondo, sua campânula de azul e terna segurança: e venturoso é aquele que abençoa assim! Pois todas as coisas estão batizadas na nascente da eternidade e para além de bem e mal; bem e mal mesmo, porém, são apenas sombras interpostas e úmidas tribulações e nuvens que passa.”

“Série”: “Primeiro / o apelo / (paralela a palavra / ao universo). // Depois / invocadas potências / formas se tramam puro / mapa lúdico. // Enfim / conclusão do ato / o amor ser possível / amanhece / lúcido.”³¹⁹.

A dinâmica de deslocamento que propomos como veio relacional do “eu” é análoga a nossa própria disposição de leitura da poesia de Orides. Assim, poderíamos dizer que nosso empenho crítico pôde se valer de “dois tempos” em quiasma: o tempo da escritura poética (que também é leitura e escuta de si, solicitando-se enquanto campo de ação, ou ainda enquanto assinatura de uma voz inscrita no mundo), mas também o tempo da leitura, de sua conseqüente escuta do poema, de seu mundo, do sujeito que nele se enuncia, seja por empunhar a palavra, como fazem “As sereias³²⁰” de *Transposição* (“Atraídas e traída / atraímos e traímos // Nossa tarefa: fecundar / atraindo / nossa tarefa: ultrapassar / traindo / o acontecer puro / que nos vive. // *Nosso crime: a palavra. / Nossa função: seduzir mundos. // Deixando a água original / cantamos / sufocando o espelho / do silêncio.*”); seja por escamotear-se em seu silêncio de fundo, como em “Vésper³²¹” (“A estrela da tarde está / madura / e sem nenhum perfume. // *A estrela da tarde é infecunda / e altíssima: // depois dela só há / o silêncio.*”) de *Teia*. Interessante observar como, nos dois poemas citados, a figura do silêncio dialoga com a temática da infecundidade, do vazio ou da morte (em “As sereias”, contrapõe-se à fecundidade das damas marinhas, que têm “tarefa” de “fecundar / atraindo”; em “Vésper”, converge para a esterilidade paradoxal da estrela vespertina, que se encontra no auge de sua luz “madura” e “altíssima”).

Nossa leitura, portanto, tentou ser exposição de uma perspectiva, que, se por um lado exigiria uma espécie de “técnica” que apresentasse profundidade e espessura das imagens, por exemplo, no caso “pictórico”, implicaria, por outro ângulo, também um tipo de prospectiva, ou seja, uma visão que procuraria perceber “até onde os olhos podem alcançar”, reivindicando a *estrutura de horizonte* que viabilizaria a leitura como tempo intervalar de acontecimento no mundo. O termo “perspectiva” aqui se confunde, em certo sentido, tanto com nossa proposição de leitura da obra de Orides Fontela (como ponto de vista interpretativo), quanto resgata conceitualmente a “visão como panorama” (noção proposta por Merleau-Ponty), em cuja estrutura – ou, se preferirmos, horizonte – o “eu” se (retro)constrói conjuntamente com o mundo, uma vez que haveria

³¹⁹ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 44.

³²⁰ Id., (*Helianto*), p. 119 – ênfases nossas.

³²¹ Id., (*Teia*), p. 386 – ênfases nossas.

uma espécie de loucura da visão que faz com que, ao mesmo tempo, eu caminhe por ela em direção ao próprio mundo e, entretanto, com toda a evidência, as partes desse mundo não coexistam sem mim [...] ³²².

A espessura do mundo, nesse sentido, articula o movimento existencial da subjetividade lírica, indicando sua relação com o espaço exterior (em que os objetos se relevam como outrem), assim como com outras subjetividades sempre em trânsito, enoveladas pela trama espaço-temporal do aqui e agora performatizado por uma voz precária (ou da ordem do por vir), atravessada, sobretudo, pela experiência mobilizadora justamente do que há de “visível” e de “invisível” (ou “dizível” e “indizível”) da linguagem, que pode se (des)falar ou se (des)ver em sua (trans)criação de mundos poéticos. A destinação da poesia oridiana pela busca de interação contraditória (tanto de capacidade afetiva, quanto de força comunicacional extraordinária, se pensarmos no campo denotativo das palavras, mas, sobretudo, em sua potência criativa), faz-se presente no poema “Diálogo”³²³: “Variável asa lúcida / tramando verbos véus / de sentido humano nas / coisas // lúcida sede in / expressa inesgotável / prospecção infecunda / do segredo // texto ato humanidade / variável asa diálogo / entre o verbo e o real / inefável.”

Tal “conversa infinita” sedimenta-se em um “(in)expresso” e em um “inesgotável”, correlatos ao “entre verbo e o real”. Justamente por habitar tal fronteira, o diálogo em poesia, sua experiência de e como linguagem, apresenta-se como “inefável” (impossível de ser plenamente expresso ou mascarado na própria expressão realizada, no amálgama paradoxal de um [in]expresso que se mostra e se esconde simultaneamente ao encarnar-se no poema). É assim que ao formular-se, tramando “verbos” e “véus”, o poema erige seu universo, lançando-se concomitantemente para o mundo, para a leitura porvir.

Deste modo, a investigação da linguagem como experimentação, investigação do real e ato criativo de reais possíveis, foram questões determinantes para nossa discussão, uma vez que é na própria forma do canto poético, de uma “ode” reconstruída à luz do questionamento da realidade (tornando a dúvida espécie de inauguração insólita da experiência de ser, de sentir e de pensar), em que mundo e real se (re)articulam subjetiva e objetivamente por meio da linguagem poética que sintetiza, pelas vias da metáfora, toda a potência do universo na concretude e transitoriedade da flor: “O real? A palavra / coisa

³²² MERLEAU-PONTY, 2003, p. 78.

³²³ FONTELA, (*Transposição*), op. cit., p. 41.

humana / humanidade / penetrou no universo e eis que me entrega / tão-somente uma rosa.”³²⁴.

Colocamos também em perspectiva, neste jogo de “mundo em/de linguagem e linguagem em/de mundo”, nossa leitura e visão do real, pensando na articulação entre a subjetividade e objetividade; entre o sujeito e o mundo, já que:

É dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. É a partir desde gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem, é pela música que penetro em sua emoção musical, é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem³²⁵.

Além buscar compreender os poemas como forma e, como forma de mundo, procuramos entender as maneiras pelas quais os textos se doaram aos nossos *sentidos*. O esforço crítico, cuja intencionalidade em trabalho que se propõe como tese de doutorado é indiscutível, pressupôs diferentes dimensões de perspectiva da leitura também enquanto campo de esperar, ainda que o devir-leitura, assim como o campo do futuro para Derrida, seja “monstruoso”³²⁶, justamente porque pressupõe a forma do “perigo”, isto é, que se relaciona com o “monstro” (com o que mostra).

Tal “monstruosidade” ocorre porque, entre outras questões, o devir se abre ao jogo de incessantes indeterminações (visto que somos fadados à “errância da tradução” propiciada pelas transcrições de sentidos/matérias e, aqui nos interessa mencionar, do mundo como sentido³²⁷) previstas na escritura poética. Este mundo como sentido, que não deixa de ser o poema, não agasalha um sujeito definido e definitivo, em termos de unidade de instituição, mas emula, no plano da enunciação lírica, uma subjetividade inscrita textualmente, destinada ao desejo de incorporação de uma alteridade radical (a da perspectiva poética). Assim, a enunciação lírica rompe a suposição de uma origem que

³²⁴ FONTELA, “Ode I” (*Transposição*), op. cit., p. 52.

³²⁵ MERLEAU-PONTY, 2018, p. 22.

³²⁶ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 06: “[...] O futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresenta-se*, na espécie da monstruosidade. Para este mundo por vir e para o que nele terá feito tremer os valores de signo, de fala e de escritura, para aquilo que conduz aqui o nosso futuro anterior, ainda não existe epígrafe.”

³²⁷ NANCY, 1993, p. 235: “*Le monde est la résolution infinie du sens en fait et du fait en sens : résolution infinie du fini. Résolution signifie à la foi dissolution, transformation, harmonisation, décision ferme. Le monde est l’ouverture finie d’une décision infinie : l’espace de la responsabilité du sens, et d’une responsabilité telle que rien ne la précède, aucun appel, aucune question.*” – O mundo é a resolução infinita do sentido no fato e do fato no sentido: resolução infinita do finito. Resolução significa por vezes dissolução, transformação, harmonização, decisão firme. O mundo é abertura finita de uma decisão infinita: o espaço da responsabilidade do sentido sem precedentes, sem apelo, sem questionamento (tradução nossa).

não seja aquela manifestada pelos suportes mesmos (papel e língua) de uma escritura que reivindica até as últimas consequências o ímpeto e a manifestação de seu *experimentum linguae* poético. Escritura que pense e cria, em suas entranhas, o mundo ao: “[...] Compor transpor / até / a rosa única / – múltiplo espanto³²⁸.”.

Se os próprios poemas se instituem em lógica de escritura que reivindica o real, inclusive da realidade escritural de textos simultaneamente anteriores e posteriores a eles – em que a inscrição do suplemento derridiano se coloca como algo que completa uma falta, mas a excede ao mesmo tempo –, nossa leitura se realizou também, digamos, por “lógica suplementar”. Esse proceder, contudo, não se filia a um método de leitura ou à “aplicação” de certa teoria em nosso encontro com os poemas. A questão posta pelo “isto” (a leitura-encontro), que acontece nos poemas e entre poemas e leitores, indicia uma concepção poética (em certa medida, ética), ou seja, ato de pensamento que vai se perfazendo precária (porque sempre de forma aberta) pelos movimentos da escritura lírica, que nos coloca em posição de assumir várias posturas no que respeita ao friccionar-se com os textos.

O que escrevemos até aqui manifestou um desejo. Indicou aliás a perspectiva de leitura da obra poética de Orides Fontela que procuramos realizar, por meio de certos “elementos-chave” conceituais discutidos ao longo da tese. A dinâmica pela qual nos aproximamos aos poemas foi expressão de uma espécie de “imaginação crítica” que buscou a leitura como encontro e que especulou, de maneira cruzada, também a noção de uma poética da escrita oridiana, discutida no decorrer dos capítulos, que indicaria por quais motivos seria possível reivindicar a ideia de que os livros de Orides Fontela agasalham, no horizonte de seu projeto, a emergência do *lirismo objetivo* que, dada sua singularidade, reposiciona a relação entre subjetividade e objetividade.

Lemos a poesia de Orides Fontela como movimento ético. Ética de escritura lírica que movimenta e experimenta a si mesma. Ao fazer isso, experimenta o real em suas entranhas, realizando, assim, (po)éticas: formas de ser e de estar neste mundo a que chamamos casa.

³²⁸ FONTELA, trecho de “Composição” (*Alba*), op. cit., p. 173.

• • •

Decidimos interromper abrupta e provisoriamente nosso fluxo de escrita que, ao ser fixação, por assim dizer, sobre a poética oridiana, descobriu-se também ficção, tentativa cindida de imaginação crítica, talvez: garrafa jogada ao mar que carrega seus próprios ruídos clamando por outros. Porque no fundo, esta *tese* é encontro de leitura, de escritura, mas, antes de tudo

ou quem sabe devido a este tudo

permanecemos agora e aqui.

• • •

REFERÊNCIAS

da poeta:

FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

_____. “Uma – despretensiva – minipoética”. *Cultura vozes*. Ano 91, n. 1, Rio de Janeiro: 1997, p. 118-125.

_____. “Em questão, a nossa identidade”. In: *O Estado de S. Paulo*. ago. 1987.

_____. “Entre o lírico e o social”. In: *O Estado de S. Paulo*. nov. 1987.

_____. *Helianto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

_____. “Junqueira e o excesso do verbo”. In: *O Estado de S. Paulo*. mai. 1987.

_____. “Nas rimas da perplexidade”. In: *O Estado de S. Paulo*. 16 ago. 1987.

_____. “Nas trilhas do trevo”. In: MASSI, Augusto (org). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991, p. 255 – 261.

_____. “Oito poemas e uma prosa - Almirantado”. In: *Almanaque (Cadernos de Literatura e Ensaio)*. n. 04. São Paulo: Brasiliense, 1977, p. 45 – 46.

_____. *Poesia Completa*. Trad. Joan Navarro Tercero. 1 ed. Barcelona: Edicions de 1984, 2018.

_____. *Poesia Completa*. Luís Dolhnikoff (org.). São Paulo: Hedra, 2015.

_____. *Poesia reunida* [1969-1996]. Augusto Massi (org.). Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7 Letras, 2006.

_____. “Raciocínios entre a vida e a morte”. In: *O Estado de S. Paulo*. 03 ago. 1986.

_____. *Rosace*. Trad. Emmanuel Jaffelin; Márcio de Lima Dantas. Paris: l’Harmattan, 2000.

_____. *Rosácea*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

_____. “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”. In: Alberto Pucheu (org). *Poesia (e) Filosofia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p. 13 – 16.

_____. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. *Transposição*. São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica da USP, 1969.

_____. *Trèfle*. Trad. Emmanuel Jaffelin; Márcio de Lima Dantas. Paris: l'Harmattan, 1998.

_____. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. “Versos e rimas de luz e sombras”. In: *O Estado de S. Paulo*. 01 nov. 1987.

sobre a poeta:

ALBUQUERQUE, Eduardo Basto (de). “Intellectuals and Japanese Buddhism in Brazil”. In: *Japanese Journal of Religious Studies*. v. 35, n. 1. Nanzan University, 2008. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/30234501>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira. “A ‘rosa’ de Orides: por uma ontologia da imagem poética”. v. 5. *ZUNÁI: REVISTA DE POESIA & DEBATES*, 2020, n.p.

_____. “Sobre voos, sopros e vozes: a ‘(anti)gênese’ poética de Orides Fontela”. In: *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 61. Brasília: UNB, 2020, pp.1 – 8.

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira; NUNES FILHO, Wanderley Corino. “Vozesfragmentos de Orides Fontela: conversa com Paulo Henriques Britto”. n. 18. São Paulo: *Opiniões* (USP), pp. 663 – 672.

ANDRADE, Alexandre de Melo. “Construção destrutiva e desconstrução construtiva: a poesia de Orides Fontela”. In: *Revista Eletrônica Diálogos Acadêmicos*. v. 04, n. 01. Sertãozinho: FNSA, jan./jun., 2013, p. 77 – 89.

_____. “A presença do mito na poesia de Orides Fontela”. In: *e-escrita*. v. 8, Nilópolis: UNIABEU, jan./ abr., 2017.

ANTUNES, Raul (Neto). “A condição humana na poesia de Orides Fontela”. In: *ângulo*. n. 117. Lorena: 2009, p. 106 – 110.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Na trama dos fios, tessituras poéticas”. In: *Jandira: Revista de Literatura*. n. 02. Juiz de Fora: out. 2005, p. 113 –123.

BARROS, Maria da Dores Santana (de). *A experiência do olhar na poesia de Orides Fontela*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, 2013. 125 p.

BONASSA, Elvis Cesar. “Orides Fontela arma uma nova ‘Teia’”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 abr. 1996.

BORGES, Contador. “A surpresa do ser”. In: *Revista Cult*. São Paulo: nov. 1999, p. 38 – 40.

BRITO, Antônio Carlos (de). “Alba”. In: *Leia Livros*. n. 60, São Paulo, ago./set. 1983.

BRITO, José Carlos A. “A imagem criativa na poesia de Orides Fontela”. In: *Agulha – Revista de Cultura*. n. 43. Fortaleza/São Paulo: jan. 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. “Simetria em alguns poemas de Orides Fontela”. In: *Orides Fontela: 50 anos de Transposição* (colóquio). São Paulo, FFLCH-USP, 17 e 18 out., 2019 (palestra proferida).

CANÇADO, José Maria. “A eutanásia da biografia”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 mai. 1996. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/12/mais!/18.html> >. Acesso em: 15 nov. 2017.

CANÇADO, José Maria; MASSI, Augusto; QUINTILLIANO, Flávio. “Poesia, sexo, destino: Orides Fontela”. In: *Leia*, Rio de Janeiro: Record, v. 23, jan. 1989, p. 23 – 25.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

_____. [Sem Título] *Trevo*. In: FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades (Claro Enigma), 1988.

CARVALHO, Ricardo Souza (de). “Albas e antilogias da poesia brasileira contemporânea: um ensaio sobre Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite”. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: 2010, p. 192 – 201.

CASTELLO, José. “Histórias de poesia e pobreza”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 07 mai. 1996.

_____. “Orides Fontela resiste à sofisticação da poesia”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 01 jun. 1996.

_____. “Um telefonema para Orides”. Disponível em: <<http://oridesfontela.blogspot.com.br/>> Acesso em: 12 mai. 2017.

CASTILHO, Alceu Luís. “Poeta peregrina adotou a cidade como sua”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 12 jun. 1996.

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

_____. “Imprensa, pobreza, poesia”. In: *esferas*. Ano 1, n. 2. Campo Grande: UFMS, jan./ jun. 2013.

CHAUÍ, Marilena. “Poesia e Filosofia”. In: *Orides Fontela: 50 anos de Transposição* (colóquio). São Paulo, FFLCH-USP, 17 e 18 out., 2019 (palestra proferida).

_____. “Prefácio”. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CHIAPPINI, Ligia. “Poesia brasileira pós-João Cabral: perspectivas da(s) modernidade(s)”. In: *Iberoamericana (2001-), Nueva época*. Año 04, n. 14. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert: jun., 2004, p. 107 – 125. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41675469>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

CITELLI, Adilson. “A experiência lúcida em Orides Fontela”. In: *Revista ECA Comunicação & Educação*. Ano XVI, n. 1. São Paulo: USP, jan./ jun. 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. Dicionário crítico de escritoras brasileiras. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Alexandre Rodrigues (da). *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. 155 p.

_____. “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela”. In: *Em Tese*. v. 6. Belo Horizonte: UFMG, ago. 2003.

_____. “Corpos informes: a dissolução da identidade nos poemas de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela”. In: *Via Atlântica*. n. 32. São Paulo: dez. 2017, p. 113 – 132.

_____. “Ponto de Laceração: A morte como desarticulação nos poemas de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela”. In: *Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: Poesia, Filosofia e Imaginário*. v. 01. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia - Instituto de Letras e Linguística, 2015 p. 1-12.

_____. “O silêncio da esfinge”. In: *Zunái – Revista de poesia & debates*. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/alexandre_rodrigues_dacosta_orides_fontella.htm>. Acesso em: 09 nov. 2017.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. “A forma desfeita e refeita: anotações sobre a poética de Orides Fontela”. In: *dEsEnrEdoS (uma revista de cultura e literatura)*. ed. 24. Teresina: *dEsEnrEdoS*, 23 abr. 2016, p. 1 – 10. Disponível em: <http://www.desenredos.com.br/8_at_rodrigo_268.html>. Acesso em: 03 ago 2017.

DANIELS, Chris. “Orides Fontela, translated by Chris Daniels”. In: *Article: art & the imaginative promise*. Disponível em: <<http://articlejournal.net/author/orides-fontela-translated-by/>>. Acesso em: 08 abr. 2019.

DANTAS, Márcio de Lima. *Das relações entre o imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006. 161p.

DANTAS, Vinicius. “A nova poesia brasileira”. In: *Novos Estudos*. n.16. São Paulo: CEBRAP: dez. 1986, p. 40 – 53.

DIAS, Maurício Santana. “A felicidade feroz”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 07 mai. 2006.

DOLHNIKOFF, Luís. “Introdução: A Áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro”. In: FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Luís Dolhnikoff (org.). São Paulo: Hedra, 2015.

DOMENECK, Ricardo. “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”. In: *Inimigo rumor*. n. 18. Rio de Janeiro: 2005/ 2006.

_____. “Orides Fontela (1940 – 1998)”. In: *modo de usar & co*. Disponível em: < <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/04/orides-fontela-1940-1998.html> >. Acesso em: 22 dez. 2017.

_____. “Sintonia de nossa diacronia: Orides Fontela 1940-1998”. In: *Rocirda Demencock (Ricardo-domeneck.blogspot)*. Disponível em: < <http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2008/04/sobre-orides-fontela.html> >. Acesso em: 20 mar. 2019.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. “Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada”. In: *VOOS Revisa Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá*. v. 1. Guarapuava: jul., 2009, p. 129 – 142.

FERREIRA, Leticia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: ASL - Pallotti, 2002.

GOMES, Eustáquio. “Ah, essa doce poesia”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 06 dez. 1987.

_____. “Para envenenar o banquete”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 20 fev. 1988.

GONÇALVES, Roberta Andressa Villa. *Entre a Potência e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014. 162 p.

HAZIN, Elizabeth. “A essência do espelho”. In: *(Pré)Publications*. n. 144. Aarhus: Repro-Afdelingen (Université d’Aarhus), ago. 1994. p. 16 – 21.

JUNQUEIRA, Ivan. “A essência da linguagem”. In: _____. *O fio de Dédalo: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 135 – 137.

_____. “Orides Fontela. É o nome de uma grande poeta brasileira”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 20 jul. 1986.

LAVELLE, Patricia. “Notícias de outras ilhas”. In: *Cult* (conteúdo digital). Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/patricia-lavelle-ilhas/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

LAVELLE, Patricia [et al]. *Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

LIMA, Márcio Dantas. *Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*. Tese (Doutorado em Estudo da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Arte, Departamento de Letras. Natal, RN, 2005, 161 f.

LOPES, Marcos Aparecido. “O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela”. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora: v. 12, jul./dez. 2008, p. 115 – 128.

MACIEL, Pedro. “A apenas um passo da loucura”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 1998.

MAFFESOLI, Michel. “Prefácio a *Trêfle/Trevo*”. In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. n. 18, ano 13. Brasília: UNB, 2004, p. 176 – 180.

MARQUES, Carlos José Lontra. *Por onde respira a fala: da palavra poética como criação do real*. (Dissertação de Mestrado). Mestrado em Letras. Centro de Ciências Humanas e Naturais. Universidade Federal do Espírito Santo, 2002. 147 p.

MARQUES, Ivan. “A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 56. Brasília: jan./abr., 2019, pp. 01 – 13.

_____. “Donizete Galvão, Orides Fontela e o ‘reino do poeta’ ”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*: Brasília, n. 44. jul./dez. 2014, p. 305 – 318.

_____. “Festa e tragédia na poesia dos anos 60”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 15 out. 2000.

_____. “Orides: a um passo do pássaro (documentário)”. São Paulo: TV Cultura, 26 mai. 2000.

_____. “Orides – Escuríssima água”. In: *Revista Cult*. São Paulo: nov. 1999, p. 41 – 44.

_____. *Orides Fontela/ por Ivan Marques*. 1 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020 (Coleção Ciranda de Poesia).

MASSI, Augusto. “Alba”. In: “Orides Fontela: Alba”. In: *Colóquio Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 76, nov. 1983, p.100-101. Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=76&p=100&o=r>>. Acesso em 16 jun. 2017.

_____. “Uma obra feita em espiral”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 09 ago. 1986.

MEDEIROS, Jotabê. “A poeta que viveu no sofá”. Disponível em: <<http://medeirosjota.be.blogspot.com.br/2008/10/poeta-que-viveu-no-sof.html>> Acesso em 30 mai. 2017.

_____. “Orides Fontela combate despejo com sua poesia”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 12 abr. 1996.

MELO, Tarso (de). “Toda palavra é crueldade”. In: *K Jornal de Crítica*. n. 2. São Paulo: jul. 2006, p. 3.

MEZQUITA, Begonya. “El poema en cercle”. In: *Trapezi [ELS LLIBRES I ELS DIES]*. Disponível em: <<http://eltrapezi.com/orides-fontela/>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MOREIRA, Luíza Franco. “Poesia à vista”. In: *IstoÉ*. São Paulo: 28 set. 1983.

MOUTINHO, Nogueira. “Novos poetas – II”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 14 dez. 1969.

_____. “Orelha”. In: FONTELA, Orides. *Rosácea*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

_____. “Versos que soam o silêncio impudico”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 31 jul. 1983.

NÊUMANNE, José. “Nunca se deixou seduzir pelo exercício narcísico”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 26 mai. 2000.

NUNES, Wanderley Corino (Filho). “A cisma do sublime em Orides Fontela”. In: *Anais do III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP*. São Paulo: USP, mar. 2017, p. 44 – 51.

_____. *A poética errante de Orides Fontela*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira. USP: São Paulo, 2018, 80 f.

_____. “Inflexão na obra de Orides Fontela”. In: *Claraboia*. v. 07. Jacarezinho: PR, jan./jun., 2017, p. 96 – 106.

ORIONE, Eduino José de Macedo. “Filosofia e poesia em Orides Fontela”. In: *Fronteiras*. v. 5. São Paulo: PUCSP, 2010.

OSAKABE, Haqira. “O Corpo da Poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. In: *Remate de Males*, n. 22. Campinas: 2002, p. 97 – 109.

PASCHOA, Priscila Pereira. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia*. (Dissertação de mestrado). Área de concentração: Literaturas em Língua Portuguesa. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, 2006. 217p.

_____. “O ritmo na poesia de Orides Fontela como elemento desarranjador de uma aparente imobilidade no texto literário”. In: *Letras & Letras*. v. 21, n. 02. Instituto de Letras e Linguística/ UFU: jul./ dez. 2005.

PILATI, Alexandre. “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela”. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*. v. 01. Curitiba: UFPR, 18 a 22 jul., 2011.

RIAUDEL, Michel. “Entretien avec Orides Fontela”. In: QUINT. Anne-Marie (org.). *Le conte et la ville: Études de littérature portugaise et brésilienne*. n. 5. Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, 1998.

RIBEIRO, David. *Orides: onde ninguém mais* (documentário). DVD (90min). São João da Boa Vista: Unifae, 2018.

RIZZO, Ricardo. “Transposição barroca da luz: lucidez”. In: *K Jornal de Crítica*. n.02. São Paulo: jul. 2006, p. 2 – 3.

SABINO, Mário. “Métrica da solidão”. In: *Veja*. São Paulo: 25 de out. 1995, p 136 – 137.

SERAFIM, Lucas de Sousa. “Devassando silêncio da poética de Orides Fontela”. In: *Organon*; v. 35, n. 67. Porto Alegre: 2019, np. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/organon/issue/view/3881>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. “As poderosas palavras da poeta Orides Fontela”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 26 mai. 2000.

SIMIONATO, Aparecido Carlos. *Corpo silencioso – O vazio na poesia de Orides Fontela*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2012.

SOUZA, Fátima Maria da Rocha. *Armadilhas do tempo (fios de uma teia poética)*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

_____. “O caleidoscópio de Orides Fontela”. In: *ContraCorrente: revista de estudos literários e da cultura*. n. 7. Manaus: Editora Universitária da Universidade do Estado do Amazonas/ Cátedra Amazonense de Estudos Literários e da Cultura (CAEL), 2015, p. 236 – 239. Disponível em: < <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/issue/view/35>>. Acesso em: 02 abr 2017.

SOTTILLI, Tiago Andrea. “*A palavra é densa e nos fere*”: trabalho e arte na poesia de Orides Fontela. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2014. 90 p.

SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários” [“Uma discreta cirurgia da flor”]. In: *Revista USP*. São Paulo: jun./jul. e ago. 1989, p. 175-192.

SUTTANA, Renato. “Orides Fontela: introspecção e luz”. In: *Ipotesi*. v. II, n. 1. Juiz de Fora: jan./jun., 2007, p. 125 – 141.

VILLAÇA, Alcides. “O espelho de Orides”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 9 nov. 1998.

_____. “O silêncio de Orides”. In: *Jornal de Resenhas*, n. 16. São Paulo: 12 jun. 1996.

_____. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”. In: *Revista Novos Estudos – Cebrap*, v. 29, n. 85. São Paulo: set./out. 2015, p. 295 – 312.

WISNIK, José Miguel. “Transparência de Esfinge”. In: *IstoÉ*. São Paulo: 29 out. 1986.

ZILBERMAN, Regina. “Poesia feminina em tempo de repressão: as mulheres que se expressaram em verso nos 70 e 80”. In: *Signótica*. Goiânia: v. 16, n. 1, jan./jun. 2004, p. 143 – 169.

geral:

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Experimentum linguae: l’expérience de la langue = Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

_____. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. In: *Cacto*, número 01 ago. de 2002.

_____. *Infância e história. Destruição e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assman. 1 reimpr. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 4. ed. Trad. Italo Eugenio. São Paulo: Editora 34, 2018.

ANAXIMANDRO, *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

ANDRADE, Abrahão Costa. *Angústia da concisão*. São Paulo: Escrituras, 2003.

ARISTÓTELES. *Obras*. Madri: Aguilar, 1974.

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

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. *O neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3 ed. São Paulo: Martins fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 4 imp. São Paulo: Paulus, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 12

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BUZEC, Ivo. *Historia crítica de la lexicografía gitano-española*. Brno: Universidad Masaryk de Brno, 2011.

CAMPOS, Haroldo [de]. “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: CAMPOS, Augusto [de]; CAMPOS, Haroldo [de]; PIGNATARI, Decio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

_____. “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31–48.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Claude Buridant e Ivone de Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. “Merleau-Ponty: da constituição à instituição”. In: *dois pontos*. Curitiba/ São Carlos, v. 9, n. 1, abri., 2012, pp. 155-180.

COLLOT, Michel. “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”. Trad. de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Maria Miguel (org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2010.

_____. *L’Horizon fabuleux: XIX^e siècle*. Paris: Corti, 1988.

_____. “Lyrisme et réalité”. In: *Littérature*, Lyon, n.110, 1998, p. 38-48.

_____. *A Matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. 1 ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

_____. *La Matière-émotion*. Paris: PUF, 2005.

_____. *La Poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris: PUF, 2005.

_____. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: Corti, 1997.

_____. *Poesia, paisagem e sensação*. Trad. Fernanda Coutinho. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 34, p. 17-26, jan./jun. 2015.

_____. ; MATHIEU, Jean-Claude (orgs). *Poésie et Altérité*. Paris: Presses de L’École Normale Supérieure, 1990.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, 2004, p. 165-177.

_____. “O outro no mesmo”. Trad. Marcelo Jacques de Moraes [UFRJ]. In: *Alea*, v. 8, n. 1, jan./jun, 2006, p. 29-38.

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. In: *Revista USP*, n. 84. São Paulo: USP, dez./ fev., 2009/2010, pp. 112-128.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2 ed. Trad. Cleonice P. B. Mourão et alli. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. “Che cos’è la poesia?” (1992). In: *inimigo rumor*. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: n. 10, mai. 2001. p. 113-116.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Signéponge*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FILHO, Rubens Rodrigues Torres. *Novolume*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Donizete. *O antipássaro*. Goiânia: Martelo, 2018.

_____. *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial: 1999.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. 1. ed. electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Que é uma coisa?*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1987,

HERÁCLITO, “Fragmentos”. In: *Os pré-socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* [1790]. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Crítica da Razão Prática* [1788]. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. [Tome II]. Paris: Pléiade, 2003.

MAULPOIX, Jean-Michel. *du lyrisme*. 2 ed. Paris: José Corti, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa* [vol. 1]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Poesia completa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. [1945]. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

_____. *O visível e o invisível*. [1964]. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*. Santa Catarina: PPGL/UFSC, 2013, p. 159 — 172. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>. Acesso em: 27 jun. 2018.

_____. “Imagem, *mimesis* & *méthexis*”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1 ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *Le partage des voix*. Paris: Éditions Galilée, 1982.

_____. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

_____. *Le Sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos* [primavera de 1988]. *Apud*: MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2018, np. (edição digital).

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *A Vontade de Poder*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

_____. “João Cabral: filosofia e poesia”. In: _____. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. *Colóquio Letras*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 2000.

_____. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. “A recente poesia brasileira. Expressão e forma”. In: *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 31, p. 171-182, out. 1991.

OLIVEIRA, Cláudio. “A poesia e a filosofia face ao indizível: do *experimentum linguae* em Giorgio Agamben”. In: _____. *FronteiraZ*. n. 24. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP), jul. 2020, pp. 154-165.

PAES, José Paulo. “Um alucinar quase lúcido”. In: _____. *O lugar do outro*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

PAIXÃO, Fernando. “O trapezista pensando”. In: FILHO, Rubens Rodrigues Torres. *Novovolume*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Signos em rotação*. 3. reimpr. da 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Texto, escrita, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

POETAS DO SÉCULO DE OURO ESPANHOL: POETAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL. Trad. Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000.

PONSATÍ, Josep Domènech. “De roses i altres flors”. In: *Revista de Girona*. n. 237. Ginora: nov./ dez., 2004, p. 111 – 112.

PONGE, Francis. “My criative method”. In: _____. *Œuvres complètes – tome I*. Paris: Gallimard, 1999. (Collection Bibliothèque de la Pléiade – n° 453).

RABATÉ, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *La chair des mots*. Paris, Galilée, 1998.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REVERDY, Pierre. *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie*. Édition d'Étienne-Alain Hubert, Poésie. Paris: Gallimard, 2003.

REZENDE, Antônio Martinez (de); BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Crisálida/ Tessitura, 2005.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva* [1975]. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: EDDUSP, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3 reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007.