

O SER E O SILÊNCIO

**a trajetória poética
do Ser na obra de
Orides Fontela**

Afonso Henrique Novaes Menezes

**O ser e o silêncio:
a trajetória poética do Ser na
obra de Orides Fontela**

**O ser e o silêncio:
a trajetória poética do Ser na
obra de Orides Fontela**

Afonso Henrique Novaes Menezes

Catálogo na fonte:
Bibliotecária Kalina Ligia

M543s Menezes, Afonso Henrique Novaes.
O ser e o silêncio [recurso eletrônico] : a trajetória poética do Ser na obra de
Orides Fontela / Afonso Henrique Novaes Menezes. – Recife : Ed. UFPE, 2020.

Originalmente apresentada como dissertação do autor (mestrado – UFPE. Centro de Artes e Comunicação. Teoria da Literatura, 2002) sob o mesmo título.

Inclui referências.

ISBN 978-65-86732-27-6 (online)

1. Fontela, Orides, 1940-1998 – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira – História e crítica. I. Título.

B869.109 CDD (23.ed.)

UFPE (BC2020-052)

DEDICATÓRIA

Em lembrança de Maria José Novaes Menezes.

**“A essência da arte é a Poesia.
Mas a essência da poesia é a instauração da verdade.”**
(Martin Heidegger)

**“ E quando fixamos
claros signos
flui o silêncio.”**
(Orides Fontela)

PREFÁCIO

Orides Fontela: o intenso júbilo

Lourival Holanda – UFPE

Num universo que as tecnologias de comunicação tornaram particularmente palavroso, a poesia de Orides Fontela destoa: uma ilha de silêncio. Uma espécie de revolta – contra a degradação do discurso poético; e paixão – de quem pôs toda aposta na palavra. Mérito do trabalho de Afonso Menezes: trazer o rigor semântico do intervalo dessa voz e, pela qualidade de sua releitura, agora dada a público, propor sua circulação. Ganho dobrado: um crítico jovem a quem essa frequência mais madurou; e a dicção ímpar dessa voz poética. Voz tão rara quanto necessária, em tempos de *Facebook* e de *What's up*, de *Twitter*. Tempos carentes de uma assepsia semântica. Nos corredores das redes sociais as palavras se desconstruíram de seu sentido real; inflacionaram; daí os tantos desencontros desembocando em posturas ferozes, excludentes. Tempos que pedem, de novo, a atenção de um Graciliano Ramos. Ou, na circunstância, o verbo (quase) velado de Orides Fontela.

Como se aqui ecoasse a queixa de Lucrécio: ali se fala freneticamente para cobrir o silêncio – depois que os deuses desertaram. [*De rerum natura*, IV, 591/2 & 571]. A distância entre os poetas é relativa; as coisas do espírito incidem e coincidem numa temporalidade diversa. Orides se junta ao poeta antigo pela necessidade de certo rigor como contraponto à inflação verbal que dilui a força da palavra – quando nenhum silêncio a protege: *a palavra áspera e não plástica*. [Núcleo]. Convenhamos: a palavra de Orides não é fácil; não é de contentar a epiderme de nossas sensações. Há, nela, rigor, e não complacência fácil do registro mediano, da poesia corrente, carregando lembranças de infância, dolorosas ou ternas, sacrificando a forma à vagueza das sensações epidérmicas.

A pesquisa de Afonso Menezes resulta numa celebração, com o que isso implica de rito, rigor e fervor. Um convite à inteligência do leitor a compartilhar essa poesia de viés cabralino em *seu adensar-se compacta*. Orides: *tudo / será difícil de dizer: / a palavra real / nunca é suave*. O leitor percebe o impacto, a eficácia dessa dicção incomum. Bela e brava.

Como viemos desses velhos hábitos da rima mecânica de amor e dor, custamos a aceitar a poética de um João Cabral ou de um René Char, feitos de resistência à imaginação preguiçosa; e inovação, numa cadência sincopada, que só se entrega pouco a pouco, que pede leitura e releitura. Mas, que paga a pena com o prazer do que nos enriquece; do que, desde então, cada qual soma a si.

Violenta em sua revolta toda interna, a poesia de Orides Fontela não admite dispersão: pede toda atenção às palavras. Sua concisão e brevidade lhe valeu a fama de poeta *hermética*, difícil. Convenhamos, ela é complexa – porque rica de implicações secretas, sutis. E, assim, deixa entrever nova angulação na paisagem poética.

Em muitos momentos, essa poesia dialoga com a exigência de depuração, comum aos laboratórios de física e de química: busca dos elementos últimos da matéria. Decompor a realidade é destitui-la da ficção que construímos para habitá-la. Então o mundo não é o que parece: resulta daí essa solidão que Afonso Menezes encarece na poesia de Orides: *na inevitável solidão dos que contemplam a grandeza das coisas ocultas no mistério do que não se mostra, mas se percebe, do que não se vê, mas se intui, do que se cala, mas ecoa em vibração de vida na existência*.

O que define um poeta é sua posição frente à linguagem. E a postura de Orides não faz concessão, mas exigência. Sua poesia não contenta, não cede à expressão de estados d'alma, a puro jogo de palavras. Sua ambição é maior – e perigosa: levar o leitor a refletir. Depois de refletir esse real impreciso, fazer refletir sobre ele. Um risco: o poema pode enrijecer na fórmula filosófica – se o embalo de um dado ritmo não a socorre. Orides mantém esse ritmo; e seu silêncio canta. Prevalência do mundo sobre seu sentido? Talvez: o sentido do mundo só vem depois dos sentidos. Razão, talvez, por que Afonso Menezes se respalda em certos registros filosóficos para abrir o poema de Orides: *Leque aberto. O real/ o insolúvel real/ presença*

apenas. E quanto às coisas, em sua nudez, carregam em possibilidade de sentido: *o real? Leque aberto*. Não que a fenomenologia se resolva numa tautologia: o real é isso aí; não: em dado momento também Gilberto Gil intuiu: *do luar não há mais nada a dizer/ a não ser/ que a gente precisa ver o luar*. Dois cortes marcam o poema de Orides: a decisão de ver claro e a incisão crua no real. *A vida / é que nos tem: / nada mais temos*.

Portanto, eis uma poesia aparentemente áspera; mas, se áspera for esperar contra toda desesperança. Uma poesia necessária, incandescente no torpor desses tempos turvos. Contra toda desesperança urge viver: *O verbo? / Embebê-lo de denso/ vinho. A vida? Dissolvê-la no intenso/ júbilo*.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	15
1-Sujeito e consciência.....	21
2-O poeta como ser-no-mundo	41
2.1-O Dasein.....	46
3-A imagem do Ser.....	63
3.1-Reflexos da imagem: a metáfora.....	73
3.2-O aclaramento do ser.....	100
4-O espaço do poema: a localização do Ser	105
4.1-A paratopia e o poema.....	125
4.2-A vida, a obra.....	130
4.3-O problema da paratopia.....	134
5-O Ser e o silêncio	143
Considerações finais.....	159
Referências bibliográficas	163

APRESENTAÇÃO

A localização de Orides Fontela¹ na literatura brasileira ainda está envolta na indefinição. Tal fato se dá porque, mesmo sendo possuidora de um estilo único, onde o discurso poético faz eco no universo das questões da Filosofia, suas obras ainda estão longe do (re)conhecimento público.

Isto se dá possivelmente por dois motivos. O primeiro deles diz respeito aos temas abordados por ela, em que emerge de sua voz um sujeito que se esvai sobre o mundo e sobre todas as coisas existentes a fim de lançar-se numa contínua reconstrução poética do real. Ou seja, a realidade,

1 Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu a 21 de abril de 1940 na cidade de São João da Boa Vista. Filha de um operário e de uma dona de casa, ela passa a infância de modo comum às demais crianças de sua condição: simples e sem grandes acontecimentos.

No entanto, a sua sensibilidade para a poesia já a desperta desde cedo para as intuições da “verdade das coisas ditas na beleza das palavras”. Esta beleza nascente em seu poema é o que desperta a curiosidade e admiração de seu conterrâneo, o crítico literário Davi Arriguicci Jr que a incentiva a ir para São Paulo. É nesta cidade que ela vai cursar filosofia, na USP, e lançar seu primeiro livro, *Transposição*, em 1969, e conviver com pessoas como Marilena Chauí e Antônio Cândido.

Em 1972, já formada, torna-se professora primária, muito mais por sobrevivência que por vocação e passa a se tornar cada vez mais difícil e arredia à convivência com seus amigos. Em 1973 lança sua segunda obra, *Helianto*, confirmando seu talento, já impresso desde o livro anterior, e seu compromisso em fazer uma poesia estranha aos padrões literários da época.

Do lançamento de *Helianto* até sua terceira obra, *Rosácea*, ocorre um hiato de dez anos. Neste intervalo, as brigas e a vida cada vez mais difícil com o baixo salário de professora a tornam mais amarga. No entanto, sua poesia ainda habita um universo etéreo onde as grandes questões da existência humana são passadas num verso cada vez mais rigoroso na forma e certo na expressão. Curiosamente, em nenhum de seus poemas perpassa sua turbulência pessoal no contato com o mundo.

Numa tentativa de tornar sua poesia mais concreta, Orides Fontela publica, em 1986, *Alba*, livro mais leve no tratamento dos temas recorrentes de sua obra, mas agora com sutis traços do budismo e da metalinguagem. Esta tentativa de dar leveza a seus temas faz com que ela chegue a um minimalismo verbal que se restringe a axiomas ou poemas curtos já presentes em sua última obra, *Teia*, de 1996.

Logo depois deste livro, ela não publicou nenhum poema que não fosse em suplementos literários ou jornais especializados. Em compensação, sua poesia ganhou o reconhecimento da crítica, ainda que não tenha chegado ao público.

Em 1998, depressiva e isolada, marcada pela pobreza e pelas brigas que fizeram sua fama de pessoa difícil, ela morre em um sanatório, solitária e contemplativa, como sua poesia.

filtrada pela consciência de um EU cada vez mais isolado em si mesmo, é não vista como o real em si mesmo, mas como aquilo que se está presente no antes, no primevo, no cerne único de todos os objetos.

Desta forma, o real só dá os motivos pelos quais este sujeito erige seu universo onde orbitam as coisas ditas pela linguagem da poesia na voz do poeta. Esta voz, eco supremo da consciência do sujeito, não é apenas um fluxo intenso de intuições do mundo ou de um substrato histórico, no qual o EU está inserido, mas é acima de tudo o produto de uma anulação dos referenciais que a própria realidade nos dá enquanto se constrói, na poesia, um outro universo.

Sendo assim, o universo de Orides Fontela parte de si para si mesmo num volteio de introversão do sujeito que se confunde com a busca do sentido puro das coisas. É neste buscar que se ergue aos nossos sentidos a originalidade de sua poética no momento em que, ao lançar-se para o EU, nega o subjetivismo envolto nos véus da sensibilidade comum, para burilar o concreto, como semente e fruto das coisas cristalizadas no real.

No ato de burilar os elementos do que existe no mundo concreto, o mecanismo de introversão pelo qual o sujeito passa é a condição inexorável que se impõe para ele compor seu universo como terreno único da poesia. Neste processo, a poesia de Orides Fontela não só nega a tradição romântica (cujo centro é a sentimentalidade selada de emoções carregadas), mas também instaura um mundo só seu no terreno perigoso da produção artística.

Este mundo, cujo EU se vê isolado, é perpassado pela busca sempre incessante do que é a essência do todo em seu representar-se no mundo. Incondicionalmente, a voz que traduz tais anseios soa em uníssono com a voz primeva e misteriosa das indagações da filosofia desde seu início, fazendo uma ponte entre o pensamento de Heráclito até o questionamento de Heidegger sobre as nuances do Ser.

Sombreada por estes dois pensadores, e tomada de rútilos lampejos de outros, é que a poesia de Orides Fontela se ergue no firmamento das letras brasileiras, talvez ainda como o último rastro de luz de uma poesia que se quer nova neste firmamento e cujas bases de construção não refletem apenas um projeto de elaborar uma poética cerebral de delicada e sutil leveza, mas também um compromisso de mostrar que muitas vezes Ser e Sujeito se confundem e que a palavra, formando uma linguagem, pode não só mostrar o Ser em seus detalhes, mas redimensionar o real naquilo que lhe é inerente (mas não visto) e que perfaz sua essência.

Por criar textos poéticos onde o rigor formal parece mostrar-se como um segmento complementar do seu ato de dizer e, sobretudo, por abrigar-se nas clareiras da filosofia, é que a obra de Orides Fontela passa a ocupar uma localização por vezes vaga, por vezes indefinida na Literatura Brasileira. Não raro ser uma poeta, é notória em sua biografia a relação constante de luta pela sobrevivência e contra a miséria, assim como também a presente tensão acerca da morte e da dissolução, tanto com os outros de sua convivência como consigo mesma.

Tudo isso, ao contrário de se refletir em seus textos, passa apenas ao largo de sua produção, pois, no sentido inverso, não se vê, nem na superfície nem na profundidade do dizer poético, nem um traço deste sofrimento, o que ocasionaria um possível reflexo biográfico. Tal ato muitas vezes soa caro para quem, como ela, sentiu os dramas da existência no que ele tem de mais grave quando se fala de convívio coletivo no espaço social: a pobreza. Isto se agrava quando ao seu lado surge a solidão, marcada pela amargura, e, por fim, a morte em um sanatório.

No entanto, na fidelidade ao seu projeto de construir uma poesia elevada pelas questões da própria poesia (criação, temas) alinhada à Filosofia, no que se refere ao Ser, é que Orides Fontela recusa fazer a poesia social ou de protesto.

Ainda que seja uma mulher poeta, em seus poemas também não há preocupações relacionadas a questões feministas, ou que denotem algum vínculo a tal problemática, muito menos no que se refere a alguma reação ideológica. Ela mesma afirmou:

Eu já era feminista e sabia que minha poesia ia ser desvalorizada se parecesse ‘poesia de mulher’. Daí abstraí, abstraí, abstraí. Foi uma força: fui aceita. Mas também foi uma armadilha, pois assim é caí na poesia hipersublimada, tão própria das mulheres.²¹

Estes dois dados, o social e o feminismo, perdem-se em seus textos para dar lugar ao já citado volteio do sujeito, enquanto consciência pura, na busca do próprio ser das coisas. Esta busca se traduz em desejo exposto na

2 Revista Caros Amigos, Ano 3, n. 34, janeiro 2000)

palavra, na linguagem e no esmero formal aos quais ela se lançou a fim de, no sentido inverso de sua condição de mulher pobre e solitária, erigir um universo que aspira à verdade, à busca da essência dos objetos, como ela mesma afirmou: “(...) o que me interessava mesmo era, acreditem ou não, a Verdade.”³²

Daí talvez o segundo motivo pelo qual sua obra ainda não tem o reconhecimento. Ao tocar em questões menos palpáveis e mais etéreas, Orides Fontela dialogou com a tradição da filosofia onde se busca o sentido do Ser e suas problemáticas. Este inevitável elo com a Ontologia, ao mesmo tempo que refulge na poesia, também lhe dá uma caráter de eterna contemplação do real e sua transcendência.

Nesta relação entre poesia e filosofia, a poesia vem antes, mas já tocada pelos questionamentos do pensar filosófico. Deste encontro, corre-se o risco de se fazer um poema seco ou pensado demais, pondo ao largo o fazer poético. No entanto, os temas, o ato de dizer no quase silêncio do verbo ou nas nuances das palavras sobre o papel fazem com que a poesia seja construída como se a filosofia lhe desse o instrumental necessário para ela se debruçar sobre as coisas a fim de chegar à sua essência e verdade.

É a própria poeta que diz: “a filosofia não me deu a resposta, a poesia só dá intuições, a estrela mais próxima está cada vez mais longe, mas continue-se a escrever...”³³. Ou seja, à intuição necessária da poeta, junta-se a necessidade do amparo perceptivo do refletir sobre o mundo, ainda que esse ato perceptivo possa ser seu reflexo.

Desta forma, evitaremos, neste trabalho, qualquer análise social ou de problemática do discurso feminino no século XX, uma vez que tais temas não são pertinentes à obra da referida autora, mas daremos ênfase aos seus símbolos, retirados das coisas que se suspendem no real onde se aloja o fulcro de sua poesia.

Os poemas cujo escopo de análise será dado não obedecem a um critério cronológico, mas necessariamente temático e ligado às problematizações do trabalho. O fio que une este critério corresponde ao fluxo de retomada das questões do Ser, ligadas à sua expressão, e do silêncio que isto muitas vezes

3 Pucheu, Alberto. Poesia (e) Filosofia por poetas filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1998, p.14

4 Pucheu, Alberto. Poesia (e) Filosofia por poetas filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p.14

denota. Soma-se a isto ainda a ênfase dada pelo sujeito do discurso em se expressar de modo cada vez mais distanciado daquilo que é puramente existente como tal na realidade, tanto externa quanto internamente.

Talvez resida nisto o paradoxo da obra de Orides Fontela. Ao tentar negar ou ocultar o sujeito, a poeta acaba por cair no solipsismo. O universo erigido nos poemas não existe sem um sujeito que o revele. Isto, se mostra um insuspeitado fracasso, é também a confirmação de que o discurso poético, mesmo aquele que repousa nas paragens frias da razão, não deixa de ter sua gênese no Homem como **ser-no-mundo**.

Esta tentativa de anular o sujeito em favor da expressão pura se faz presente em seu primeiro livro, **Transposição**, de 1969. Nele, Orides Fontela, tocada pelas grandes questões da Filosofia e embebida pelas águas do Ser através de Heidegger, cria poemas contemplativos. Porém tal contemplação almeja desconstruir o real e seus objetos a fim de chegar-lhe à essência e à “**palavra definitiva / a palavra áspera e não plástica**.”⁵⁴

É neste livro também que ela já trará os índices que são a força movente e formal de sua obra: imagens simples, a busca do vocábulo exato, o desejo de síntese, assim como também os primeiros contatos com as questões relacionadas ao universo real envolto pelos véus da Filosofia, tudo isso em versos que não buscam apenas a pureza e a essência de todas as coisas, mas também uma forma de expressão cujas oscilações vibram entre uma tonalidade refletida pela tradição poética e uma dicção única.

É a própria poeta quem fala a respeito do seu verso, classificando-o de “**muíto’abstrato’ e ‘pensado’ – no sentido poético de tais termos**.”

Ainda segundo ela, tal livro

girava em torno do problema do ser e da lucidez, e abusava do termo ‘luz’. Um livro estranho, que só recentemente percebi como estava na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental. Parecia até meio cabralino devido a um vezo analítico, mas nunca foi, claro. Era um livro escrito no interior, tramado pelas tendências já levantadas, e onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível.⁶

5 Núcleo, poema presente em *Transposição*

6 Obra citada, p. 14

É importante observar que esta obra, ainda que seja fruto de uma apurada elaboração em favor das questões do Ser, já prenuncia a posição sempre assumida por Orides Fontela de que seus poemas são frutos não de um trabalho técnico ou racional, mas de uma pura inspiração.

Tal afirmação recai sobre toda sua obra e não deixa de trazer um certo traço de estranhamento quando se vê que sua formação intelectual liga-se a poetas cuja preocupação com as estruturas da expressão racional são tão relevantes quanto a expressão em si, tais como Mallarmé ou o citado João Cabral de Melo Neto.

O projeto de relacionar Poesia e Filosofia a uma nova forma de expressão vai estar presente em seus dois livros seguintes, **Helianto**, de 1973, e **Alba**, de 1983. Segundo ela, o primeiro é marcado pela preocupação “**com a forma, a técnica**” enquanto o segundo chega à “**meta-poesia**”

Estas duas obras não só remetem ao projeto impresso em **Transposição** como também enfatizam a necessidade dela em se mostrar numa tentativa de aclarar o ser em sua Verdade à medida que se distancia dos referenciais subjetivos para se chegar à essência.

Frutos de um aparente fracasso, essas tentativas, nas últimas obras, **Rosácea**, de 1986, e **Teia**, de 1996, lançam as luzes sobre o Ser num terreno mais palpável. Os livros desta fase são mais ligados “**ao cotidiano**”, onde ela tenta “**tornar o papo mais concreto**”, o que resulta em dois livros cuja preocupação com o poder da expressão e suas formas ainda estão presentes, mas de uma beleza cuja raridade habita os espaços brancos do mistério da palavra e do discurso, o qual explode na beleza das imagens e da quase ausência de verbo. Tudo isso com provável reflexo “**da pobreza, do envelhecimento, das mágoas**”⁷

Para quem, ao longo da sua existência, a solidão foi um mero pretexto de contemplação do mundo, o sujeito que fala nos poemas de Orides Fontela e que, por vezes, se oculta expressa-se por sua voz como se tivesse buscado na poesia não só o Ser, mas também aquilo que “**ruma ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível.**”⁸

7 Obra citada, p.15

8 Idem

Capítulo 1

Sujeito e consciência

Ler um poema é habitar um mundo, percebê-lo, cotejá-lo em suas nuances. Acima de tudo, ler um poema é ouvir a voz misteriosa do poeta em um sussurro que o lança sobre o mundo e, num movimento de revés, o traduz em seu íntimo. É a suprema realização da beleza, uma vez que, ao observar o que o cerca, em tudo que vê, sua alma íntima atrai para seu universo criador as imagens, sensações, signos, onde estes serão nomeados, vividos, intensificados.

Tal como um deus, o poeta faz luz de mundos ocultos pela ausência do verbo. As palavras erguem-se de suas formas opacas para ganhar o fulgor mágico e sagrado da criação. Neste momento, a profunda solidão que o cerca é a mesma que o ampara e o faz ser mais que humano. O poeta, em sua criação, ergue-se sobre si mesmo e torna-se grande em sua existência ao fazer existir novos mundos.

Deste modo, um poema nos fala mais do que sua estrutura (seja ela moderna ou não) deixa notar. O poeta o faz em sua solidão misteriosa e nós vemos erguerem-se as iluminuras de sua gênese, onde a voz da poesia ecoa nas palavras e estas repousam sobre as estruturas dos versos à espera de seu aclaramento. Se o poeta é um deus supremo em sua criação, na poesia, esta assume a feição de um desnudamento de seu universo.

A poesia de Orides Fontela flui etérea dos espaços de sua criação e desnuda-se de seus véus (sociais, históricos, ideológicos) para desdobrar-

se numa expressão pura/rara da palavra. Não se saber de si como unidade social identificável nos planos do mundo é largar-se na inevitável solidão dos que contemplam a grandeza das coisas ocultas no mistério do que não se mostra, mas se percebe, do que não se vê, mas se intui, do que se cala, mas ecoa em vibração de vida na existência.

Este ato de largar-se na solidão a fim de encontrar o mistério das coisas é antevisto por Blanchot, em **O Espaço literário**, como uma solidão essencial onde somente o poeta pode habitá-la em sua vivência com a obra para que ela, desta forma, alcance uma autonomia na qual, de tão inteira, torna-se autônoma e ele, na condição de poeta contemplativo do mundo, termina no desamparo da ausência.

Mas se o mistério em sua essência nos exige a morte de nossa individualidade, para que se adentre em tudo que há em si mesmo, deve haver algo que resta para ser o médium do que o poeta fala e o que ele vivencia em si. É deste impasse entre o falar e o vivenciar solitário do mistério que a linguagem surge. É nela que o poeta apoia-se para fazer-se voz e trazer o lume criador de universos em seus poemas.

É também na linguagem que não só os poetas, mas também os filósofos vão se apoiar para, ora se expressar, ora prenunciar as inúmeras mudanças que o pensamento humano vive e as crises decorrentes de cada época. Se a linguagem transmuta-se em polivalências e polissemias na multiplicidade de vozes, aquilo que se considerava o sujeito, estofo de uma cultura, de uma idéia ou de um povo, passa também a ser esfacelado em inúmeras nuances.

O final do século XIX já prenuncia a crise do sujeito que, desde a revolução silenciosa do Iluminismo e passando pela intensidade romântica seguinte, ocupava um lugar de destaque no pensamento do Homem. Este sujeito centralizado, cujo eixo de movimento é ele mesmo, sofre as contradições e questionamentos do século seguinte, onde a ele não cabe mais uma estrutura unitária que o identifique.

Tal como o século XX, o sujeito fragmenta-se, desdobra-se numa busca de novas formas de entendimento do real como se quisesse apossá-lo. No entanto, surge daí o fracasso inevitável, pois os signos que surgem anunciam as luzes, ora resplandescentes, ora opacas, da modernidade, e esta rompe e desconstrói o passado, lançando o sujeito sobre os destroços de suas crenças no mundo.

Se o sujeito no século XX entra em crise, resta ao poeta, em meio às tempestades de idéias e conceitos circundantes, mergulhar em sua consciência e fazê-la pairar, inteira, na imensidão de todas as coisas. O poeta moderno herda um legado de liberdade que paradoxalmente o amarra. Isso ocorre, sobretudo, porque se faz necessário que ele, sem guias ou mestres que lhe digam o caminho, crie seu universo através de uma linguagem só sua, única, não mais ligada à tradição nem subserviente aos seus valores.

Neste momento, a tríade **sujeito-consciência-mundo** sofre um abalo, pois não há mais as certezas concretas de que as verdades, sejam as filosóficas ou as estéticas, estejam bem assentadas. Daí que o estar consciente sobre o mundo é um trunfo adquirido pelo poeta em sua expressão. No entanto, é importante se falar sobre a consciência e como ela pode atuar na criação poética.

Nos estudos fenomenológicos de Husserl, segundo Safranski⁹ a consciência adquire uma posição fundamental, uma vez que

tudo o que é dado à consciência é ‘fenômeno’ e a pesquisa da consciência no sentido husserliano observa em rigorosa introspecção a ordem interna dos fenômenos da consciência. Ela não interpreta nem explica, mas tenta descrever o que são e o que mostram de per si os fenômenos

Ao elaborar seu pensamento, Husserl abre uma nova possibilidade de análise do real onde se ressalta o adentramento do que compõe a essência das coisas nelas mesmas, ou seja, os objetos (ou entes) devem ser percebidos em suspenso no mundo. Talvez assim se observe melhor o fenômeno das coisas em si. Neste sentido, a palavra fenômeno alcança um valor semântico muito mais intenso que o nome pode sugerir.

As bases da Fenomenologia de Husserl levam em conta o caráter perceptivo de cada ser consciente e tal fato eleva as bases para se observar os objetos do mundo em sua presença inteiramente dada. Deste modo, cada ente percebido, segundo Husserl, deve ser intuído em sua presença como fenômeno, ou seja, não se devem observar os fatores externos a ele, mas o ente

9 Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. São Paulo: Geração Editorial, 2000, p. 107

como objeto totalmente visto ou percebido em sua inteireza. A essa suspensão das coisas no mundo deu-se o nome de **redução fenomenológica** ou **epoché**.

Sem negar o sujeito, a análise fenomenológica depõe a favor da consciência na epoché (redução fenomenológica) husserliana e a poesia não menos se favorece disso na modernidade, pois, uma vez que se vê livre em suas amarras de expressão, o poeta adentra e adestra as coisas em si dando-lhes e extraindo-lhes novas luminescências, manifestando o fenômeno oculto das coisas no aclaramento da linguagem que, se muitas vezes se faz hermética, noutras faz saltar os sentidos do leitor com sua rutilância.

Consciência e sujeito sempre estiveram na mesma unidade de composição. Um reflete aquilo que a outra ilumina nos processos de desenvolvimento da História. Em maior ou menor grau, o poeta, mesmo aquele que não se considera um construtor de novos espaços, percebia-se como sujeito e voz de seu tempo, e sua consciência como um fio enredado na imbricada teia das relações que compunham o Homem e o real.

Em outras palavras, o Homem, logicizado, centralizador, racional vê-se como um sujeito movido por sua consciência histórica, social e temporal. A realidade na qual ele vive e se move só lhe serve, enquanto tal, por ele saber-se senhor de si e do que o cerca. No entanto, a própria História, e suas transformações, conduzem-no ao impasse do sujeito.

Cada vez que ele nega o mundo de técnica e dominação, cada vez que ele se lança nas ruas e becos da cidade a fim de habitar a fluência natural do que existe¹⁰¹, despe-se de sua confortável posição de sujeito centrado para dissipar-se em sua voz, sua linguagem e sua consciência.

Esta é, inclusive, uma das características evidenciadas por João Alexandre Barbosa¹¹² ao afirmar que o sujeito da poesia moderna é aquele que se oculta a fim de se obter uma objetividade detectável na decifração do poema. Isto nos faz concluir que a poesia moderna, segundo Barbosa, espera favorecer mais a linguagem e, por conseguinte, a imagem num afogamento do sujeito, o que favorece os atos da consciência.

10 Esta noção é percebida por Walter Benjamin em seu famoso ensaio *A Paris do Segundo Império* em Baudelaire, em que ele analisa as relações entre modernidade e poesia na atuação do poeta como aquele que flana nas ruas, alargando-se em suas vivências, na figura do pioneiro da modernidade, Charles Baudelaire.

11 As Ilusões da Modernidade em As Ilusões da Modernidade – notas sobre a historicidade na lírica moderna. São Paulo: Ed. Perspectiva. Col. Debates, 1986.

No campo literário, isto equivale a dizer que o poeta, como sujeito de seu tempo, rompe as amarras da tradição para, no fluxo movente da vida e do mundo presente, multifacetar-se. Se o sujeito romântico é autocentralizador, ele não menos vive as contradições de sua época. Porém, o imenso EU que ronda a consciência do Romantismo não se fragmenta. Num sentido inverso, mesmo nas crises que o Homem vive, o Sujeito romântico apenas ensaia a crise maior que chega com o Simbolismo, onde a radicalização da individualidade e a morte do sentimentalismo são apenas as superfícies de camadas mais profundas nas quais a consciência humana mergulha.

A poesia moderna (ou a arte moderna) explode, assim, dos sopros dessas crises. Em meio a tudo isso, como um eixo nuclear que a tudo atinge em seus movimentos, a linguagem vibra, ecoa, transforma, reflete e (re)cria o real e tem na consciência do poeta seu porta-voz.

Assim como no Evangelho de São João, o verbo salta para a luz e ele, sendo luz, clareia o Ser do Homem, este mesmo Homem que cria na razão mediadora de todas as coisas, no século XVIII, e que no raiar do século XX vê-se diante do relativismo do real e de si mesmo como sujeito. Frente aos fragmentos que lhe restam, o poeta moderno percebe-se não menos fragmentado que o seu mundo e sua voz, através da poesia, ecoa, solta, neste universo e salta de sua consciência como uma entre as inúmeras expressões que surgem daí.

Tal fato se coaduna com as opiniões de João Alexandre Barbosa, no que se refere ao papel do poeta moderno. Para Barbosa, poesia e linguagem estão em estreita ligação e ambas criam algo novo, em comparação ao que lhe é precedente, o que faz da poesia moderna um estranhamento singular frente à tradição.

O novo que emerge com a voz do poeta moderno possui em seu núcleo a tensão do discurso oscilante entre o estranhamento e o encantamento sob o efeito de um enigma, como Barbosa afirma, ao dizer que **“entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como o operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o dizer produz a reflexividade.”**¹²

Ao fazer tal afirmação, Barbosa não só interpõe o leitor como presença atuante na relação **poeta-linguagem** como também demonstra

12 Obra citada, p. 14

que a poesia da modernidade não atende mais aos reflexos imediatos de uma fala cuja marca seja a da linearidade. Isto vem a demonstrar que o discurso poético moderno aprofunda-se numa densidade de expressão onde outros fatores estão evidentes. Talvez o maior deles seja a impossibilidade do poeta em se expressar de um modo unívoco com o mundo que o cerca.

É evidente que, ao considerar o enigma como forma/fonte de expressão do dizer poético cuja reflexividade está no leitor, o poeta moderno passa a ter uma dependência natural de quem o lê. No entanto, o leitor também passa a fazer parte desse jogo de relações simbólicas onde o signo verbal, transmutado em palavras, e estas vertidas em linguagem, desnuda o mundo do poeta, à medida que lança ao leitor o que Barbosa chama de **encantamento**. É neste ponto que tal reflexão trazida pelo crítico ganha maior relevo, uma vez que ela toca num ponto fundamental dos textos da poesia moderna: a noção da intertextualidade.

O poeta moderno sabe que anterior a ele há o que se chama de Tradição e esta perfaz o caminho de estar sempre presente, sobranceira nos vastos campos da criação poética do século XX. Dentro dela, o poeta sabe que há também um sujeito cuja voz ecoa ainda na amplidão de seu processo criativo. Cabe-lhe agora, portanto, negociar seu discurso livre, pleno de plurissignificações, com as articulações de suas leituras da tradição. A essa capacidade de negociar tão diferentes discursos, Barbosa chama de **consciência de leitura**, para quem a poesia moderna é "a tradução / traição desta consciência."¹³

Através desse pensamento, Barbosa chega à conclusão de que a poesia moderna é enredada pela tradição, o que justifica o fato de que o poeta moderno é aquele que traduz, em seu discurso poético, numa forma de traição, as suas leituras de tudo que o antecedeu. Isto resulta na intertextualidade, tão presente em poemas modernos, ora oculta, ora evidente, e é chamada por ele como "**leitura palimpsesta**."¹⁴

Neste caso, um poema, muitas vezes, é a leitura de outros poemas já vistos, já escritos e que o poeta moderno recria a fim de dar-lhe o sopro do novo, aliado à sua consciência e enformado por sua criação, como um enigma dado ao leitor em que este, tocado pelo estranhamento daquele texto, habita o universo que se implode em si mesmo, captando os

13 Idem

14 Idem

fenômenos das coisas renomeadas em sua essência e deixando-se tomar pelo encantamento da voz, não raro, difusa do poeta.

Para ilustrar melhor as idéias acerca da intertextualidade, no dizer de João Alexandre Barbosa, vejamos dois poemas de Orides Fontela: **Poemas do Leque** e **Sete Poemas do Pássaro**. Ambos fazem parte de **Helianto**, seu segundo livro.

I

O
leque
fechado:
ausência.

II

A plumagem das sombras
A textura
Do silêncio brunido
(viva espera)

a plumagem espanto
a pupila
da atenção cega densa
(sombra
viva).

III

O
leque
fechado:
espera.

IV

Grau a grau
(leque abrindo-se)
gesto a gesto
(leque abrindo-se) trama-se
a anti-rosa e seu brilho
 gesto
 pleno.

V

Cultiva-se (cultua-se)
em ato extremo
a anti-rosa
esplêndida

apresenta-se (apreende-se)
o árido ápice
luz vertical
extrema.

VI

Re-descoberta:
o olharamor
apreende o

QUE

VII

Leque aberto. O
real
 o insolúvel real
 presença apenas.

Segundo Barbosa¹⁵, a intertextualidade é o encontro de textos anteriores que resultam como uma traição da consciência de leitura do poeta, que cria seu poema sem percebê-lo como uma superposição de vozes anteriores. Esse índice de modernidade expressa também uma tradução do passado como forma de valer o presente, no poema, numa sobreposição de textos, o que lhe confere um tom de **poesia palimpsesta**, já citada acima.

Deste modo, estes poemas apresentados por Orides armam-se nas sutilezas dos versos e expressam-se na contenção dos vocábulos (dado evidente na sua poética) numa busca do interdito ou do que não se mostra. Neste caso, o fenômeno é muito mais evidente por não expor dados concretos em si, mas como algo único naquilo que não se diz ao longo do texto. No entanto, o leque é o mediador de todas as impressões percebidas pela poeta, o que lhe dá um aspecto fenomênico no interior do texto, ainda que ele seja algo concreto.

O traço evidente de intertextualidade neste poema ressoa através da voz de Mallarmé. Uma das leituras de referência de Orides Fontela, o poeta francês não só é um dos que inauguram uma forma de expressão nova no espírito da modernidade como também fez uma obra cujo rigor da forma alia-se à necessidade premente de revolucionar o espaço da poesia em favor da própria expressão.¹⁶

Não por acaso, Mallarmé escreveu poemas cujo elemento central é um leque¹⁷ onde o movimento do mesmo atua na concreção das imagens apresentadas:

**Tendo como por linguagem
Só este abanar ao céu
Vai-se o verso ainda miragem
Do recanto onde nasceu
Asa baixa mensageira
Este leque, se conduz**

15 Idem

16 Para isto, leia-se o poema Um lance de dados

17 Os poemas são: Leque de Madame Mallarmé, Outro leque de Mademoiselle Mallarmé, Leque de Madame Gravolet, 1890. Tais poemas fazem parte do estudo e da tradução de poemas de Mallarmé realizados pelos irmãos Campos junto a Décio Pignatari, lançado em 1991 pela Editora Perspectiva e cujo título é Mallarmé.

**Ao mesmo por quem à beira
De ti algum espelho luz**

**Límpido (no qual se desliza
Perseguido em cada grão
Um fim de invisível cinza
Única sem solução),**

**Para sempre ele apareça
Em tua mão que não cessa.¹⁸**

No poema de Orides também é possível perceber isso, uma vez que a continuidade do texto relaciona-se ao mover-se do leque. Este, uma vez fechado, é tanto a **ausência** como a **espera**.

Tal analogia criada por Orides demonstra a importância dada por ela ao objeto (leque) como mediador de uma situação nova (o mover do leque e o que isso traz no desenrolar do texto) como se tudo o que ocorre fosse traduzido na presença movente dele mesmo. É também no mover contínuo do objeto (o leque abre-se “**grau a grau**”, “**gesto por gesto**”) que o real desnuda-se em novas imagens (a “**anti-rosa**” que “**cultiva-se**”; a “**luz vertical extrema**” que “**apresenta-se**”) até chegar ao seu ápice: o leque, inteiramente dado à percepção como um fenômeno do real, é o real em si, “**presença apenas**”.

Esta presentificação também se faz notar nos três poemas do leque feitos por Mallarmé. No entanto, apesar de fazê-lo também como grau indicador de sua motivação criadora, Mallarmé acusa muito mais a obscuridade do discurso (através do seu não esclarecimento evidente naquilo que se expressa) do que Orides nos faz supor em seu poema. Ela distribui as palavras ao longo do espaço em branco da página, assim como o mestre francês, não só como um meio de reverenciá-lo, mas também para fazer da palavra o movimento de ir e vir do leque.

18 Apresentei apenas este poema (Leque) para ilustrar melhor a comparação dele com o referido texto de Orides. Tal poema, assim como os outros, se encontra no livro já citado na nota anterior no qual se lê no original: Avec comme pour langage/rien qu'un battement aux cieux/lê futur vers se dégage/du logis très précieux/alle tout bas si c'est lui/ lê même par qui derrière/tol quelque miror a lui/limpide (où redescendre/pourchassée em chaque grain/um peu d'invisible cendre/seule à me rendre chargrin)/toujours tel il apparaisse/entre tes mais sans paresse.

Este poema palimpsesto expõe em seu espaço interior o tom de outro poema, denunciante de sua intertextualidade, sem, no entanto, aplinar a sua capacidade de encantamento. Num sentido inverso, o poema de Orides Fontela semeia-se e frutifica-se em favor do desvio de levar ao leitor a necessidade de uma exposição do real a partir não mais do poeta como sujeito, mas como o real em sua essência, concretizado nos entes dados inteiramente ao enigma da poesia.

O ato de buscar na expressão da palavra uma essência do que nos é dado se mostra em outro poema palimpsesto de Orides, cujo título é **Sete poemas do pássaro**, mas desta vez com a sutil intertextualidade do **Poema de Sete Faces** de Carlos Drummond de Andrade. Antes, porém, vejamos este último:

**Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos, ser gauche na vida.**

**As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.**

**O bonde passa cheio de pernas:
Pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.**

**O homem atrás do bigode
é serio, simples e forte
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do bigode.**

**Meu Deus, por que me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco.**

**Mundo mundo vasto mundo,
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.**

**Eu não devia te dizer
Mas essa lua
Mas esse conhaque
Botam a gente comovido como o diabo.**

É importante observarmos que Drummond também faz uso do caráter palimpsesto ao citar, na quinta estrofe, uma citação bíblica do abandono de Jesus pelo Pai. Ainda deste poema, Orides, em sua última obra, **Teia**, faz um poema-palimpsesto curto, chamado **CDA (IMITADO)**, numa paródia da famosa sexta estrofe drummondiana:

**Ó vida, triste vida!
Se eu me chamasse Aparecida
daria na mesma.**

Os **Sete Poemas do Pássaro** valem-se de um recurso usado por Drummond que vai mais além do que nos sugere o título. Para melhor aclarar tal observação vejamos o poema:

I

**O pássaro é definitivo
por isso não o procuremos:
ele nos elegerá.**

II

**Se for esta a hora do pássaro
abre-te e saberás
o instante eterno.**

III

**Nunca mais será a mesma
nossa atmosfera
pois sustentamos o vôo
que nos sustenta.**

IV

**O pássaro é lúcido
e nos retalha.
Sangramos. Nunca haverá
cicatrização possível
para este rumo.**

V

**Este pássaro é reto;
Arquiteta o real e é o real mesmo.**

VI

**Nunca saberemos
tanta pureza:
pássaro devorando-nos
enquanto o cantamos.**

VII

**Na luz do vôo profundo
existiremos neste pássaro
ele nos vive.**

Como o texto drummondiano, o poema de Orides divide-se em sete partes, todas com versos de tamanhos diferentes, em sílaba e estrofação. O caráter fragmentário do texto também é um valor de contato entre ambos, uma vez que, ao nomear o pássaro, Orides lança-lhe impressões perceptivas de sua presença no mundo. Tais impressões não guardam vínculos entre si, ou seja, é a voz do poeta (como ser no mundo) vibrando sobre o real partido em intuições.

É importante observar que, assim como nos poemas do leque, o pássaro em si (tal qual o leque) é redimensionado pelo discurso poético. Orides, na condição de poeta criadora de universos, suspende o pássaro em seu aspecto fenomênico a fim de dar-lhe novas configurações. Esta possível suspensão do pássaro não é apenas o adentramento em seu aspecto eidético, num dizer husserliano, mas é sobretudo uma afirmação do poder (re) nomeador da poesia no mundo.

Para se confirmar isso, observemos o quanto se define o pássaro em cada estrofe. Antes de ser um pássaro como se mostra aos nossos olhos, ele é **definitivo, eterno, lúcido, reto, puro**.

Ao inverter a idéia do pássaro, Orides Fontela abre-lhe uma plurissignificação cuja identidade imediata é a revelação do real como algo que nos é dado à livre percepção das coisas que o compõem. Daí que o pássaro nunca será aquilo que os nossos olhos apenas nos mostram. Ele (assim como o leque é “**presença apenas**”) “**é o real mesmo**”, suspenso e dado à nossa consciência solta no mundo.

O enigma, aliado ao encantamento proposto por Barbosa, se realiza, neste poema, na medida em que, através de sua leitura, notamos que o esforço de Orides Fontela sempre recai na apreensão da essência do que habita o mundo sem a necessidade da autocentralização do sujeito, como bem nos mostra a última estrofe, no que se refere ao pássaro vivendo-nos em sua existência. Envolvendo tudo isso, a linguagem surge como refúgio e ponto de expressão e Orides Fontela, como atesta o legado da modernidade, vai criar a sua, eivada de opulências contidas no vocábulo, marcada por pausas e silêncios.

Peso alado herdado pelo poeta, a linguagem é o que lhe resta para plasmar seu universo interno e um possível modo de expressar-se. Ao ganhar e possuir a linguagem, dominá-la e recriá-la, ele se torna o senhor de si, sem amarras que o prendam a um sistema que vige as leis da tradição.

Porém, essa liberdade sem fronteiras, que ganha as imensas amplidões do mundo, supõe uma responsabilidade: possuir a palavra nas mãos é ter a rutilância do sopro divino. O poeta é o deus da palavra no qual o seu mundo se erige numa absorção externa, do que é aparente, para o interno de sua consciência.

Esta consciência, como nascente da criação, é o primeiro motor da voz poética que nos fala nos poemas de Orides Fontela. Se ela não nega o sujeito, também não o aceita, buscando um meio mais radical de fragmentar a poesia ao dizê-la sem, no entanto, dizer-se.

Como se fosse uma inversão de todas as coisas, a sua poesia tensiona-se entre a expressão intensa da palavra e a pobreza das imagens. Ou seja, no universo implodido por Orides Fontela nascem estrelas fugidias cuja luz pouca é um sinal de que sua vibração não está nas formas ou imagens que elas representam, mas naquilo que elas ocultam por trás destas imagens e formas. Ao aceitar usar a palavra como seu único instrumento, Orides dá a ela um valor de pedra rara, dura, áspera, mas essencial, pois que ela é a própria essência já dita.

Consciente de seus limites, mas inteiramente pronta a ultrapassá-los, ela assume a missão (seria destino também) de percorrer com as palavras o âmago das coisas e fundar a sua linguagem como se funda um mundo sem antes correr o risco de fracasso diante do ofuscamento do sujeito em favor da consciência.

Mas este primeiro momento de sua busca é apenas a brisa leve que volve sobre seu universo em expansão. A consciência é o saldo positivo das somas de perdas e ganhos da modernidade. Orides Fontela sabe disso e faz uso dele para, ao sanar-se de qualquer subjetividade, chegar enfim ao âmago, à essência, à Verdade das coisas em si.

Para esclarecer melhor estas opiniões vejamos o texto que anuncia os poemas seguintes de **Transposição**, sua primeira obra:

A um passo de meu próprio espírito

A um passo impossível de Deus

Atenta ao real: aqui

Aqui aconteço.

Ao lermos este poema, percebemos que o sujeito é identificável, mas sob o verbo ou pronome que se apresentam. No entanto, sua importância é reduzida pelas tensões vividas por ele numa condição de estar quase diante do outro ou de si mesmo. Esta tensão se torna mais patente quando se percebe a bifurcação na qual a alma do poema repousa e que ergue, de um

lado, um mergulho na transcendência e, de outro, um pouso na aspereza concreta da realidade.

Se os dois primeiros versos nos sugerem uma vontade da poeta de alcançar as substâncias transcendentais, tecido de toda metafísica, os dois últimos parecem negar tais substâncias ao prendê-las sobre e no real. É na realidade que o poeta age e é dela que ele extrai o sêmen de sua poesia.

No entanto, em Orides Fontela, o real se redimensiona e se torna o eixo sobre o qual o etéreo e o concreto-em-si planam, o que demonstra, no poema, o advérbio **aqui**. Explorado de dois modos no texto, este advérbio tanto se refere ao real por si mesmo, aquele onde o Homem habita e o compreende, como também se refere ao aqui do poeta, seu espaço no qual ele larga-se na amplidão de sua consciência e vivencia seu poema.

No penúltimo verso ela diz estar atenta. Esta atenção revela o quanto o olhar do poeta cria o referente naquilo que ele habita (o real). Porém, no último verso, o “aqui”, que é o real, pode ser também o lugar da poesia, ou seja, o universo onde o sujeito, oculto no poema, se expande em uma consciência que se quer pura e se faz atenta e absorva nas dimensões transcendentais do discurso poético.

Este discurso é o único mediador possível entre os mundos sutilmente delimitados nos dois versos que compõem o quarteto. Entre a concretude do real e o mistério das coisas percebidas, entre o sujeito que se elide e a consciência que se expande, a poesia ergue-se, inteira, preñhe de signos.

Um poema encerra um mundo em si mesmo. Ele contém um sistema expressivo onde o espaço instaurado ergue-se das cavidades das palavras. É através do discurso poético que a rutilância do mundo se faz, numa conjunção do transcendente, na linguagem, com o imanente da clareza da voz da poeta.

A obliteração do sujeito, em alguns poetas, é a saída muitas vezes necessária para uma percepção mais pura da realidade que se apresenta aos véus filtrantes da consciência deles. Sabendo-se participante de uma época na qual incertezas se travestem em verdades, ele prefere anular-se da fragmentação do sujeito (e que é a sua própria) para buscar a Verdade da poesia, do mundo e da existência, na poesia.

Para isto, lançar-se na aventura de subverter o instante naquilo que ele é como concretude do todo, é muito mais que recriá-lo. Sobre tudo é desconstruir o tempo em favor de outro espaço, é fazer o seu íntimo (espelho e face do sujeito) alargar-se na amplitude da consciência.

Ao optar por se fazer isolada, a voz de Orídes Fontela ecoa onde essa consciência tateia o anverso do real na origem de tudo o que habita o mundo. É na expressão mínima, quase silenciosa, que o real se constrói, a fim de, na ocultação da subjetividade, aclarar e fulgurar a essência de cada ente em si mesmo.

Para melhor esclarecer estas observações, vejamos o poema **Ludismo**:

**Quebrar o brinquedo
É mais brincar**

**As peças são outros jogos:
Construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
Antes ocultos pela forma
E o jogo esfaçalhado
Se multiplica ao infinito
E é mais real que a integridade: mais lúcido.**

**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 de novas formas
Multiplicando a consciência
E a consciência que se cria
Em jogos de múltiplos e lúcidos**

**Até gerar-se totalmenete:
No exercício do jogo
Esgotando os níveis do ser.**

**Quebrar o brinquedo ainda
É mais brincar.**

O título do poema já nos sugere o caráter de jogo que a Literatura assume no processo de criação vivido pela poeta. Mais do que sentidos, as palavras, quando imersas na profundidade do dizer literário, transformam-se em peças de múltiplos aspectos e nuances, tais como um caleidoscópio.

Consciente disso, Orides Fontela desconstrói o seu brinquedo, cujo valor semântico se amplia. O brinquedo que se tem nas mãos é mais que ele mesmo. Esta peça, ao fazer parte do real, já é o real em si. No entanto, vê-lo em sua consistência inteira não é vê-lo por inteiro. O ato lúdico/lúcido de destruir subjaz uma intenção mais profunda: para a poeta a realidade composta pelos elementos concretos não satisfaz. É preciso desconstruí-la a fim de se adentrar “**em outros reais**”.

Deste modo, ao quebrar o real (brinquedo), o poeta amplia também as suas possibilidades de expressão. Com o despedaçamento do real surge “**outro segredo**” largando-se às múltiplas possibilidades

“ se multiplica ao infinito”

Os versos 12 e 13 trazem a sutil variação fonética entre saber/sabor, variação esta que enfatiza a dualidade daquilo que é o real em si, alicerçado pela razão (o saber) e este real fragmentado em “**mundos frágeis**” pelo sabor da palavra poética. São nestes mundos que Orides Fontela revigora semanticamente signos como **FLOR**, **PÁSSARO** ou **ESPELHO**, que serão analisados no capítulo referente à imagem.

O espelho (sempre recorrente em seus textos) tem, neste poema, o mesmo valor do brinquedo: ambos lidam e ligam-se à realidade. No entanto, o espelho é colocado como aquilo que reflete a realidade, mas sem buscar o refletido. O objeto que reflete (o espelho) é o mediador para se chegar à “**forma anterior**” de todas as coisas.

E eis que surge um paradoxo: à medida que o poeta se deseja senhor de seu mundo, suga o real que o cria. Ou seja, o real só se faz, no poema, no momento em que se desconstrói o real que, habitando-nos, habitamos. A busca daquilo que é anterior ao espelho é a mesma que capta o caráter eidético dos entes. Neste aspecto o fazer poético se torna, por força e relevância, totalmente lúdico.

Em Orides Fontela a ocultação do sujeito é uma via necessária para se realizar essa busca, uma vez que, ao se desejar novos reais possíveis, os referenciais externos importam menos que as sensações novas vibradas e vivificadas pelos pedaços de real como peças remontáveis de um jogo.

Para mediar esse processo, a consciência se instaura, inteira. O ato de estar consciente é o que basta para recriar o jogo literário que é o refazer do real. A construção de um **locus**¹⁹ poético através das palavras (nomeando a gênese de um novo mundo) ilumina a própria consciência.

Deste modo, no cuidadoso labor de quebrar o real em favor de uma consciência pura de todos os entes, presentificado nos sentidos múltiplos dos significados das palavras, a poesia, voz e ato únicos da poeta em sua solicitude e solidão, recria a consciência, esfacelada, tal como o brinquedo, para lançá-la a outros níveis e em outras formas de reconhecer o essencial de cada coisa.

Ao afirmar que

**“no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser”**

Orides Fontela atribui à poesia aquilo que é mais primitivo na especulação do mundo e dos entes que o compõem. A aliança entre poesia, consciência e Ser não só a coloca próxima da Filosofia, como também faz ressoar por sobre seu horizonte de criação a voz de Martin Heidegger e sua ontologia fundamental.

19 A questão do lugar e do espaço será discutida no penúltimo capítulo

Capítulo 2

O poeta como ser-no-mundo

Em um poema-axioma, Orides Fontela nos diz que

A vida é que nos tem: nada mais temos.

A vida em ato é o que se revela em seu poema como o que nos forma à medida que nós a formamos. Neste processo, Orides, em seu texto, concede ao homem o poder da criação da própria existência como aquilo que ele possui no espaço do mundo. A palavra poética é tradução do homem, na experiência de habitar este mundo, e parte dele para lançá-lo sobre si mesmo em reflexo e vivência do real.

E eis que surge o impasse que a palavra do poema nos dá: a **vida** transfigurada no **real** é o que tece nossa existência e o homem torna-se o senhor que alinha a tessitura de seu existir sobre o mundo naquilo que ele possui como só seu: **o real transformado em vida**.

Neste axioma de Orides Fontela, a realidade, em sua concretude, é aquilo que nos possui. O homem, ao longo do tempo, interpretou-a, redefiniu-a, negou-a a fim de entender a si e ao outro. A poesia, arte primeva do pensamento humano, acompanhou este percurso como uma testemunha do encantamento ou negação do que viria a ser o real: algumas vezes refletindo-o, outras superando-o.

O poeta, como ente que habita o mundo sob a consciência de existir, vê-se como um ente privilegiado entre os demais, pois, mesmo historicamente situado e limitado na finitude de ser humano, sabe que, ao nomear o mundo que o circunda, em sua poesia, lança-se sobre si mesmo a tarefa de falar sobre sua existência e, ao criar sua linguagem, faz ecoar no espaço do eterno a sua voz.

A voz que fala na poesia de Orides Fontela não menos questiona o real como o solo de atuação de sua experiência. Muito mais que isso, ela esmiúça aquilo que o constitui no dizer mínimo de seus versos para, no entanto, buscar a força da expressão do ser de cada ente. É neste ponto que ocorre a possível convergência entre o pensar o real, no que lhe é essencial, desnudando-se do que é aparente naquilo que nos é dado na experiência cotidiana, numa confirmação do fragmento parmenidiano no qual se diz que **“o mesmo é pensar e ser.”**²⁰

No entanto, ao transmutar a vida como o real em si, a poesia de Orides Fontela expõe a própria existência em sua referência imediata e cotidiana. O verbo não existiria e as coisas (como entes inteiramente dados) não seriam o que são se o homem não as pensasse em sua consciência. Neste caso, a poesia é uma contingência do pensar humano no que ele se mostra e pensa sobre si mesmo. Isso se justifica no fato de que, ao dizer o mundo, o homem também se diz, mas ora sob a auto-ocultação, no verbo, ora sob uma presença evidente na atuação sobre os entes.

Em Orides Fontela, a poesia não é o reflexo contingencial do homem que vive. A voz que fala em seus poemas move-se sob uma necessidade de suplantar o real sem deixar de habitá-lo. Para isto, a obliteração do sujeito, em favor da consciência pura, é um meio de negociação possível entre o que se mostra aos nossos olhos e aquilo que o habita como essência fundamental. Ao colocar em evidência a relação entre **ente consciente** (homem) e **realidade**, Orides Fontela faz refletir o **dasein** naquilo que ele é na filosofia do ser apresentada por Heidegger em sua obra suprema: **Ser e Tempo**.

Na elaboração de **Ser e Tempo**, Heidegger faz um severa crítica à metafísica ocidental em sua origem platônica. Tal crítica visa, sobretudo,

20 Os Pensadores Originários, Petrópolis: Ed. Vozes, 3 ed. Petrópolis, 1999

“elaborar a questão do ser”²¹ quando, por sua vez, se fizer **“a destruição da tradição ontológica”**²². Nesta proposta, Heidegger pretende retomar a questão do ser, esquecido pela metafísica em favor do ente, e neste retorno fazer aclarar a verdade constituinte das coisas que há no mundo.

A ousadia de suas idéias não se cristaliza apenas ao seu tempo. Ao fazê-la, Heidegger questiona uma tradição milenar cujo início vem com Platão e vai sofrendo modificações em sua estrutura, mas não em sua maneira de investigar a realidade. A voz de Heidegger incomoda não apenas pelo inusitado de sua análise, mas sobretudo porque exalta formas não tradicionais de se chegar à verdade num retorno às origens.

Para entendermos melhor tais observações vejamos este poema de Orides Fontela, cujo nome é **Repouso** e pertence a seu segundo livro, **Helianto**:

**Basta o profundo ser
em que tudo descansa.**

**Inúteis o perfume
e a cor: apenas signos
de uma presença oculta
inútil mesmo a forma
claro espelho da essência**

inútil mesmo a rosa.

**basta o ser. O escuro
mistério vivo, poço
em que a lâmpada é pura
e humilde o esplendor
das mais cálidas flores.**

**Na rosa basta o ser:
nele tudo descansa.**

21 Ser e Tempo, Parte 1, 5 ed. Petrópolis: Ed. Vozes , p. 51,

22 Obra citada, p. 56

Para Orides, a poesia, assim como Heidegger, na Filosofia, é o meio de interpretar não apenas o real, mas sobretudo de aclarar e desocultar o ser das coisas no mundo. Neste caso, os signos que se erguem (**a rosa, o perfume, a cor**) de seu poema são apenas o recurso necessário para o Ser se mostrar. Deste modo, a poeta nos diz que cada ente possui sua singularidade e sua posição no espaço da existência, mas isto não é o suficiente para conhecê-lo. Deve haver outras formas ou meios de ultrapassar aquilo que está no real a fim de se chegar a uma presença oculta nos signos e nas palavras.

Ultrapassar os signos é afirmar o poder de expressão da palavra. É a palavra que deve dizer o Ser, mas não apenas dizê-lo e, muito mais que isso, fazê-lo presente em nossa percepção ou, num movimento de muito mais ousadia, fazer lançar-nos no “**escuro mistério vivo**” para embebermos seu intenso segredo e nos reconhecermos com seu lume, uma vez que a “**lâmpada é pura**”.

A Filosofia nos deu instrumentos para se observar o Ser. Heidegger, ao aprofundá-lo e vivê-lo, abriu clareiras, criou mapas de sua localização. A poesia, muito mais humilde, apenas o aclarou e só por isso já se lançou na grandeza do que se mostra numa opulência esplendorosa que só ao humano cabe em sua vivência.

Um poema não é apenas a cristalização do momento ou os reflexos do que vivemos no aqui e agora do tempo. Muito mais que isso, o poema suplanta as coisas e ao próprio tempo para reverenciar a grandeza humana. Ou seja, o Homem se reconhece naquilo que sua percepção o entrega através do verbo, primeiro dom que nos faz autênticos no mundo.

Do verbo, a poesia se ergue e é nela que a inteireza das coisas se faz porque o poeta sabe que ele é o senhor de seu tempo em sua existência. Neste caso, um objeto ou ente nunca é ele mesmo se passar pelo véu da palavra poética. Neste véu tudo se engrandece, fica torto ou iluminado, obscuro ou vago. Mas quem o lê sabe, reconhece o mistério onde o que se diz muitas vezes diz mais do que se fala.

Ao afirmar que “**na rosa basta o ser**”, Orides ultrapassa a rosa materializada em sua forma ou cor para afirmar algo muito maior. Não é o que os nossos olhos vêem que nos diz o que é a rosa, mas aquilo que está em sua essência, o que a faz ser uma rosa e ao mesmo tempo ir além disso

na tradução que a palavra obriga, como tão bem sintetiza Cecília Meireles nas duas estrofes finais de seu soneto no qual ela diz:

**“E a quem te adora, ó surda e silenciosa,
e cega e bela e interminável rosa,
que em tempo e aroma e verso te transmutas!**

**Sem terra nem estrelas brilhas, presa
A meu sonho, insensível à beleza
Que és e não sabes, porque não me escutas...”²³**

Em Cecília, a rosa habita seu poema como um ente inteiramente dado, assim como a rosa de Orídes, e no anverso da flor de Drummond em que

**“(...) Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.”²⁴**

Desta forma, o belo de uma em contraste com a fealdade de outra afirma a poesia de ambos. Em Cecília, a rosa causa sensações como ente solto no espaço em contínua vivência com outros entes sob a vigilância da sensibilidade da poeta. Em Drummond, a flor, que não necessariamente uma rosa (o signo amplia o significado), é a própria poesia brotando do real concretizado no horror do cotidiano ao qual o poeta é lançado.

No entanto, esta mesma flor ainda está presa ao aqui e agora do tempo como um ente percebido entre outros entes pelo olhar perplexo dele. Em ambos está a percepção do ente (**flor, rosa**) como matéria singularizada em categorias: **é cega, é bela, é surda (em Cecília); é feia, sem cor, fechada em si (em Drummond).**

23 Extraído de 2º motivo da rosa, poema presente na antologia Os cem melhores poemas brasileiros do século, seleção: Ítalo Moriconi

24 Estrofe retirada de A flor e a Náusea

Em Orídes as categorias são destruídas, pois, para ela, não é apenas a rosa em si ou o que ela causa o que basta para sua voz. É necessário não vê-la como um puro ente, mas transpassá-la como tal, ultrapassar suas possibilidades para se chegar em seu âmago, isento de formas ou signos.

Para Orídes, isto corresponde à busca da Verdade, o que para Pessoa resulta inútil, pois na soma dos fatos em si esta busca **“seja a verdade subjectiva do convencimento, a objectiva da realidade, ou a social do dinheiro ou do poder – traz sempre consigo, se nela se emprega quem merece prêmio, o conhecimento último da sua inexistência. A arte tem valia porque nos tira de aqui”**²⁵

Fernando Pessoa foi tanto filósofo quanto poeta. Em maior ou menor grau, sua poesia não deixa de encerrar um sistema filosófico, umas vezes violento, outras tantas apenas poesia, mas sem deixar de ser poeta que é bafejado pelas brisas intensas da filosofia. Ao negar a verdade como existente, ele questiona aquilo que nos é dado como verdade no real concreto para depois afirmar a salvação através da arte numa insuspeitada relação com Octávio Paz quando este afirma que **“a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono”**²⁶

Orídes também recebeu as mesmas brisas e negou, através do verbo, as verdades das coisas que nos são dadas da concretude dinâmica do mundo para, através de sua arte, assumir a missão (árdua, muitas vezes) de desnudar as vestes do que o olho vê a fim de fazer brotar a verdade, por meio da arte, daquilo que faz ser essência cada ente do mundo. Desta forma, assim como Heidegger não aceita mais o desnudamento da verdade no ente, ela também não aceita as coisas no que os signos encerram, mas, do mesmo modo que o filósofo alemão, ela busca **“o ser: nele tudo descansa.”**

2.1-O Dasein

Se a proposta de destruir a metafísica, em Heidegger, parece ousada, ela se torna muito mais original quando ele afirma a primazia do homem como meio único e necessário para se chegar ao Ser. A este primado, o

25 Pessoa, Fernando. Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 329

26 Paz, Octavio. O arco e a lira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 15

filósofo dá o nome de **Dasein**, que em alemão significa **ser-aí**. É a partir do **Dasein** que o mundo, como realidade constituída de entes, deve ser visto, pois o homem é o único ser capaz de pensar sua existência e o Dasein **“é o ente que compreende o ser, não de maneira abstrata, como objeto de conhecimento ou de saber conceptual, mas na sua existência, com que está concernido enquanto possibilidade sua, de ser ou de não ser ele próprio, e a partir do qual se compreende.”**²⁷

Na elaboração de seu pensamento, Heidegger demonstra que o **ser-aí**, que é o homem, está lançado no mundo como um ente que se elabora continuamente na experiência cotidiana. Deste modo, o Dasein toma consciência que existe no vivenciar de sua existência e esta é onde ele se compreende em possibilidades que são ou escolhidas pela própria presença²⁸ ou um meio em que ela caiu ou já sempre nasceu e cresceu, pois **“no modo de assumir-se ou perder-se, a existência só se decide a partir de cada pre-sença em si mesma. A questão da existência sempre só poderá ser esclarecida pelo próprio existir.”**²⁹

Deste modo, o pensamento de Heidegger toma como base a idéia do Ser a partir do homem. Como existencial, o homem (na sua condição de **ser-aí**) pode chegar à verdade do Ser. Esta análise toma como base a chamada ontologia fundamental e é nela onde, num primeiro momento, o filósofo alemão vai se debruçar em suas reflexões.

Ao longo do tempo, no entanto, tal análise continua, mas sob outros domínios de interpretação e usando outros instrumentos, dentre os quais a linguagem e, num momento mais profundo, a poesia. Devido a isto, alguns teóricos ou estudiosos da obra de Heidegger falam que ele, após **Ser e Tempo**, passou por fases. De fato, se fizermos uma genealogia de seu pensamento veremos que sua obra, assim como seu pensamento, evolui na investigação do Ser. Isto, não raro, rendeu-lhe severas críticas por parte de muitos pensadores por estes considerarem que o filósofo alemão, na primazia do Ser, esqueceu a realidade social em suas complexidades.

27 Nunes, Benedito. Passagem para o Poético-Filosofia e Poesia em Heidegger, p. 68. Ed. Ática, 2 ed., 1992, p.68

28 Este termo, usado por Márcia de Sá Cavalcanti em sua tradução, é o mesmo que Dasein. Neste trabalho optei pelo segundo termo.

29 Heidegger, Martin. Ser e Tempo, 5 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995, p. 39

No entanto, ao se afastar mais desta realidade, ele foi cada vez se aproximando de uma análise profunda do Homem em suas origens. Não à toa, Heidegger não se deixa esquematizar pelas possibilidades abertas pela teoria do conhecimento. Para ele, mais vale o pensamento em sua origem do que uma análise ideal ou real das complexidades da vida, como ele bem emprega neste poema escrito numa carta a Hannah Arendt, cujo título é **Pensar**:

**Abrir os olhos para o raio do ser
É pensar
Pois, pelo raio atingido,
O pensamento repercute na junção
De uma palavra: raio e olhar
Que - nunca uma propriedade –
Se entregam um ao outro
A partir da copa de
Um vinho de
Ocultas videiras.
Eles aspiram
Por uma terra
Que se torne o céu para o pastor³⁰.**

Este Heidegger já está muito distante daquele de 1927, ano de publicação de **Ser e Tempo**, e sua vida, ao que se deixa entrever, já está preenchida pela poesia.

Não é só na poesia, mas também, como se deixa ver no poema acima, é no pensamento que este Heidegger amadurecido exalta o ser. Ele, como grande filósofo e bom poeta que é, sabe que a palavra é a serva mensageira entre o sentido do que se pensa e aquilo que é o que se pensa. Deste modo, “**o raio do ser**” é captado na claridade do pensamento através do verbal (palavra) para, enfim, se chegar a “**uma terra que se torne o céu**”.

Esse ato de reverência ao que é etéreo vislumbra bem esta fase de Heidegger. A sua origem camponesa e o seu refúgio na Floresta Negra o fazem viver uma experiência do cotidiano muito mais próxima das origens

30 Poema escrito em carta não datada, muito provavelmente entre março e abril de 1950, extraído da Correspondência 1925/1975, Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2001.

simples do mundo do que a amplidão reduzida à dureza da vida envolta nas questões sociais, políticas ou ideológicas de seu tempo.

Neste caso, a poesia é a perfeita junção do que se vive com aquilo que se capta na simplicidade das “**ocultas videiras**” e onde a palavra poética seja o meio para se chegar aos espaços abertos da amplidão. Não devemos deixar de acentuar que tudo isto só se torna aquilo que é porque o poeta existe e ele é o seu pastor, confirmando o que o próprio Heidegger nos diz em **Carta Sobre o Humanismo** no qual se lê que o homem é o “**pastor do ser**”.

É neste ponto em que a convergência entre poeta e homem faz o nó que os une, e o que o desata é o fato de ambos existirem em realidades distintas: uma, erguida nos sopros do verbo; outra, vivenciada na experiência de existir. Em ambas, voltamos à condição de Dasein prevista por Heidegger em Ser e Tempo naquilo que esta condição faz do homem um ser lançado no mundo.

A originalidade do Dasein está na sua condição de ser em construção, ou seja, a sua finitude o faz incompleto diante do mundo. Isto o faz estar aberto ao tempo que se esvai no fluxo de todas as coisas moventes diante de seus olhos e de sua consciência. Na vivência consigo mesmo, o Dasein faz a existência, em ato, na presença e convívio com outros entes no mundo. A relação que se faz entre o Dasein e o mundo, na variação do tempo, é mediada pela experiência com o real e este guarda outros entes prenhes de um sentido único e essencial.

É na experiência cotidiana que o Dasein se realiza. Tal fato se faz possível não apenas porque o homem é dotado de consciência, mas também porque ele é um ente que fala. Ao falar, o homem, lançado em sua existência, assume a primazia de ultrapassar a condição de ser um ente inteiramente dado para ser um ente que se sabe único, solitário, humano, finito. Portanto só a ele cabe a sagrada missão de desocultar o ser de cada ente. É a ele também que, no desnudar de sua subjetividade, se deve observar a si mesmo em sua relação com o mundo e, nesta reflexão, aclarar o real como fenômeno eidético, ou seja, carregado de essência.

A poesia de Orides Fontela, como se afirmou anteriormente, esmiúça o real. Nesta investigação, a voz que fala erige seu discurso sob a ocultação do sujeito. Isto ocorre porque, ao ocultar-se, o EU (como sujeito)

deseja elevar à percepção uma análise profunda do que constitui os entes revelados pela poesia para, deste modo, atingir o essencial de cada um deles.

No entanto, ao fazermos uma observação a respeito do discurso da poesia, naquilo que o faz em essência, nos vêm as indagações de sua voz ressoando no obscuro silêncio: o que é o Dasein na poesia de Orides Fontela? Como ele se manifesta e de que modo ele faz o Ser surgir?

Como dissemos anteriormente, o pensamento heideggeriano sofreu alterações consideráveis em seu núcleo de investigação, mas sem deixar de colocar o Ser como epicentro de análise. No entanto, muito antes de se chegar às suas últimas reflexões acerca disto, a monumental interpretação da existência humana erguida em Ser e Tempo realça e dá ênfase ao **Dasein**.

Em obras posteriores, Heidegger vai revelar na linguagem uma forma de aclaramento do Ser e o discurso da poesia como seu lugar de refúgio e ascensão, como vimos no poema escrito por ele Mas, antes de se chegar a esse período iluminado de seu pensamento, é necessário que se localize o homem e sua relação com os demais entes.

Já sabemos o quanto o homem, em sua presença no mundo, é alçado à condição de ente privilegiado sobre a realidade. Tal condição o faz estar em contato com as coisas que o cercam numa atitude de compreendê-las em si ou naquilo que as constitui. O homem, como Dasein, vive o mundo à medida que o experiencia em seu cotidiano, desnudando-se dos valores que o regem e assim observando os fenômenos em sua essência (ou, no dizer de Husserl, em seu **eidos**) como aquilo “**que se mostra em si mesmo**”³¹ ou como “**o que constitui o ser**”³².

Ao lançar-se no mundo, o Dasein já se torna diferente dos demais entes com quem ele se relaciona. Deste modo, ele passa a **ser-em**, ou seja, torna-se um ente que habita e vivencia o mundo com os outros. No entanto, Heidegger estabelece uma diferença na qual ele diz que o Dasein, como **ser-em**, é privilegiado dos demais entes, pois em sua existência, ele não é apenas inteiramente dado no palco do mundo. A estes entes, cuja localização no espaço do real os faz fechados em sua situação de fenômeno, Heidegger traz a idéia de categoria enquanto que o Dasein é um existencial,

31 Ser e Tempo, Parte 1, 5 ed., Petrópolis: Ed. Vozes, 1995, p. 61

32 Obra citada, p.68

ou seja, o ato de existir lança o próprio homem a uma condição não estática e não identificável nos parâmetros categóricos e faz com que ele habite as estruturas do **ser-em** como a “**expressão forma e existencial do ser da presença (Dasein) que possui a constituição essencial de ser-no-mundo.**”³³

Ao habitar o mundo como existencial, o Dasein sempre tem “**a ver com algo**”³⁴ e esta situação faz dele um ser cuja existência está partilhada inexoravelmente com os outros (**Mit-sein-mit-anderen**) em sua localização no mundo. Ao se colocar no mundo como tal, o Dasein vem a ser um ente intramundano cujas constituições internas de ser que se sabe existente em meio a outros seres faz ser aquilo que ele é entre os demais entes. Com isso, notamos que o Homem, em sua situação de **ser-em** atuante entre os demais, é suspenso “**no sentido de um certo ser simplesmente dado de fato**”, o que Heidegger chama de **facticidade (faktizitat)**.

A noção de facticidade surge como um complemento fundamental para situar o Dasein como tal “**de maneira que este ente possa ser compreendido como algo que, em seu ‘destino’, está ligado ao ser daquele ente que lhe vem ao encontro dentro de seu próprio mundo**”³⁵ A facticidade ainda será relacionada por Gianni Vattimo³⁶ à condição de estar-lançado que o Dasein assume ao habitar o mundo. Segundo o filósofo italiano, ao se diferenciar dos demais entes, simplesmente dados como existencial, o Dasein já possui em si uma pré-compreensão do mundo, o que lhe abre as possibilidades de se projetar sobre ele.

O Dasein, como ser finito e em estado de incompletude, sabe que sua existência, partilhada com os outros entes, o faz mudar em suas estruturas ônticas e a facticidade é aquilo que o sustenta como ser único e incondicionalmente partilhador de experiências e relações com os demais entes. Para um esclarecimento destas questões e como resposta às indagações feitas anteriormente, vejamos o poema **Destruição**, de Orides Fontela, retirado de **Transposição**, sua primeira obra.

33 Obra citada, p.92

34 Safranski, Rudiger. Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal, p.196

35 Obra citada, p.94

36 Introdução a Heidegger, Edições 70, Lisboa, 5 ed., 1971

**A coisa contra a coisa:
a inútil crueldade
da análise. O cruel
saber que despedaça
o ser sabido.**

**A vida contra a coisa:
a violentação
da forma, recriando-a
em sínteses humanas
sábias e inúteis.**

**A vida contra a vida:
a estéril crueldade
da luz que se consome
desintegrando a essência
inutilmente.**

Orides Fontela, num sutil paradoxo, destrói além do nome e além do título, erigindo seu poema num rigoroso edifício verbal para louvar a percepção pura da vida. A estrutura, em sua densidade econômica de palavras excessivas, segue uma regularidade na qual se equilibram as três estrofes de cinco versos, onde os quatro primeiros são hexassílabos e o último, em cada estrofe, é tetrassílabo.

Se o rigor da construção, na forma, resulta num paradoxo, na destruição temática do texto, o mesmo faz nascer de si a vida e a coisa numa quase integração de uma à outra. Assim, notamos que Orides inicia cada estrofe com uma frase de afirmação: na primeira estrofe vemos “**a coisa contra a coisa**”; na segunda, “**a vida contra a coisa**”; na terceira “**a vida contra vida**”. Para cada par que se opõe, um nome o limita: **a análise que parte a coisa; a forma que limita a vida; a luz que se oculta.**

Curiosamente este poema, de aparente negação, sugere a silenciosa afirmação daquilo que se dá à percepção sem o auxílio de nenhum outro meio. A análise, serva da razão, não nos faz conhecer o ser das coisas. Neste volteio, Orides aproxima-se da idéia do dionisíaco postulado por Nietzsche

em sua crítica à razão e em favor da expressão desejante da verdade primitiva das sensações.

Na relação do apolíneo e dionisíaco como contrapartes recíprocas da arte, Nietzsche sugere que tal relação é algo presente na própria origem da expressão humana e ambas surgem **“como forças artísticas que brotam do seio da própria natureza.”**³⁷No entanto, nestas forças, segundo o filósofo alemão, a expressão apolínea (racional) afoga a embriaguez orgiástica de Dionísio. É evidente que o dionisíaco é resgatado por Nietzsche como retorno às origens, o manancial onde o artista se lança às profundidades do que é essencial.

No entanto, o espírito dionisíaco, neste poema, se obscurece diante da forma rígida e apolínea presente nas palavras do texto. A intensidade de Dionísio apenas se faz notar na negação do racional, fronteira e base de todo o poema, para revelar-se como o anverso das faces da criação humana, uma vez que **“Apolo não vive sem Dionísio”**³⁸

Ao retomar a figura de Dionísio, Nietzsche se opõe à tradição metafísica proposta por Platão na República. Para o filósofo grego, o poeta deve ser expulso da república por trabalhar com ilusões. Ao fazer isso, Platão deseja exaltar o racional como meio unívoco de conhecimento do real. No entanto, sem se dar conta disso, ele mesmo usa de imagens poéticas para apresentar sua crítica no famoso mito da caverna. Sem se dar conta também de que a poesia o habita, Platão, em O Banquete, a faz presente ao realizar a discussão do amor usando também imagens poéticas.

Ao dicotomizar o conhecimento do real, Platão afasta da nossa visão o que está no campo do intuitivo ou sensível. Para ele isto só nos leva ao engano e a razão, suprema, é o meio possível de tornar as coisas inteligíveis em sua verdade. Desta forma, ele desvaloriza qualquer outra forma que não se apresente como uma tradução exata do racional ou cognoscível por meio dela.

A crítica desta forma de conhecimento em sua forma mais radical surge com Nietzsche. Ao fazê-la, o filósofo alemão ataca não apenas Platão, mas seu mestre, Sócrates, em sua dialética. Em Nietzsche **“o fanatismo,**

37 Nietzsche, Friedrich. A Origem da Tragédia, São Paulo: Ed. Moraes, 1984, p. 25

38 Obra citada, p. 35

com o qual toda a reflexão grega se lança para a racionalidade, trai uma situação desesperadora. Estava-se em risco, só se tinha uma escolha: ou perecer, ou ser absurdamente racional. O moralismo dos filósofos gregos desde Platão está condicionado patologicamente; do mesmo modo que sua avaliação da dialética. A equação Razão=Virtude=Felicidade diz meramente o seguinte: é preciso imitar Sócrates e estabelecer permanentemente uma luz diurna contra os apetites obscuros – a luz diurna da razão. É preciso ser prudente, claro, luminoso a qualquer preço: toda e qualquer concessão aos instintos conduz para baixo...”³⁹

Ao fazer esta crítica, Nietzsche diz que “a ‘razão’ é a causa de falsificarmos os sentidos”⁴⁰ e estes, portanto, devem ser resgatados a fim de combater e combalir a metafísica socrático-platônica. O herói deste combate é resgatado na figura de Dionísio. A apolínea força da razão deve ser equilibrada ou superada pela festa dos instintos realizada por este deus. O espírito dionisíaco antecede o metafísico porque rejeita as formas racionais de conhecimento da realidade.

Isto é a idéia-base tomada por Ronaldo de Melo e Sousa para fundamentar sua tese ao afirmar que o “**mundo configurado pela verdade da poesia é mais sutilmente estruturado do que o universo composto pela verdade da filosofia**”⁴¹ no “**período anterior e posterior à vigência histórica da metafísica**”⁴²

A pulsação dionisíaca está muito mais próxima da poesia por estar também mais próxima da natureza. O poeta, ao realizar sua obra, não tem a obrigação de se tornar um serviçal da razão, mas tem a veemente necessidade de fazer fluir seus instintos na fonte obscura da sensibilidade. Ao fazer isto, ele segue o caminho contrário ao pensamento platônico e resgata de imediato a destruição metafísica nietzschiana na festa exaltativa da origem.

39 Nietzsche, Friedrich. Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 22

40 Obra citada, p.26

41 A desconstrução da metafísica e a reconciliação de poetas e filósofos, in Globalização e Literatura, org. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.p.79

42 Obra citada, p.79

Não por menos, Nietzsche vê a vida poeticamente e faz de sua filosofia um modo assistemático, fragmentado e quase litúrgico de interpretá-la ou, como bem sintetizou Ronald de Melo e Souza, ele “**caracteriza a visão poética como a forma privilegiada do conhecimento compatível com a essência radicalmente devenida da experiência existencial.**”⁴³

Se a visão poética é um privilégio no ato de existir, o poeta assume a função de ser o mediador entre a sua experiência e o ato em si, ou seja, ele vivencia o ato no momento em que o revela na palavra poética. A experiência de pensar o vivenciado na vivência das coisas é o que resume o poeta como **ser-lançado** no espaço da poesia.

Daí é que o **Dasein** heideggeriano sai da realidade repleta de entes inteiramente dados para reconstruí-la na palavra revestida de experiência telúrica e primordial do existir. Aquilo que Nietzsche revaloriza em sua filosofia é apenas um retorno à experiência em seu início, sem as amarras delimitantes da razão platônica.

No entanto, Nietzsche é um vértice dessa experiência porque o que sua filosofia faz é um movimento circunvoluntário para a origem do pensamento naquilo que as forças primitivas de Dionísio possuem e que vão constituir o outro vértice da isenção metafísica platônica. Devido a isto, sem falar em dialética, temos uma oposição cujos contrários se completam: de um lado, os pensadores originários e seu vislumbamento com a aurora contemplativa da existência; de outro, a irrupção violenta da modernidade na voz esquizofrênica de Nietzsche rugindo nas bases dos edifícios metafísicos.

Para melhor ilustrar estas observações, vejamos dois poemas de Orídes Fontela: um chama-se **Oposição**:

**Na oposição se completam
os arcanjos contrários
sendo a mesma existência
em dois sentidos.**

43 Obra citada, p. 96

(Um severo e nítido
na negação pura
de seu ser. O outro
em adoração firmado.)

Não se completam e se sabem
um mesmo enigma cindido
combatem-se,mas abraçando-se
na unidade da essência.

Interfecundam-se no mesmo
bloco de ser e silêncio
coluna viva em que a memória
cindiou-se em dois horizontes.

(Sim e não no mesmo
abismo do espírito.)

o outro são Odes, das quais tiramos duas:

Odes

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.

Orides Fontela aceita e acolhe a vida em sua poesia como aquilo que a alimenta. O labor do poeta é quase como o de um semeador, aquele que lança a semente de sua vivência no terreno duro e áspero do mundo para fazer brotar a poesia **“como uma arte que tem mais de natureza que de arte”** como afirma Vieira no **Sermão da Sexagésima**. O **“sonho vivido desde sempre”** destoa, em sua imagem aérea, do real que se extrai na palavra-semente, este real impossível de se expor apenas em sua imagem nítida. Mas, se o real deve ser buscado na dor de extrair-lhe o sangue é porque, no ato de ultrapassá-lo, a poeta deseja extrair sua essência.

O **“desde sempre”** nos faz ouvir o eco da origem do que é a poesia em seu território mais íntimo onde a transcendência da razão pura é a salvação possível para se fazer sonhar, na terra, a fim de se trazer o céu, como no poema de Heidegger acima visto. Este céu, em sonho vivido na origem, é o que faz o Dasein da poesia de Orides Fontela desnudar-se de suas referências mundanas. Para isto, ele passa pelo ritual da embriaguez, pois o que pode enlouquecer a palavra senão o vinho de Dionísio (este deus brutal da origem e do desregramento)?

Na embriaguez do verbo, a vida se dissolve e se reconstrói na poesia, mas não mais a vida do cotidiano experienciado pelo homem, mas aquela da qual se extrai a sua essência, o que a faz ser a vida em si, isenta de análises que a limitem, ou seja, aquela que faz revelar o ser de todas as coisas num **“intenso júbilo”**.

Numa análise mais profunda, Orides faz um movimento de introversão do ser em si naquilo que ele se constitui em imagem criada pelo verbo. Deste modo, os arcanjos, em **Oposição**, são a contraparte de si mesmos na desocultação do ser. Aquilo que os demonstra em sua existência, no poema, é o contrário, unido **“em dois sentidos”**.

Os lados que os completam, em sua constituição íntima, é o que faz a verdade e o sentido da poesia, mas naquilo que um não possui no outro e, no entanto, ambos são um só: **Um**, a imagem tornada concreta em sua carne na negação **“nítida de seu ser”**; o outro, em sua antítese, é o ser em si erguido (em sua essência) na **“adoração”**.

Não raro, a imagem do arcanjo flerta com o sagrado⁴⁴. Muito possivelmente Orides o escolhe para fazer de sua poesia um campo de revelação do sagrado naquilo que ele tem de mais primevo e vivo. Ao erigir esta imagem para fazer brilhar a luz sacralizante do ser, ela retoma a poesia naquilo que ela tem de hierofântico, no dizer de Ronalds de Melo e Souza, e faz luzir os raios de pensamento emitidos na origem dos primeiros pensadores.

Para Melo e Sousa, a poesia, na busca da verdade, surge de uma duplicidade que ele chama de “originária” e ele a localiza na **Teogonia** de Hesíodo, no que se refere à bipolaridade do **khósmos** e do **kháos**. Em seus argumentos, ele defende que a criação é o equilíbrio exato destes dois pólos, entre os quais um constitui o outro e ambos se interpenetram, o que os torna inseparáveis.

Numa análise mais próxima do ser, ele retoma o fragmento 123 de Heráclito, no qual se lê que **“surgimento já tende ao encobrimento”**⁴⁵. Desta forma, o ser, em sua revelação, no poema, **“já de si tende a ocultar-se”**, mas a palavra tenta desvelá-lo à medida que apresenta os entes em sua presença de oposição. Esta passagem de Heráclito também foi analisada por Heidegger em uma conferência chamada **Aletheia**. Ela será retomada no capítulo seguinte, dedicado à imagem.

Na tensão entre o ser e o aparecer desvela-se o uno ⁴⁶primordial do qual Melo e Sousa fala em seu ensaio. Esta unidade é quem oculta a duplicidade originária que nutre a tensão dos contrários e é o que faz a poesia em enigma, sagrado, iniciático, e o poeta um hierofante, aquele que preside os mistérios rituais de revelação do ser no território do poema para fundir, na palavra, a **“unidade da essência”** como nos mostra o poema de Orides.

É o próprio Melo e Sousa quem melhor traduz o poema lido, em sua missão de fecundar na reciprocidade de essências o **“bloco de ser e silêncio”**. Ele afirma que **“o desvelar-se bem quer autovelar-se. O descobrimento e o encobrimento se harmonizam na intimidade ambivalente de uma**

44 A relação entre o sagrado e a poesia de Orides Fontela será melhor desenvolvida no capítulo seguinte, dedicado às imagens e ao espaço.

45 Os Pensadores Originários, 3 ed., Petrópolis: ED. Vozes, 1999, p.91

46 A relação entre o Ser e o silêncio, que dá título a este trabalho, será analisada no último capítulo

reciprocidade gratificante. Eles se respondem e se correspondem, e mutuamente se favorecem. Que seria do trânsito floral do ser se o autovelar não se retivesse no ritmo de transe da sua inclinação para o desvelar-se?”⁴⁷

Este desvelar-se, na poesia de Orídes, funde também a poeta, como criadora, e a mulher, como vivente lançada no mundo. No entanto, a negociação possível de ambas é feita pela morte de uma em função de outra, como numa unidade íntima de vozes onde o Dasein é aquilo que a voz do poema o traduz em sua existência no universo poético. Mas, como no espanto de deslumbre na aurora do pensamento do Homem, e no grito enfurecido de Dionísio restaurado por Nietzsche na modernidade, a razão, apolínea ou platônica, é tornada serva da poíesis.

Se a razão, no poema **Destruição** (entronizada no saber), despedaça o “**ser sabido**”, a forma é sua face equivalente na coisificação do ato de viver. Neste sentido, ao opor a própria vida àquilo que a traduz, nega as estruturas de “**violentação**” porque estas não apenas prendem, mas traduzem a existência humana em idéias “**sábias e inúteis**”. Deste modo, neste poema, a negação do ato investigativo ecoa na voz afirmativa da vida constituída como essência pura, isenta de parâmetros que a limitem ou a definam. Para isto, a vida em si mesma se basta em sua luz e esta, ainda que destrua os frágeis tecidos do mistério, não apaga o essencial contido em tudo que existe.

Sendo assim, podemos chegar a duas conclusões a respeito deste poema:

- a relação sujeito-objeto é esquecida em favor de um conhecimento mais puro e primordial da realidade
- o Dasein que se lança no universo do poema reconstrói sua existência num ato de vivenciar os entes sob a luz do discurso poético. Neste movimento, ele também se re-define e se reconstrói para chegar ao ser das coisas. A poesia é sua revelação e a linguagem é a sua redenção.

47 A desconstrução da metafísica e a reconciliação de poetas e filósofos, in Globalização e Literatura, org. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 82

O Dasein, na poesia, transfere-se do mundo constituído dos entes inteiramente dados para um mundo único, onde ele por si mesmo o cria, o transforma e o habita. Em Orides Fontela, o Dasein é o reflexo da poesia, mas sobretudo é sua voz tornando-se forma. Ela, enquanto ente existencial projetado na facticidade, encontra nos suportes da palavra poética uma salvação pessoal. Estar salvo, neste caso, é fazer, na poesia, um universo pessoal onde se traduz o mundo e a si mesmo, existindo. Heidegger nos fala que o Dasein, ao se saber existente, em sua facticidade, assume uma posição sobre os demais entes cujo cerne está na **preocupação (Sorge)**.

Sobre tal posição, como afirma Safranski, **“encontramos, agindo, o mundo que, partindo da perspectiva do lidar com ele, pode ser simplesmente existente (vorhanden) ou estar disponível (zuhanden). Mas o Dasein em si não é nem algo simplesmente existente nem algo disponível, mas é existência.”**⁴⁸ Ou seja, o Dasein, na poesia de Orides Fontela, cria, na palavra, o mundo em que os entes são apresentados, não estáticos em sua posição no espaço, mas vibrantes em sua presença neste universo. A **Sorge**, no Dasein projetado neste mundo, repousa seu olhar sobre estes entes, mas não da mesma forma que o Dasein lançado no mundo enquanto tal.

Para Safranski, a **Sorge** está relacionada à temporalidade. Segundo ele, **“a relação de tempo aqui é decisiva. Só pode ser preocupada uma criatura que se vê diante de si um horizonte temporal aberto e indisponível no qual tem de viver. Somos criaturas preocupadas e provedoras porque vivenciamos expressamente o horizonte temporal aberto para diante.”**⁴⁹ A abertura temporal é o que faz o Dasein ser incompleto em suas possibilidades ônticas. Num certo sentido, o tempo é aquilo que vai fazer o **Dasein**, em seu movimento intramundano, preocupado com os demais entes.

No entanto o tempo na poesia é outro. O poeta, em sua projeção no universo do poema, dilui a temporalidade na busca de eternizar o instante. Muito mais que um ente regido pela consciência de si mesmo, o poeta é aquele que aclara os demais entes na luminescência da palavra. Deste

48 Heidegger – Um Mestre da Alemanha entre o Bem e o Mal. São Paulo: Geração Editorial, 2000, p. 199

49 Obra citada, p. 198

modo, a **Sorge**, na poesia, é regida por uma necessidade de revitalizar o mundo como realidade.

Em Orides Fontela o saber racional não aclara os entes, pois “**despedaça / o ser sabido**”; a forma reduz a vida a um objeto solto no espaço do mundo e o que a constitui, por nutrir-se do que é humano, resulta inútil. Por fim, a luz não expõe os detalhes do que o Dasein percebe, mas antes destrói o mistério das essências.

Ao fazer a oposição entre a vida e as coisas que a integram, denuncia-se uma aparente anulação do real ou dos modos de percebê-lo. No entanto, no contato do Dasein com o que o cerca, no universo poético de Orides Fontela, as possibilidades de apreensão do real, naquilo que ele se mostra, não estão presas às estruturas da razão, mas condicionam-se à existência do Dasein, uma vez que ele é sempre e constitutivamente relação com o mundo, antes de toda a distinção artificial entre sujeito e objeto. O conhecimento como interpretação não é o desenvolvimento e articulação das fantasias que o Dasein, como sujeito individual, possa ter sobre o mundo, mas sim “**a elaboração da constitutiva e originária relação com o mundo que o constitui.**”⁵⁰

Deste modo, o Dasein que se projeta na poesia de Orides Fontela recria o real como forma de interpretá-lo em outros modos de conhecê-lo e vivenciá-lo. O primeiro passo é o desnudar-se de si a fim de destruir a dicotomia **sujeito-objeto**. Ao fazê-lo, o real e as coisas refulgem em outra luz, aquela que lhes é própria e que desvendam sua essência. É evidente que o discurso da poesia guarda as sementes desta busca, pois o olho do poeta é aquele que sempre enxerga mais que os outros a beleza oculta nos entes.

Mas o projeto de Orides é muito mais ousado. Sabemos que ela fez Filosofia. Em acréscimo, sabemos também que, além da profunda solidão, ela vivia em contínuas dificuldades financeiras, o que a fez reduzir-se cada vez mais em ínfimos espaços físicos. No entanto, em sua poesia, abrem-se amplos espaços nos quais sua voz ressoa inteira, sem resquícios de sua tragédia pessoal.

Aquilo que seria uma denúncia de um sujeito mergulhado nas vicissitudes da existência social, introverte-se num salto para a amplidão

50 Obra citada, p. 199.

que só a poesia concede e é onde ela, como poeta, é apenas a consciência de quem repousa sob o signo da grandeza a fim de intuir e perceber o real não em sua concretude (pois isso o limita ao social, histórico ou ideológico), mas naquilo que faz surgir a experiência originária do conhecimento puro do que é dado aos seus olhos.

Este Dasein que se constrói na poesia de Orides Fontela não aceita mais a sensibilidade imediata de sua visão, mas numa trágica introversão, inteiramente solitária, erige seu universo de entes cujo simbolismo reluz o sagrado e o originário. Ao Dasein não basta observar o real que se lança à fixidez da retina, retido na experiência cotidiana dele com os demais entes. O universo poético transcende tal idéia porque a imaginação o salva e ele, na supremacia de seu etéreo reino de ar, extrai na palavra a essência dos fenômenos.

Capítulo 3

A imagem do Ser

Palavra e imagem sempre estão em íntima relação. Muito mais que um significado, o vocábulo reafirma um sentido novo intuído pela percepção do poeta e lançado aos olhos de quem o lê. Uma imagem encontra sua gênese na consciência de quem a cria, mas sua intensidade de revelar um mundo ou denunciar uma significação nova, insuspeitada, está na realização possível que se dá na união entre o que se ergue na forma da palavra e aquilo que é evocado no seu interior, em sua carne de maleável substância, e se torna uma cor, uma sombra, um sentido, todos vertidos em imagem.

Se a imagem assume uma forma na palavra é na poesia que ela irrompe sua possibilidade de signos e símbolos. Muito mais que um construtor de signos, o poeta é aquele que recorre ao terreno das imagens para dizer seu universo. Nesta tarefa, ele une o ato imaginativo em si à sua capacidade de repousar em tensão e mistério sobre o mundo que o cerca para, por fim, num momento de suprema criação, tornar-se o tradutor possível daquilo que ele diz, em seu discurso poético, e o que ele vivencia em seu universo imaginário.

Em Orides Fontela a palavra quase não é dita ou, num paradoxo quase presente, diz-se pouco para revelar muito. Esta revelação sempre é uma busca, seja do íntimo oculto no mistério das coisas, seja do silêncio

em sua opulência vibrante nas entrelinhas da palavra, seja na verdade do Ser de cada ente vibrado em verbo. Tudo isso em favor de seu projeto de criar um universo um tanto opaco, muitas vezes frio, vazio de objetos que o denunciem em sua riqueza signíca, ms preenhe de amplidão de imagens.

Se a palavra é pouca é porque talvez seja nela que o real não se diga por inteiro porque a prende. Talvez a palavra seja uma prisão para o significado real da essência do que se deve ser dito e porque **“tudo / será difícil de dizer: / a palavra real / nunca é suave.”**⁵¹.

Daí que o silêncio surja e misteriosamente ecoe aos olhos e vibre aos sentidos de quem lê um texto tão curto, asséptico de verbo, mas iluminado pelo sentido que a imagem reproduz em **Ode I**:

**O real? A palavra
coisa humana
humanidade
penetrou no universo e eis que me entrega
tão-somente uma rosa.**

A economia de palavras deste texto reafirma a salvação possível que o verbo dá. No entanto, o humano é falho em sua nominalização, pois que a palavra, recurso transcendente do poeta, parece ser o elo do real com a poesia, mas não a diz em sua essência. Daí que o real é questionado por ser traduzido no vocábulo lançado em imagem (**rosa**), profusa de significações no universo do poeta.

Fracasso inevitável do poeta, a imagem pura, isenta de algo que a lance aos nossos sentidos, não pode acontecer sem a forma aprisionante do nome. Esta talvez seja a vitória possível do ícone, uma vez que ele se dá por inteiro em imagem, mas vitória possível apenas, uma vez que precede a sua morte em si mesmo em seu conteúdo significativo. Neste caso, ver é muito menos que imaginar, e uma imagem, resultado ou não das vivências íntimas de quem a cria, sempre será algo mais do que ela é quando é dita através do verbo.

A assepsia de palavra a qual Orides Fontela recorre é muito mais uma necessidade intensa da busca do dizer exato da essência de seu

51 Fala, poema presente em Transposição

universo do que a negação da palavra. Recorrendo a esta assepsia, ela busca um discurso minimalista cujo burilamento do verso, a suave, ou por vezes, áspera necessidade do vocábulo certo é a afirmação de uma imagem que não ela mesma, mas são outras imagens preñhes de significados abertos em seus fenômenos à percepção de quem os vê.

Não raro, a imagem da rosa é recorrente na poética de Orides Fontela. Mas tal imagem, contrariando as expectativas comuns à sua representação literária (amor, beleza, sentimentalismo) se revela não romântica, mas muitas vezes ríspida, outras tantas isenta de predicação, vindo a ser um dos pontos de existência e sustentação de seu universo. Ao afirmar que há “**tão-somente uma rosa**”, Orides oculta o sentido de que a rosa, que se faz única em sua imagem erguida, abre-se inteira no além da palavra, além do real, preso ao sentido concreto do que é dito.

Neste caso, a rosa é o que é em sua inteireza de rosa, sem que nada a adjective, pois muito mais vale dizê-la em aparência no real do que matá-la em sua essência através de uma definição aprisionante de seu ser.

Em outro poema, **Vermelho**⁵², a imagem da rosa é retomada, não mais como algo estático, extraído do real como algo que o poeta verbaliza. Neste poema, a imagem da rosa se refaz em predicações metafóricas. Vejamos:

**Tensão da rosa em
sábia maturidade
vermelhocéu contido
no máximo horizonte.**

**Tensão do horizonte em
vermelho rosa transposto
sábia rosa em seu
maduro silêncio.**

Neste poema, a rosa é colocada em um paralelo espacial com o horizonte no qual o equilíbrio entre as partes é unificado pela cor

52 Poema extraído de Transposição, p. 49

(vermelho).O cromatismo presente no texto enfatiza muito mais o traço central que a rosa possui dentro do texto. No entanto a vermelhidão alargada nas palavras e sombreando os movimentos do que se apresenta, é muito mais a presentificação totalizante da rosa em sua essência de mistério do que a largura do horizonte elevando-a.

As imagens, como construção da consciência, se inter-relacionam para além de si num paralelo dinâmico no qual a tensão emerge nos vértices **horizonte e rosa**. Neste caso, a rosa, como signo imagético, é lançada à amplidão de seu íntimo pelo olhar do poeta num rasgo de intensidade dinâmica em que, no ponto inverso, o horizonte implode na vermelhidão contida na rosa.

A imagem da rosa é recorrente ao discurso poético de Orides Fontela, assim como em outros poetas como Carlos Drummond de Andrade. No entanto, tal signo, enquanto símbolo, em Drummond, é o meio usual para suporte da poesia, em Orides o mesmo símbolo é realçado, na palavra, como fenômeno dado pela consciência pura do poeta.

Ao nomear uma imagem, o poeta, muito mais que aprisionar o objeto, lança-o em sua representação no eixo do discurso. Desta forma, uma palavra nunca é apenas uma palavra se passar pelo sopro sutil do dizer da poesia, pois como afirma Octavio Paz “**a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.**”⁵³

Para se chegar às “**constelações de imagens**” o meio usado pela poeta sempre é a palavra convertida em linguagem. No entanto, não há linguagem construída sem uma ação resultante de um esforço de quem a constrói. Para Octavio Paz, o artista (de um modo geral) é aquele que, ao formar a linguagem, transcende-a em sua arte. Daí que vem a gênese da imagem na qual, desta “**operação paradoxal e contraditória**” surge o poema que “**sem deixar de ser história, transcende a história**”.

53 O Arco e a Lira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 27

É daí, portanto, que se percebe o quanto a rosa, em Orides, ultrapassa sua representação estática. Ao eleva-la à condição de imagem, a poeta retorce sua função pura de ente solto no espaço do discurso poético para dar-lhe uma luminescência de objeto renovado pela linguagem. Esta linguagem não se percebe na estrutura presente nas duas estrofes, pois a expansão do horizonte contido na rosa é o fator central do poema.

Se em Orides o Dasein, em sua Sorge, anula-se em favor de uma consciência que se deseja pura nos liames do mundo, este mesmo Dasein, que se oculta no poeta, é aquele que revela a grandeza das coisas em seu fenômeno. Ao lançar o olhar sobre estas coisas, o Dasein, fenômeno em si na sua existência de poeta lançado nos signos da linguagem, ilumina com sua consciência aquilo que é essencial, o que é de mais pulcro e inteiro de cada ente. Deste modo, a coisa em si revela-se em seu ser, não mais como ela se mostra em seu estrato concreto.

Orides propõe que a poesia seja a demonstração do mundo através do movimento dos símbolos que lhe habitam. Mas isto não afirma o mundo como tal, pois em sua consciência, ela deseja extrair dos entes a sua pureza inesperada. Esse impulso ressurgente vem através do desvelado no vocábulo suspenso em sua representação funcional.

Isto se faz notar com mais força ao se observar os inúmeros símbolos que a rosa possui na cultura ocidental levantados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁵⁴. Para eles a rosa **“é a flor simbólica mais usada no ocidente”** e fora citada desde as narrativas cristãs até às literárias com A Divina Comédia de Dante. Deste modo, enumeram-se os seus símbolos onde se vê que ela é:

- **“a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo”;**
- evoca o **“Graal ou o orvalho celeste da redenção”** nos Rosa-Cruzes;
- **“a passagem da rosa ao da roda”** na rosácea gótica e na rosa-dos-ventos;

54 Dicionário de Símbolos, Rio de Janeiro: José Olympio, pp. 788 a 790

- “**renascimento místico**” devido ao sangue derramado;
- o mesmo valor místico é dado por Abd Ul Kadir Gilani o qual a compara a cicatrizes;
- devido ao “**parentesco semântico do latim rosa e ros, a chuva, o orvalho**”, ela, assim como sua cor, também tem o valor de regeneração;

Desta enumeração simbólica da rosa, a que mais se aproxima daquela criada por Orígenes, como imagem, em **Vermelho** é a que remete não à cultura ocidental, mas curiosamente se refere à Índia, onde a rosa cósmica, chamada **Tripurasundari**, “**designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito.**”⁵⁵ Essa perfeição pode ser vista como a pureza do ente em sua presença fenomênica e vem a se confirmar no paralelo imagético colocado no texto para designar a rosa.

Muito mais que um conteúdo místico ou sentimental, a rosa é ela mesma, completa, numa perfeita interação com o mundo. Neste processo interacional, a predicação necessária à sua qualificação elide-se em favor da imagem pura, suspensa em sua perfeição de ente. Sendo assim, nota-se que

a rosa (é) vermelho céu

enquanto que

o horizonte (é) vermelho rosa.

O ato qualificativo de predicar a rosa é também o mesmo de afirmar seu caráter puro pela contenção em si mesma. É como se o poeta, em uma análise da essência primeva do que seu olho vê, trouxesse uma imagem, incrustada na palavra, isenta de qualquer fato ou idéia que a limite em sua pureza de ente como tal. Nota-se isto ao se perceber que o único elemento que traduz como símbolo, mas sem alterar sua natureza, é a cor, seu firmamento de pétalas e seu nome, na poesia.

A imagem não nasce de per si. Para sua concreção e sua realização, no poema, além da palavra, há a linguagem como construto e, num grau

⁵⁵ Obra citada, p 788

mais profundo, o discurso. A poesia, sob tal força imperativa, lança o universo do poeta, mas se vê compelida a estar sob o domínio do verbo. Ou seja, não há imagem sem palavra e esta é quem erige o discurso e faz o poema ser o que ele é: uma fonte intensa do imaginário.

É sob este pressuposto imperativo do discurso que Bosi (2000) apresenta suas idéias a respeito das imagens. Para ele **“a imagem impõe-se, arrebatada. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança.”**⁵⁶ Essa paciência, a qual Bosi se refere, diz respeito ao ícone que, como imagem, se mostra na imediatez de quem a vê e **“seduz com a sua pura presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto.”**⁵⁷

No entanto, ao produzir o poema e erigir seu discurso, o poeta lança mão de sua consciência imaginante na qual a fonte de “transcendência do objeto” ocorre na caudalosa força da palavra. Se o ícone dá-se ao olho de um modo evidente em sua presença, a imagem, vertida na palavra, introverte-se na percepção de quem a lê, no poema, para alargar-se na amplidão presente em si mesmo.

Deste modo, o discurso, como mediador imagético, apreende as sensações de quem o lê na palavra para, num jogo de intermediação, revelar, naquilo que a imagem traz, novos sentidos e novas formas de dar os objetos ao mundo.

Neste sentido, Bosi retoma a idéia da predicação como recurso possível para a criação da imagem. De fato, o predicar possui em si uma forma de aderir ao objeto um dado que o libera de sua condição estática de **ente-em-si** para lançá-lo às novas veredas de sentido. Um objeto nomeado pelo ato da predicação ergue-se de sua obscura condição essencial de ser único para revelar novas formas de seu ser num estado de tensão no qual ele é o mesmo, mas sempre preso às múltiplas nuances que a palavra predicante lhe dá.

Deste modo, o ato de predicar **“é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da**

56 O Ser e o Tempo da Poesia, 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.33

57 Obra citada, p. 33

experiência.”⁵⁸ A partir daí, notamos que a imagem se delineia em um estrato concreto, no discurso feito linguagem, onde a palavra faz a necessária mediação a fim de realizá-la no poema. No entanto essas relações das quais Bosi afirma em seu comentário transcendem a noção da experiência pura para realizar algo novo no espaço imagético no momento em que a imagem é criada em seu nascedouro.

A busca pela motivação da imagem no pensamento do poeta é um fato por si mesmo complexo, pois remete às vivências de quem as cria em sua experiência. Porém, saber-se como construtor de mundos na imagem feita palavra é algo que o poeta guarda numa região muito mais que íntima ou que esteja adiante das prisões limitantes que a análise científica possui.

Neste sentido, o ato empírico, que é a vida dada à poeta, é a seiva fundamental para ele realizar sua voz e fazer seu discurso. Ou seja, partindo de sua vivência e de seu contato com a realidade como Dasein consciente de seu ser-no-mundo, o poeta age sobre os entes de modo que os faz renascer na luz da predicação tornando-se imagem.

Em Orides há símbolos que seu discurso os motiva em favor de uma imagem sempre renovada à percepção. Fiel a isto, ela busca equilibrar, na estrutura do poema, a economia de palavras a fim de que estas não embotem o sentido que lhes é inerente e assim destrua a fluência do que a pureza da imagem traz. Muito mais do que dizer, a palavra tornada imagem em Orides, quer sugerir não o que ela representa em seu ente concreto nomeado, mas aquilo que ela nos fala, na ausência, no silêncio ou apenas como objeto refletido pela luz da poesia em novas nuances de sua essência, resgatando aquilo que Bosi, citando Husserl, chama de “**camada pré-expressiva do vivido**”⁵⁹

Ainda usando a mesma imagem da rosa, ela nos lança aos sentidos novas maneiras de observar este ente e extrair-lhe uma essência insuspeitada. Para isto vejamos dois poemas que pertencem a seu segundo livro, *Helianto*, de 1973. O primeiro chama-se **Rosácea** e o segundo **A Rosa (atualmente)**. Aquele poema, inclusive, vai dar nome à penúltima obra de Orides Fontela, de 1986, onde seu discurso se depura numa economia verbal na qual espreitam-se seus grandes temas já eleitos na eternidade de seu universo: o ser, a essência do ente, o silêncio como retorno às origens

58 Obra citada, p. 33

59 Idem, p. 37

do que é puro em sua forma de ente concreto, a palavra como cristalizadora de signos e imagens da consciência.

O poema **Rosácea** já prenuncia tais caracteres.Ei-lo:

**Rosa primária quántupla
abstrato vitral
das figuras do ser.**

**Ritmo em círculo, cinco
tempos de um mesmo ponto
interno, que se acende
no infinito. Rosa
não rosa: arquitetura
conforma do possível.**

**Abstrato vitral
das figuras do ser.**

A escolha do nome do texto já lhe denuncia a imagem.A rosácea corresponde a um vitral cuja imagem é a de uma rosa.Daí que Orides a chama de “**abstrato vitral**”. No entanto, esta imagem transcende o símbolo para assumir os contornos de uma revelação. Segundo **Jean Chevalier e Alain Gheerbrant** “a rosácea gótica e a rosa-dos-ventos marcam a passagem do simbolismo da rosa ao da roda”⁶⁰. Desta forma, a rosa assume um caráter cíclico no qual cada pétala é uma parte que a compõe em seu mistério de ser rosa, mas, isoladas como partes que são, do todo, indicam a origem ou o ponto comum de seu nascimento e fulgor.

O vitral, como imagem formada, é dividido em cinco partes iguais,mas nenhuma é idêntica à outra. Cada pétala gira, como numa roda, e neste movimento, a transcendência contempla o objeto na proporção em que a rosa, como imagem e símbolo do vitral, gira na revelação dos cinco sentidos do ser.Ao transformar a rosa num símbolo rotatório, Orides faz com que ela salte de uma condição estática e assuma nuances sempre renovadas, como afirma Chevalier e Gheerbrant, no “**mundo do vir a ser,**

60 Dicionário de Símbolos, Rio de Janeiro: José Olympio, p. 788.

da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações ⁶¹

Esta rosa tornada roda, em sua perfeição de forma completa em si, assemelha-se à mesma rosa do poema Vermelho, analisado anteriormente, pois, assim como no poema citado, a rosa, como imagem, introverte-se em sua carne de vermelha pétala para transcender no horizonte de sua forma, esta mesma rosa, agora vitral incessante, em Rosácea, é lançada ao tempo de **“um mesmo ponto / interno, que se acende / no infinito.”**

Esta introversão do ente em si mesmo é usada por Orides para evitar que o mesmo se perca de sua auto-referência como refúgio do ser. Tal imagem, inclusive, é apresentada através da metáfora do vitral cuja abstração, em seu movimento quádruplo de pétalas tornadas roda, nos mostra as **“figuras do ser”**. Deste modo, tal imagem também vem a se coadunar com a chamada Roda da Existência, citada por Chevalier e Gheerbrant, na qual, segundo o budismo tibetano, **“fundada mais uma vez sobre a noção das mutações incessantes, representa a sucessão dos estados múltiplos do ser”** ⁶²

Sabemos que Orides Fontela, além de ter feito Filosofia, estudava o budismo e que, em suas obras, se deixou influenciar por ambos, especialmente por este último a fim de dar um novo modo de se fazer revelar o ser de cada coisa, como ela mesma afirma, com sua amargura peculiar que **“inda acrescentei à minha salada o zen-budismo – com bons resultados, aliás – e agora procuro outros ‘ingredientes’; se possível. Não estar satisfeita é bem humano.** ⁶³

A rosa e suas pétalas girantes expressam o ser da imagem não apenas como algo revelado aos sentidos, mas, numa imagem mais suprema, como as múltiplas variações que o ente passa na palavra explorando os vários níveis da essência do Ser imagético. Curiosamente, Orides, assim como em Vermelho, suprimiu o verbo “ser” nomeador de essências, portanto predicante, para aliar a coisa em si, em sua condição de ente, diretamente ao seu predicado.

61 Idem, p. 782

62 Idem, p. 784

63 Pucheu, Alberto. Poesia (e) Filosofia – por poetas e filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p.15

Tal recurso remete a uma noção de que a imagem, atribuindo um valor ao ente, sobreponha-se nele ao mesmo tempo que o intensifica, erguendo-o de uma noção estática, referencializada em si mesma, para fazê-lo girar na rosa tornada roda em suas variações imagéticas e o coloque em suaves significações. Se a predicação é o meio possível para a construção do sentido (na imagem), a metáfora é o instrumento necessário para que ele transcenda o ente em sua presença mundana e concreta.

3.1-Reflexos da imagem: a metáfora

A palavra metáfora vem do grego **metaphorá** e associa-se imediatamente ao valor semântico que o verbo transcende ao nomear as coisas. Neste sentido, Hênio Tavares a coloca numa posição inferior à imagem ao afirmar que esta é “**representação verbal e estética de uma realidade que se faz por analogia clara (comparação) ou subentendida (metáfora)**”⁶⁴ e conclui dizendo que a palavra como imagem “**contém (...) implicitamente o símile e a metáfora, sendo o tropo fundamental de similaridade**”⁶⁵. Ou seja, segundo ele, num sentido classificatório muito amplo, toda imagem é metáfora.

Numa classificação didática, Hênio Tavares, citando Charles Bally, apresenta três grupos de imagens dos quais a linguagem faz uso. São eles:

- **imagens concretas** – onde os entes representados são facilmente percebidos pelos sentidos
- **imagens abstratas ou mortas** – onde a imagem é mostrada em uma função unívoca, muito presa a um sentido apenas.
- **imagens afetivas** – onde a afetividade é quem determina o sentido.

No universo da poesia esta classificação talvez sofra sutis modificações. A primeira delas refere-se ao aspecto abstrato. Ao relacionar a abstração à morte de uma imagem fraca, Bally, citado por Tavares,

64 Teoria literária. 9 ed. São Paulo: Ed. Villa Rica, 1989, p.337.

65 Idem.

enfraquece também o que nos é dado pela palavra aos nossos sentidos perceptivos sem a obviedade do que lhe é inerente. Deste modo, um poema cujas imagens metafóricas não nos sejam dadas em sua presença apodítica, soa abstrato, mas não necessariamente morto.

Outro fator, o da afetividade, talvez nesta classificação, fuja do que seja poético e se refira apenas às metáforas gastas pelo cotidiano. Uma metáfora dita afetiva, no poema, soa muito limitada, uma vez que o poema, ao ser lido, ressoa no leitor de modos e intensidades variados. Se uma imagem, metaforicamente construída, evoca, em quem lê, uma sensação de afeto insuspeitado, só vem a mostrar a grandeza do poeta em dar brilho às palavras imagéticas, independentes de soarem abstratas, na percepção das mesmas. Deste modo, a imagem, escorada na metáfora, quando habita o espaço vasto do poema, vai além da mera classificação aprisionante do conceito.

Um estudo aprofundado da metáfora, vista em inúmeras nuances, foi feito por Paul Ricoeur em sua **Metáfora Viva**. Nesta obra, numa análise da questão da metáfora no campo da retórica, ele levanta um problema no qual habitam as idéias de Aristóteles, de um lado, e, de outro, as Pierre Fontanier. Por ora não cabe aqui demonstrar a análise de Ricoeur acerca das divergências ou redefinições que ambos deram ao campo tratado, mas o que a análise de Fontanier trouxe para um melhor entendimento da metáfora como meio de recriação expressiva de sentido.

Segundo Ricoeur, Fontanier inova ao trazer um conceito bi-relacional na noção de idéia junto à palavra. A sua noção de tropo edifica-se em torno deste par e segundo ela estes são **“certos sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras aplicadas a novas idéias.”**⁶⁶ Ao fazer esta relação, Fontanier dá um primado a algo não-verbal, o que faz da palavra um elemento secundário, quase como um acessório do sentido primeiro vibrado no pensamento, pois as idéias são **“os objetos que nosso espírito vê”**⁶⁷

Curiosamente, tal afirmação ecoa alto nas estruturas da poesia que se esgueira na percepção pura do mundo, e flerta com a noção fenomenológica

66 Ricoeur, Paul. *A metáfora viva*, São Paulo: Ed. Loyola, 2000, p.83

67 Esta frase é atribuída a Fontanier por Ricoeur em sua obra.

do real uma vez que, assim como espírito o vê, incrustado nas coisas e nos objetos, também o percebe. Ao aceitar a noção de um espírito consciente que se lança sobre os objetos, Fontanier supõe, em sua teoria, a existência da relação daquele que observa e do que é observado e que o primeiro, por ser consciente, atua sobre o último em criar novas camadas de sentido ou, para ser mais apropriado, de idéias a uma idéia primitiva.

Deste modo, a prevalência da idéia sobre a palavra é o que norteia as categorias classificadas por Fontanier nas quais têm-se: **idéias complexas, simples, concretas, individuais, gerais**. Estas idéias se inter-relacionam no espírito “**para nele formar múltiplas associações, de conjuntos ou de grupos diversos**” como afirma Fontanier, citado por Ricoeur.

Fiel à sua teoria, Fontanier, ainda apresentado por Ricoeur, sujeita a divisão gramatical às idéias. Não se nega aqui o caráter inusitado dela, assim como também não se questiona seu aspecto inovador naquilo a que se refere ao chamado “**quadro das espécies de palavras**” no qual será refletido o das espécies de idéias. Ou seja, a subordinação do vocábulo à idéia, que habita o pensamento, ainda se reitera nesta nova classificação.

Deste modo, surgem duas novas classes: a dos **signos das idéias de objeto** e a dos **signos das idéias de relação**. Nos primeiros, estão presentes **o substantivo, o adjetivo, o particípio, o artigo, o pronome**; nos segundos signos estão presentes **o verbo, a preposição, o advérbio e a conjunção**. No entanto, destes elementos sógnicos, aquele que ocupa um posto de destaque dentre os demais é o substantivo o qual, antes de ser definido como palavra, é iluminado pela idéia “**individual enquanto imediatamente relativa a tal objeto particular e individual que existe a título de substância**”⁶⁸

Além do substantivo, o verbo também tem um traço de primazia, pois ainda que ele seja reduzido a apenas o verbo **ser**, este é o que “**marca uma relação de coexistência entre uma idéia substantiva qualquer e uma idéia concreta ou adjetiva**”. Este fator é importante de ser observado, pois, além de demonstrar, segundo Ricoeur, a submissão do verbo, na classe dos signos de relação, ao substantivo e a tudo aquilo que isto traz (como a submissão ao par idéia-palavra), também sua importância na construção do sentido da metáfora em transcender a própria palavra no

68 Obra citada, p.84

ato de predicar. Tal importância já foi demonstrada por Bosi, ao falar da imagem e da metáfora, e também é retomada, em outro tipo de análise, na defesa feita por Ricoeur em favor de uma metáfora que também vai além do aprisionante vocábulo.

Ao lado da relação fixada pelo par idéia-palavra tem-se o papel do pensamento. Este, antes de se tornar um elemento superior a ambas, é um aderente de sentido à noção de tropo para Fontanier. Para ele, o pensamento serve de elo entre a idéia que nasce e a palavra surgida como sua representante equivalente. No caso das classificações elaboradas por ele e vistas acima, o pensamento é o tradutor que filtra para as palavras os novos sentidos vindos dos sentidos primitivos das idéias. Isto leva Ricoeur a afirmar que “ **pensamento e palavras parecem ter fundamentos iguais** ”⁶⁹.

A esta relação Ricoeur acrescenta ainda a idéia de proposição. Tal idéia nasce a partir da noção que se faz com a idéia, ligada à palavra, de um lado, e o juízo, representando a proposição propriamente dita, de outro. Com este novo dado, todas as outras classes se movimentam em uma nova definição de suas funções: **a substância, presa à idéia, quando está no juízo, sob o signo da proposição, portanto, é o seu sujeito. A idéia que se lança a este sujeito é o que se atribui a ele e entre ambos, sujeito e atributo, há o verbo ser, chamado de cópula, fazendo a relação fundamental.**

Este complexo jogo estrutural que salta da palavra até a proposição resvala no jogo do sentido e do significado. Ao primeiro liga-se a palavra, uma vez que toda palavra guarda um sentido; ao segundo já se refere o significado que as palavras produzem no seu aspecto sógnico, ou seja, em sua realização no juízo ou proposição. É sob esta dicotomia que Fontanier reafirma o poder da palavra ao distinguir o sentido em três aspectos: **objetivo, literal e espiritual.**

O primeiro, objetivo, está ligado à proposição naquilo que ela se refere a um determinado objeto. É importante ressaltar que tal sentido soa estático dada sua fixidez com aquilo que ele se relaciona. Falamos em sentido estático porque atualiza o objeto naquilo que ele tem de per si sem que haja uma atuação externa do olho do espírito que vê e, como tal, cria um juízo.

69 Obra citada, p.85

Esta atuação só ocorre quando surgem os dois sentidos seguintes, literal e espiritual. Ricoeur afirma que ambos formam um par e que, apesar de atuarem no interior da proposição, como juízo constituído, estão também intimamente ligados às palavras. O sentido literal também pode soar estático, mas ergue-se desta condição por ser aquilo que o sentido diz como tal, ou seja, está ou é a essência daquilo que é dito. É, **“por consequência, aquele que se apresenta imediatamente ao espírito dos que entendem a língua.”**⁷⁰

Já o sentido espiritual resulta de um desvio. Note-se que isto já lhe traz um aspecto de alteração de seu objeto na idéia de quem o vê, daí que é espiritual, pois, tal como a teoria de Fontanier leva em conta as idéias nascidas de um espírito, este é quem vai causar tal desvio e **“é aquele que o sentido literal faz nascer no espírito pelas circunstâncias do discurso”**⁷¹ um novo sentido, figurado, espiritual ou desviado.

No interior de toda esta classificação, no entanto, Ricoeur não deixa de ressaltar a importância contínua da palavra dada por Fontanier até no momento em que se refere à proposição como uma estrutura construída em favor de um juízo. Para ele as palavras de sentido podem estar presentes tanto numa frase e até num discurso; a proposição, no caminho inverso, só passa a ser como tal quando **“apresenta um sentido completo e acabado”**⁷²

Assim, diante de tal primazia, Ricoeur conclui sua apresentação das teorias de Fontanier afirmando que a expressão do sentido, vivenciada pelo pensamento, no juízo, não é eliminado de todo pelo primado da palavra, mas que seu reinado não deixa de ocupar uma posição de privilégio **“até na distinção entre sentido literal e sentido espiritual, no próprio momento em que a noção de sentido parecia ser assumida mais pela frase em seu conjunto que pela palavra”**⁷³. É evidente que esta afirmação cita a proposição inteiramente produzida no campo da metáfora, mas a substância cravada na idéia e esta, vertida na e pela palavra, a sufocam e a envolvem em sua existência expressiva.

70 Obra citada, p.86

71 Idem

72 Idem

73 Idem, p.87

Mas onde nasce a metáfora no pensamento teórico de Fontanier? Já sabemos que suas opiniões a respeito da idéia em par com a palavra desemboca no pensamento e este resvala no sentido. Para se perceber, portanto, a noção de metáfora que surge se faz necessário abrigar estas relações e tudo o que nelas habita, tais como a substância, o atributo e a cópula, e a proposição em si já formada em sua concretude no espaço da expressão. Mais uma vez o núcleo vibrante que fomenta estas relações e as movimenta nas águas do sentido é a idéia.

Para Fontanier é da relação, já exposta aqui, entre uma idéia primeira e outra já existente, que o tropo pode ocorrer. A sua análise, neste aspecto, se desenvolve sob três eixos de relações, a saber: **de correlação ou de correspondência, as relações de conexão e as de semelhança**. A estas relações correspondem respectivamente os três tipos de tropos definidos por ele: a metonímia, a sinédoque e a metáfora.

Dos três tipos apresentados, todos estão não apenas condicionados ao par **palavra-idéia**, mas é a metáfora que é iluminada como o tropo que carrega nuances muito mais intensas e abrangentes. Tal abrangência já é vista por Ricoeur quando, em sua análise do pensamento de Fontanier, demonstra que tanto a metonímia quanto a sinédoque estão presas à palavra no que se refere às suas relações de correspondência e conexão e que “**é notável que essas duas primeiras relações liguem objetos antes de ligar idéias, e que o deslocamento das designações de nomes regule-se sobre a relação objetiva**”⁷⁴. Isto vem a demonstrar que, no jogo das idéias, dentro destas relações, há sempre uma semelhança entre elas ou entre seus objetos, o que faz surgir uma relação simétrica entre eles.

É daí que começa a ser delineado o perfil do que é a metáfora e de sua supremacia aos demais tropos iniciados por Fontanier, uma vez que na relação de semelhança, nascedouro da expressão metafórica, o jogo da simetria é quebrado pelo fato de que a metáfora não está presa apenas ao nome, mas “**estende-se bem mais longe**”⁷⁵ que a metonímia e a sinédoque. Tal fato vale dizer que a palavra não usa apenas do nome, isolado em sua significação e preso à sua idéia, mas ultrapassa este domínio.

74 Idem, p.95

75 Fontanier, citado por Ricoeur. P.96

Isto faz validar a defesa de Ricouer em favor de uma “ **teoria propriamente predicativa da metáfora** ”⁷⁶ já antevista, em nosso trabalho por Bosi. De fato, a predicação não é o único meio possível na relação de semelhança que a metáfora instaura, mas não se pode negar que seu caráter é fundante na concreção e completa realização da mesma.

A tríplice relação **substância-atributo-cópula** atesta isso, mas o discurso poético também mostra que a idéia, no dizer de Fontanier, pode não apenas ultrapassar a palavra isolada em si, como também elaborar um jogo de palavras cujo sentido imediato seja o de atribuir novos sentidos (ou idéias) a outros já existentes sem que para isso a cópula esteja na relação necessária em ter um aspecto (substância) e outro (atributo), o que não invalida a predicação e o alongamento que a metáfora traz.

Tal evidência pode ser vista nos poemas lidos acima, onde a palavra rosa, em sua imagem estática, é reavivada pela seqüência de atributos que lhes são dados de modo direto, ou seja, sem que o verbo relacional⁷⁷ lhes una no jogo da predicação. Deste modo, à rosa são atribuídas as qualidades que lhe traduzem em sua essência imagética em uma profusão de metáforas cujo fulgor intensifica as palavras do poema.

Tal jogo criado por Orides, tanto em **Vermelho** como em **A Rosa (atualmente)**, não invalida a metáfora e, num sentido inverso, faz com que ela se ilumine clareando o poema. Não se nega a predicação, mas ela busca outra forma de dizer os objetos na sua presença imediata, sem um elo relacional que os una, como se a idéia, que é a rosa vestida na palavra, já tivesse em sua essência todas as nuances que a nomeiam.

Com isto, a defesa de Ricoeur de uma metáfora que ultrapasse o domínio da palavra se concretiza no próprio discurso poético que é, por sua natureza mesma, um destruidor de teorias. À liberdade da poesia em sua grandeza expressiva, os pensamentos criados em torno das nuances imagéticas se tornam pálidos. No entanto, não invalidamos as idéias aqui expostas em favor de uma supremacia do poema como se este fosse inalcançável. O que desejamos enfatizar aqui é que, mesmo perpassado pelas teorias e interpretações, o poema continua com sua fluência de

76 Obra citada, p.96

77 Note-se que, neste caso, refere-se ao verbo “ser”, também chamado de ligação e como o que assume a primazia no processo de construir a proposição.

vibrações imagéticas e estas o nutrem perfilando-lhe seu universo particular e definindo as estruturas de seu espaço.⁷⁸

De modo inquestionável a metáfora é um dos tropos mais importantes dentro da construção de um poema e serve para avivar a consciência de poeta no que ele deseja expressar. No caso de Orides Fontela, o poema é todo imagem, o que no faz dizer que ele acaba por tornar-se um **poema-imagem** ou **poema-tropo**, uma vez que os objetos (ou as idéias) se iluminam em favor de novas e inusitadas aparências iluminadas pela sensibilidade imaginante dela. Esta afirmação ressoa na voz de Ricoeur quando ele define a imagem como “**a apresentação de um pensamento sob uma forma sensível.**”⁷⁹

Deste modo, percebe-se que a metáfora é um dos modos de expressão da imagem, seja esta construída em uma palavra ou numa frase. A análise de Fontanier, desenvolvida por Paul Ricoeur, em muito difere da noção seccionante de Tavares no que diz respeito não apenas à metáfora, mas principalmente à imagem. Neste caso, no entanto, não se pesa o valor de uma em favor de outra, uma vez que ambas são noções válidas para se entender o mesmo fenômeno, mas, no universo do poema, uma metáfora sempre é algo mais que uma idéia ou palavra e uma imagem sempre se abre em significações maiores que seu teor de afetividade ou abstração.

Muito provavelmente um poema cujas metáforas adquiram uma plurissignificação cujo resultado seja incomum e não necessariamente óbvio, acaba mais vivo que morto em sua presença. Inclusive, isto foi tema de reflexão de dois teóricos da literatura a respeito da poesia na modernidade: **João Alexandre Barbosa e Hugo Friedrich.**

Para Barbosa(1986), a poesia moderna usa do que ele chama de “**procedimentos alegóricos**” pois, para ele, “**a alegoria atua como elemento apto a recifrar aquilo que o poema incorpora como leitura da realidade pelo poeta.**”⁸⁰ Ele fala da alegoria quando se refere ao impasse que a lírica sofreu no final do século no qual o poeta foi recriado em sua função de

78 O tema do espaço será desenvolvido no capítulo seguinte.

79 Obra citada, p.100 e 101

80 As ilusões da modernidade – notas sobre a historicidade na lírica moderna. São Paulo: Ed. Perspectiva. Col. Debates. São Paulo, 1986, pp. 31-32.

acordo com as necessidades de seu tempo. Isto se deve sobretudo ao painel social deste tempo, onde um autor de poesia agora vê-se obrigado a fazer do poema uma mercadoria a ser vendida nos mercados das sensações.

Deste modo, só restaram aos poetas acatarem tal situação ou, num caminho inverso, introverterem-se na linguagem, grande refúgio do homem moderno na dessacralização dos signos da arte clássica ou da arte considerada de situação. Sendo assim, poetas como Rimbaud ou Baudelaire subvertem a ordem, não apenas do social, mas também do verso e, sobretudo do sentido que a palavra traz, lançando-a num caudal de imagens pulsantes, o que lhes valeu um número reduzido de leitores, mas uma poesia cuja marca estendeu-se ao longo do tempo, sendo fruto agri-doce, ora para deleite, ora para repúdio dos tempos que viriam.

Mesmo neste impasse criado entre a linguagem do poema moderno em sua fonte e o leitor, João Alexandre Barbosa lança as bases de sua reflexão na relação que se cria entre o que lê (ou consome?) poesia e o autor. É quase como um embate tal relação, pois o poeta, senhor de seus signos, os lança ao leitor num jogo de decifração necessária que, muitas vezes, não é fácil, e que serve para denunciar a historicidade vivida entre ambos.

Esta decifração é o ponto fundamental de um enigma, segundo Barbosa, uma vez que, ao não se dar de um modo imediato à percepção/ consciência do leitor, tal poema exige-lhe um repouso tenso sobre o universo confuso ali representado para, num segundo momento, fazer deste leitor seu tradutor.

Assim, o desprezo ao leitor ensaiado pelo poeta, no momento de criação de seu texto, é muito mais um fingimento mal disfarçado, o que oculta, **“portanto, o paradoxo fundamental de caracterização da modernidade na poesia: parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor.”**⁸¹

A idéia de enigma também é considerada por Friedrich, especialmente no que se refere à poesia da modernidade. Em suas reflexões, a tensão

81 Obra citada, p. 22

existente entre o leitor e o poeta também ocupam uma posição de privilégio para se entender a poesia feita desde o final do século XIX. No entanto, ao lado da noção de enigma a ser decifrado, Friedrich fala também de obscuridade.

Ou seja, tanto Barbosa quanto Friedrich apontam o mesmo signo nuclear para a poesia chamada moderna, denotando nela a profusão de símbolos e imagens fortalecidos pela metáfora. Ainda que esta não seja vislumbrada em sua análise por Friedrich, podemos colocá-la perfeitamente naquilo que ele diz no que se refere ao aspecto de obscuridade e enigma de muitos poetas citados em seu texto, como Lorca ou Rimbaud.

Deste modo, a voz do poeta moderno alinhava na tessitura das palavras uma realidade nova, onde o leitor é parte fundamental para sua concretude no espaço hermenêutico da literatura, ecoando assim na voz do próprio Friedrich, para quem **“ el poema aspira a ser una entidad que se baste a si misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo concetual. ”**⁸²

Na citação de Friedrich, o significado que irradia em várias direções se amplia na imagem. Deste modo, o círculo se fecha na metáfora como recurso possível da linguagem de nossa época. Se as vozes são muitas e não há um elemento comum a elas é porque o século XX fez luzir poetas com densidade de tons diferentes na construção de seu discurso. No entanto, todos eles usaram da imagem cravada na metáfora, em maior ou menor grau, a fim de lançar à decifração do leitor seu poema-enigma.

Sendo assim, se fizermos uma comparação das opiniões de ambos os teóricos supracitados, perceberemos que ambos, ao tratar da lírica do século XX, coadunam-se na opinião de que o poeta moderno não cria imagens de obviedade, mas repousa seu discurso na abstração, seja da palavra, seja do sentido regido por ela. Para Barbosa isso resulta em enigma; para Friedrich nasce como obscuridade. Para o poeta, no entanto, é aquilo que sua consciência dita no fulgor de sua expressão.

82 Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna – de Baudelaire hasta nuestros días. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 22

Em Orides o enigma que sua obra nos lança é o de retraduzir a imagem naquilo que ela evoca para além de si mesma. Se seu universo é parco, devido à economia da palavra, como já afirmamos, e as imagens se movimentam no caminho inverso gerando uma proliferação sgnica, pois tudo orbita em torno delas. Para Orides, sua poesia tem uma função muito mais ampla que a localização histórica pode dar, pois seus temas tocam aquilo que não pode ser percebido ao primeiro olhar do instante, mas naquilo que é o instante retido na imagem.

Além da rosa, já vista nos poemas acima, ela elege alguns outros símbolos emblemáticos, não menos poéticos, para celebração de sua voz e universo. Não é voz de quem quer nos mostrar as coisas que existem no mundo, mas o mundo que existe nas coisas, mundo este formado por tantas nuances que só a iluminação possível da palavra tornada imagem pode trazer ao aclaramento da nossa percepção.

Daí que não há imagens abstratas ou concretas, muito menos propulsoras de afetividades recônditas porque Orides, como senhora de seu mundo, sabe que isso é limitar o seu universo, e o brilho que se quer resgatar em seu discurso é o da luz primeva das coisas existentes e não vistas em sua essência no mundo.

Para ser fiel a esse objetivo, ela explora outras possibilidades de imagem através do **pássaro, da pedra e do espelho**. É importante observar que tais imagens foram exploradas por outros poetas em suas obras, basta lembrar de João Cabral, no que se refere à pedra⁸³. No entanto Orides a lança suspensa em seu universo poético para fazê-la subalterna de seu discurso. É um discurso solitário que se deixa levar pelas sensações intensas de quem vislumbra o mundo com os olhos da intuição pura. No entanto, o que importa é o desvelamento do que estas imagens fazem ao habitar este universo e ressoar nesta voz.

Como ilustração vejamos alguns poemas que tratam das imagens acima citadas. Os primeiros referem-se ao pássaro e têm como título: **Pouso, Pouso II e Anti-pássaro**.

83 Seu primeiro livro *A Pedra do Sono* (1942) já sugere tal uso no título

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 o raro pouso
do sentimento vivo
e eu, pranto vertido
na palavra?

Na primeira estrofe já nos é apresentada uma imagem cujo impacto já revela a inversão que será construída ao longo de seu percurso. É evidente que o pássaro, como força imagética, ocupa o núcleo de celebração da palavra no texto, o que se faz notar por seu tom evocativo nos versos iniciais de cada estrofe. No entanto, a mão, aberta, espalmada, como que a esperar o pássaro, guarda, na sua ausência, a **“liberdade intacta”**.

O inesperado de tal imagem é a inversão que ela faz vibrar quando mostra o ato de estar livre na falta que o pássaro faz nas mãos abertas da poeta. Pode-se afirmar que tal imagem estaria gasta por usar o pássaro ligado à idéia de liberdade, mas não é mais o pássaro solto que denota o ato de estar livre, mas o que ele causa na **“consciência aguda”** da poeta, que o espreita em clara reverência. Desta forma, o poema ganha contornos inusitados, pois o pássaro não é só o que está solto na amplidão, mas é a pureza do ato de estar livre em sua essência.

A poeta o corteja a fim de também se fazer pura em seu ato de existir no real. O pássaro que voa desvela um desejo não dito da poeta em vê-lo pousado, dócil, em suas mãos para que enfim haja um elo de ambos, cada um em sua condição: **ela, de um ente regido pela humanidade de ser vivente no mundo; ele, a pureza intacta de todas as coisas.**

O desejo não se faz numa afirmação, mas numa pergunta, onde o mesmo refere-se ao fato de que, juntos, cada um em seu **eidos**, poderiam se completar em mavioso canto de identificação e união. A ausência ecoa a falta de respostas.

A resposta possível está em Pouso II, escrito anos depois e lançado em **Alba**, de 1983. Vejamos:

**Difícil para o pássaro
pousar
manso
em nossa mão – mesmo
aberta.**

**Difícil, difícil
Para a livre
vida
Repousar em quietude
limpa
densa**

**E inda mais
difícil
- contendo o
vôo
imprevisível –
maturar o seu canto
no alvo seio
de nosso aberto
mas opaco
silêncio.**

Curiosamente este poema toca nos mesmos temas que o que lhe antecede. No entanto, podemos notar o quanto houve de mudança na expressão formal de Orides para buscar a precisão expressiva de seu discurso.

A já falada assepsia (ou economia) do verbo, neste poema, torna-se mais intensa, pois o mesmo é lançado na disposição espacial da página não de um modo fragmentado, como uma primeira leitura poderia nos fazer supor, mas numa disposição geométrica onde cada palavra tem uma função específica: seja denotar o sentido geral do poema, seja autocentralizar-se para melhor atuar em nossa percepção.

Esse cuidado geométrico com o verbo fez com que alguns críticos a colocassem como influenciada pelos concretistas, mas enquanto estes esbarram na dureza concreta da palavra em si erguida no espaço do texto, Orides sabe que pode usá-la muito mais do que ela pode dar como expressão material de algo que está muito além do verbo.

Sendo assim, na primeira estrofe, vêem-se os mesmos símbolos do poema **Pouso**: o **pássaro** e a **mão**. Se antes havia o desejo de unir a pureza do pássaro à humanidade feita de consciência aguda da poeta, agora tal desejo resulta na infeliz conclusão de que este ato é difícil.

Tal dificuldade se faz notar ainda na primeira estrofe, mas é reiterada no primeiro verso da segunda, o que nos faz ver que os símbolos apresentados anteriormente agora ganham novos perfis metafóricos; o pássaro agora é “**a livre / vida**” e a mão é “**quietude / limpa / densa**”.

Se o pousar do pássaro é um fracasso inevitável, dada sua dificuldade, o seu canto agora assume a posição de ser o que lhe guarda a essência de pureza primeva, tão desejada pela poeta desde seu poema anterior. Se antes ela indagava ao pássaro, num tom de evocação, se ambos (poeta e pássaro) poderiam cantar em uníssono no elo de suas essências, agora ela sabe que isso resulta inútil por ser “**inda mais / difícil**”. Se no poema anterior não havia resposta, agora o que resta é o silêncio.

No entanto, a ausência de respostas e o silêncio oco e opaco não são o fim do que se busca, mas pode revelar-se como uma resposta possível às indagações feitas pelo Homem, em sua existência como dasein, e refeitas pela poesia no seu contato com um real criado pela imaginação.

Neste território, o da poesia, toca-se muito mais profundo nas questões fundamentais do humano e, se muitas vezes, não se obtém uma resposta imediata através da palavra, é porque esta, muitas vezes, não alcança aquilo que apenas se intui e que escoia na percepção de quem habita o mundo.

O poeta lança seus olhos aos entes a fim de extrair-lhe tais respostas. Desfigurar-lhe as capas comuns, as quais estamos acostumados a ver, é tarefa necessária. Mas expor sua verdade cravada no símbolo, em forma de imagens evocadoras de sensações e percepções inusitadas, é para poucos.

Para estes até a ausência do verbo é uma revelação iluminada. Orídes, ao falar do pássaro, sabe que o silêncio ou a falta de respostas faz um eco em nossa vivência e traz lampejos de revelar o sagrado que há em cada símbolo tocado por sua poesia, seja pela economia das palavras, ou por sua inevitável falta.

O pássaro, como imagem, é visto como o posto de uma noção transcendente em sua última obra, Teia, de 1996. Neste livro, as experiências com a ausência da palavra se radicalizam ainda mais em favor de uma expressão mais pura. Em consonância com esta nova forma de apresentar o pássaro, invertido, contrário às outras imagens já vistas, ela dá nome a uma seção deste livro de **Anti-pássaro**. Este é também o título do poema que abre a mesma:

**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.**

O caráter de oposição já pode ser visto no prefixo grego **anti-**. Com isto, ou a partir disto, é que as imagens seguintes serão apresentadas. Agora o pássaro não é mais aquele ente que guarda em sua existência alada a pureza de seu ser.

As imagens para defini-lo são de peso, uma vez que” **seu ninho é pedra**”, e a cor não traz a claridade ampla do azul do céu,mas é vertida em “**metal cinza**”, obscuro e fechado. Não há mais o canto, mas apenas “**seu grito**”, o qual não nos diz nada além de sua condição de pássaro feio, concreto que se espoja em imagens de nojo quase como uma fera que “**caça entre lixo e tédio**.”

Este pássaro que se expõe em seu ato de existir é a negação de tudo aquilo que se viu nos pássaros anteriores.Não apenas o prefixo presente no título demonstra tal idéia como também o modo como Orides o apresenta. Este ente é frio, pesado e parece que não habita, mas “**resiste aos céus**”.

Esta inversão causa uma certa estranheza, pois mundifica o ente de tal modo que lhe retira qualquer traço de grandeza, o que se faz notar até na indefinição do artigo que o antecede, pois não é o pássaro, antes evocado em sua largueza de firmamento, mas é “**um pássaro**” recoberto pelo “**apesar**” e que se mantém, resistindo em sua condição áspera e sem nenhuma grandeza.

A imagem da pedra também deseja revelar um novo modo de representação dos entes a fim de extrair deles não sua ocupação vazia, suspensão em seu nome e limitada ao seu sentido.No poema intitulado apenas **Pedra**, Orides associa à imagem de dureza áspera a da palavra e sua,por vezes, difícil utilização.Este poema é um dos primeiros de sua obra inicial e já se adensa e mergulha na discussão do labor poético:

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

**(Clara textura e verbo
definitivo e íntegro
a pedra silenciosa).**

**O verbo é transparente:
o silêncio o contém
em pura eternidade.**

Note-se que falamos do instrumento fundamental do poema, a palavra, mas sem referi-la diretamente. Esta ausência talvez nos revele uma presença ainda maior: a de que o discurso poético não se estabelece sobre bases comuns, pois seu resultado, como obra acabada de um poeta, é árduo.

Este poema estrutura-se sobre o viés da análise do objeto, mas não se deixa poluir por ela. Ao contrário, uma vez que define a pedra, Orídes não a apresenta como o elemento áspero apenas, mas como um signo suspenso na cadeia das significações inusitadas e que, no mesmo volteio de sua presença, no poema, vêem-se suas renominações a partir da analogia feita entre ela e a palavra.

O que é uma pedra? Um elemento só dureza, áspero, muitas vezes informe, sem sentido em sua presença no mundo, mas no entanto, preenche de inúmeros sentidos, vigilante das formas em sua forma informe. Sem luz, a pedra é a densidade pura em estado bruto de tudo aquilo que pode vir a ser, no porvir.

A imagem inicial do poema é predicante e o verbo **ser** é o elo entre o nome, dito pedra, e seu atributo (a transparência). Ser transparente é lançar-se às variações da forma sustentada na ocultação de si mesma ou de sua ausência. Para isto, note-se que habitando o núcleo da pedra em sua dureza sem forma está o silêncio. Mas este silêncio oculta sentidos e não os mata em sua presença, no texto, uma vez que na pedra estão “ **Clara textura e verbo / definitivo e íntegro** ”.

Deste modo, a palavra habitando o poema é pedra e, como tal, traz em sua essência a densidade do que virá. No caso do discurso poético, a poeta sabe que lida com algo difícil cuja negociação com os significados passa pelo filtro das imagens do que é iluminado pela aurora da origem de todas as coisas em estado nascente.

Neste aclarar-se, a palavra, assim como a pedra, busca a forma exata do que é essência na imagem rígida (da pedra) onde está o tudo e o nada, a sinfonia silenciosa do objeto vivido pelo olhar e ecoando as vozes do poeta criador “ **em pura eternidade**”.

Esta busca de uma relação entre a palavra em sua difícil expressão e a pedra também é exposta em **Núcleo**, poema também presente em **Transposição**:

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

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

É importante observar que, neste poema, a relação entre a pedra e a palavra, como aquilo em que se diz ou se busca o primeiro, é retomada, assim como em **Pedra**, mas num intermédio com a terra. Da terra depositam-se as sementes com árvores e frutos habitando seu núcleo em potência com a “ **vida rítmica fluindo / para a realização do fruto**”⁸⁴. Aprender a ser terra é ter o contato mais íntimo com o que está na raiz de todas as coisas em seu sentido mais profundo.

A pedra brota da terra, isenta de potência em ato, mas ela, toda em sua aspereza, é mais que terra, pois não está apenas na origem, como a terra, mas é o inicial em estado bruto em sua potência lançada no mundo para ser algo, para ter forma e, assim, iluminar a origem de sua matéria, terra e dureza.

Ao analisar a obra de arte, Heidegger também fez uma associação entre a pedra e a terra, no que se refere à criação e produção de uma obra. Para ele, a terra é “ **onde a obra se retira e o que ela faz ressair** ”⁸⁵ e completa afirmando ainda que ela é “ **o infatigável e incansável que está aí**

84 Extraído do poema *Lavra*, do livro *Transposição*

85 A origem da obra de arte, Lisboa: Edições 70, 1977, p. 36

para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra deixa que a terra seja terra.”⁸⁶

Se a terra, na obra em produção, segundo Heidegger, dá-se de um modo inteiro para o nada, a pedra, que a habita é aquilo que concretiza o encontro do artista com a terra em seu ressaír-se. No caso do poeta, especificamente Orides e seu poema, a **”palavra áspera e não plástica”** é o que ressaí aquilo que está aberto ao mundo em sua presença.

Se a palavra é dura, como a pedra, é porque guarda a integridade de sua densidade. Isto nos faz concluir que, misteriosamente, aquilo que se dá como o que é em si mesmo, tem o valor de ser a essência do si-mesmo, isento de predicação ou imagem que o oculte. Isto soa como um paradoxo nos poemas lidos acima, pois se se deseja a palavra em si mesma, tal como a pedra retirando-se da terra, espera-se que Orides dispa as imagens daquilo que seu olhar perceptivo vê, neste caso a pedra e a palavra no poema, para ficar apenas com o essencial do si-mesmo que a **palavra-pedra** tem.

No entanto, para dizer aquilo que não se diz, ela usa imagens e predicações da ausência. Basta notar que as definições, tanto da palavra quanto da pedra, são de termos de uma contraposição de imagem: **a transparência da pedra, seu silêncio, o verbo definitivo e íntegro, a palavra definitiva.**

Deste modo, nota-se que as imagens de ausência também fazem parte do dizer do poeta e Orides as usa para afirmar sua busca da realização de um poema onde as palavras se equivalem por si mesmas em vibração imagética a fim de ressaír o labor do poeta sem necessariamente afirmá-lo.

Daí que a terra, como imagem, é o retorno à origem e é nela onde o artista faz a gênese de sua obra, como afirma o filósofo-poeta alemão ao dizer que **“ esta produção (Herstellung) da terra realiza a obra, na medida em que se retira na terra. Todavia, este fechar-se da terra não é um manter-se fechado, uniforme e rígido, mas antes revela-se numa plenitude inesgotável de modos e formas simples. Sem dúvida, o escultor utiliza a pedra, tal como, à sua maneira, o pedreiro. Mas não gasta a pedra. Isso só acontece de uma certa maneira onde a obra é mal**

86 Obra citada, p. 36

sucedida. Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta,mas passa sim a ganhar luz.Também o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem têm de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra.”⁸⁷ Diante disso, só nos resta nos calarmos diante da vibração da palavra.

Nos poemas lidos acima, a palavra discute, em ocultamento, a dificuldade da construção poética numa pré-criação do texto. Ou seja, são poemas que, no véu da análise, quase não se dizem como poemas, mas os são não apenas pela voz que os fala, sagrada, solitária, mas sobretudo pelas imagens que esta voz lança para o além da pura nomeação e discussão interna sobre o elo dorido entre o poeta e sua matéria de eternidade: a palavra.

Se a pedra, tornada palavra, é imagem de origem e densidade da vida, o espelho é a imagem mais que imagem, pois não há jogo imagético maior que aquele onde o mundo é refletido em verdade de si frente a si mesmo. Na poesia, o espelho é jogado neste volteio, uma vez que ele guarda o mundo em sua matéria de água estática, refletindo-o em imagens, tortas, fiéis ao olho de quem se vê ou apenas vida. De qualquer modo, se o espelho dá volteios em seus reflexos de onde seu olho cego vê, ele, no discurso poético é desnudado em sua verdade, o que o faz ser também uma imagem em si mesmo.Isto pode sr visto em **Reflexos**, presente em Alba, de 1983

**No espelho
a vida**

**a pura
vida
já sem
palavras.**

A vida viva.

**A vida
quem?**

87 Idem, p. 37

**A vida
em branco
espelho
puro:**

**ninguém
ninguém.**

O espelho guarda todas as coisas. Muito mais que isso, ele é o reflexo, num sentido profundo, de todas elas. Ao olhar o espelho vemos as coisas em outra luz, pois ele é o inverso do que é o real sem deixar de sê-lo e trazê-lo. Neste poema, a poeta não se vê. Prefere ver as coisas, todas, traduzidas na vida, larga e intensa.

No mundo do espelho a vida é pura e, como tal, não necessita de verbo, uma vez que ela pulsa em reflexo e vive em seu movimento. Note-se que a pureza deste momento, onde o olho de Orídes olha o espelho dissolvendo a vida, é representado pela cor, branca, pacífica. O pronome que indefine, ao final do texto, parece ser o eco da imagem que o mundo e a vida habitam no espelho. Ou seja, diante da vida que vive na pureza do espelho não há palavra nem pensamento. Só pureza contemplada em brancura viva.

Em outro poema, a pureza do espelho é quebrada em favor da subjetividade na qual a poeta não vê a vida em si, mas, como num passar de olhos rápidos, vê-se em reflexo e verdade. Este poema chama-se **O Espelho** e está também em Alba:

**O
espelho: atra
vés
de seu líquido nada
me des
dobro.**

**Ser quem me
Olha**

e olhar seus
olhos
nada de
nada
duplo
mistério.

Não amo
o espelho:temo-o.

A imagem de negação “**líquido nada**” que logo inicia a primeira estrofe dá a medida exata do que é o espelho. Ainda nesta estrofe, a divisão da palavra denuncia sua condição de sentido, tanto em através quanto em desdobro. Na primeira, é como se o olho que vê, no momento em que isso ocorre, atravessasse o líquido do espelho deixando suspensos os mundos do de dentro do refletido e do de fora, que vê; a mesma condição ocorre com o desdobrar-se que a palavra desdobro faz entre um verso e outro. Assim como o recorte da palavra **através** demonstra, no vocábulo, a travessia do sentido, o desdobramento do sujeito diante do espelho também se dá no mesmo plano.

Olhar-se ao espelho é mais que o jogo de Narciso, pois não se brotam flores, mas o olhar inteiro do outro que se reflete e que é nós mesmos. Quando ela diz “**ser quem me olha**” é como se dissesse que isso é se sentir obrigado a ser o outro quase numa negação de si mesmo.

Desta forma o espelho revela mais que verdades. Ele revela aquilo que se evidencia na vivência como sendo o mundo e nós em nossa transitoriedade. É como se o nada, de lá’, do outro lado do espelho, fosse o nada do lado de quem vê, unindo-se em “**duplo mistério**”. Orides fala em temor do espelho como temor da imagem, uma vez que esta revela, desvela, denuncia. Mas todo espelho, imagem poética ou não, é o puro fascínio, aquilo que nossos olhos fogem e voltam em incessante atração.

Duplo fascínio, o da imagem do espelho, na poesia, e o do espelho como imagem que nos reflete em dor e verdade, é percebida por Maurice

Blanchot⁸⁸ no qual ele diz que “ **esse meio de fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.** ”⁸⁹

Quando lançamos o olhar sobre as imagens descritas acima, e as observamos em seu universo poético, surgem as questões fundamentais: o que é a imagem (ou a metáfora) no discurso poético de Orides Fontela? Para que ou o que ela guarda em sua realização na estrutura poética?

Já sabemos que um poema subverte o sentido comum do verbo e faz do poeta um mercador de signos. Em seu processo de criação, ele ressoa o valor dinâmico de cada objeto que seu espírito vê através da imagem. Deste modo, um poema entronizado na linguagem é a expressão de novos sentidos que o poeta trabalha incansavelmente.

Sob este aspecto, a imagem sempre é o reflexo de algo mais, pois não só revela os signos eleitos pelo poeta para realizar seu poema, como também o localiza em sua intenção. Ou seja, um poema é algo mais que um dado mínimo, que é o poema em si, de algo maior, que é a obra, mas é o que faz desta obra aquilo que ela é no campo da literatura.

Isto nos leva a concluir que cada poeta constrói sua obra em relação a um valor, seja o de desvendar o mundo, seja o de burilar sua existência, como humano inserido neste mundo, ou se voltar para o ato de construir o poema. Esta multiplicidade de funções adensa-se mais quando se observa a fragmentação que a modernidade trouxe e seu decisivo afrouxamento de valores.

A poesia é serva da linguagem, ao mesmo tempo que a usa como veículo de transformação (do mundo ou da sociedade) e o poeta é o seu artesão, deixando-se conduzir não mais por um roteiro definido ou claro, ditado pelas regras de um momento histórico e estético que o aprisionam, mas pelo enigma, como vê João Alexandre Barbosa, ou pela obscuridade, como afirma Hugo Friedrich. Em ambos, no entanto, a imagem se releva, seja na metáfora ou em qualquer outro tropo.

88 O espaço literário, Rio de Janeiro: Rocco, 1987

89 Obra citada, pp.23 e 24

Esta relação entre metáfora e imagem também é discutida por Ricoeur⁹⁰. Já sabemos que ele associa a imagem àquilo que é sensível e para desenvolver tal idéia ele evoca o trabalho de Marcus B. Hester, **The Meaning of Poetic Metaphor**, onde a psicolinguística e a semântica interagem indiretamente ou de modo evidente.

No entanto não cabe aqui fazer análises psicológicas das imagens, mas tentar justificá-las ou, quando muito, situá-las numa problemática do poema como objeto de interpretação do mundo. Ou seja, não desejamos levar em conta se a metáfora e a imagem como seu resultado são um resvalar dos traços psicológicos de quem as cria, uma vez que a poesia e seu discurso são bem maiores que isso.

Muitos teóricos recentes, incluindo aí Fontanier, citado acima, consideram **“o momento sensível da metáfora”**, o que lhe confere uma relação com a imagem sem no entanto concebê-la como tal. Esta questão entre a metáfora e a imagem sempre esbarrava no psicologismo e na gramática lógica mas, segundo Ricoeur, será resolvido através da poesia ou mais especificamente da linguagem poética.

Ao que se percebe é na poesia que a imagem reina como recurso comum à metáfora. Analisar ambas destituindo-as do poético é o erro ao qual se chega para deturpar-lhe seu uso em favor de análises frias da metáfora isoladamente. Na localização da linguagem poética ou, melhor afirmando, na habitação da poesia é que o aspecto **“sensível, sensorial”**⁹¹ ganha importância e relevo. É desse ponto que Ricoeur analisa a teoria de Hester.

Segundo Hester são três os temas que habitam a linguagem poética: **o primeiro é o da fusão do sentido com outros sentidos na qual há uma distinção da linguagem da poesia das demais linguagens**. Esta distinção só se dá porque, na poesia, o signo se eleva de tal modo na franquia dos sentidos, que desvia o sentido comum de si mesmo até alcançar **“o sentido do sensível”**⁹², ou seja, até chegar à imagem.

O segundo tema já diz respeito à autonomia que a linguagem poética passa a ter no jogo da fusão de sentidos acima referida. Segundo Ricoeur, citando Hester, **“à diferença da linguagem ordinária de caráter**

90 A metáfora viva, São Paulo: Ed. Loyola, 2000

91 Obra citada, p.319

92 Idem, ibidem

basicamente referencial, na linguagem poética o signo é looked at e não looked through; em outras palavras, a linguagem, em vez de ser arremessada em direção à realidade, torna-se ela mesma ‘ material ‘ (stuff), como o mármore para o escultor. ⁹³

Curiosamente essa materialidade da palavra poética como um instrumento feito pela linguagem imagética foi também citada por Heidegger, como se viu anteriormente, no entanto para se referir à origem da obra de arte, na terra. No caso específico da teoria de Hester fica evidente que a relevância da linguagem da poesia é que a faz autônoma e superior à linguagem comum, dita ordinária.

O terceiro, e último, tema apresentado por Hester é como a continuidade do tema anterior, pois já considera que a materialidade da linguagem resulta numa experiência virtual, fictícia ou aquilo que Northrop Frye chama de **mood: “o sentimento a que uma linguagem orientada de maneira centrípeta e não centrífuga dá forma e que não é outra coisa senão essa linguagem articulada** ⁹⁴ A orientação centrípeta é o que dá densidade ao poema diferenciando-o da linguagem comum, referencializada no e pelo real.

Todos estes temas são assim desenvolvidos por Hester com o objetivo de se chegar à conclusão de que o poema é um modo de se ler a realidade fora do padrão comum da linguagem “ **para infletir de modo decisivo a noção de sensível no sentido do imaginário.** ⁹⁵ Ao chegar a tal conclusão, ele cita Husserl e sua **epoché** na qual o poema não só suspende como também abre o texto às ilimitadas percepções de quem o lê.

Tal idéia já foi apresentada neste trabalho referindo-se também à poesia como elemento de suspensão do real. Ora, a poética que se instaura na obra de Orides Fontela é o resultado de uma suspensão do mundo natural em favor de um outro, criado por sua consciência pura, para se usar um termo tipicamente husserliano.

As imagens em Orides, como vimos nos poemas anteriores, nascem da fusão de uma idéia original que se lança em busca do sentido claro das coisas. Uma imagem escolhida pelo poeta, ao passar pelo discurso poético,

93 Idem, p. 320

94 Idem, p. 320

95 Idem, p. 321

alcança outros graus de intensidade. Orides deseja alcançar não o que se diz apenas na plasticidade da palavra, mas aquilo que ela evoca na suspensão do mundo referencial e dinâmico em favor do que a poesia revela através da imagem e esta é, por um lado, **“obra de neutralização da realidade natural; por outro, o desdobramento da imagem é algo que ‘acontece’ (occurs) e para o qual o sentido se abre indefinidamente, dando à interpretação um campo ilimitado”**⁹⁶ Com isto, a poesia assume a primazia na qual **“a abertura ao texto é a abertura ao imaginário que o sentido libera.”**⁹⁷

Ao se falar em Husserl e poesia torna-se difícil não se falar em Gaston Bachelard e é nele a quem Ricoeur chega para fechar a sua discussão acerca da imagem. É evidente que a Fenomenologia ultrapassa as sendas da Psicologia que, de um modo camuflado ou não, apenas perfura o objeto sem retirar-lhe o sangue. Neste sentido, o fenomenólogo está além, pois, na suspensão do objeto, habita-o em verdade e essência sem buscar-lhe as necessárias respostas de quem o motiva ou o faz existir.

No caso da poesia, Bachelard, como um grande fenomenólogo, lança suas análises ao infinito e até onde as palavras chegam para dizer as coisas. Para ele, segundo Ricouer, **“é o poema que engendra a imagem”**⁹⁸ ou num jogo recíproco, é a imagem que faz tremeluzir os sentidos do poema em nossa imaginação. Neste caso a metáfora **“se forma na espessura do imaginário liberado pelo poema.”**⁹⁹

Bachelard é um defensor supremo da Fenomenologia. Para ele, o entendimento da imagem em sua origem só pode ser feito por ela a qual **“pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.”**¹⁰⁰ O poeta, sabedor de sua função de gerador de imagens, alia-se ao fenomenólogo para fazer surgir imagens que suplantam o psíquico e atingem o fenômeno em seu sentido de anterioridade das coisas.

96 Idem, ibidem

97 Idem, ibidem

98 Idem, p. 328

99 Idem, ibidem

100 A poética do espaço, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 3

Isto já é afirmado por Bachelard, para quem “ **em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma.**”¹⁰¹ Confirmando a sua valorização da poesia como fenômeno pré-verbal, ele ainda diz que “ **numa imagem poética a alma afirma a sua presença.**”¹⁰²

Neste sentido, Bachelard cita as zonas de ressonância e repercussão das quais o poeta faz uso. A ressonância está em um nível mais superficial, pois “**nivelam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo**”¹⁰³ enquanto que a repercussão “ **convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência.**”¹⁰⁴

Sob estes dois eixos torna-se evidente a prevalência, para Bachelard, da repercussão, pois ele quer chegar às camadas mais profundas da poesia e só através dela isso é possível, uma vez que é nela que “ **o ser do poeta é o nosso ser**”¹⁰⁵ As idéias de Bachelard contemplam a grandeza em seu sentido mais puro através das palavras.

Como falamos anteriormente, a poesia de Orides Fontela tenta uma assepsia da palavra para se chegar ao sentido mais puro do que esta palavra diz, na imagem. Tal tentativa perpassa por toda sua obra sempre aliada à vontade de, ao dizer o mínimo, no verbo, atingir a intensa luminosidade do que repercute em nosso ser no fenômeno do objeto tomado em sua presença imagética.

Para Bachelard, a imagem não é o resultado de uma repercussão, mas seu inverso, ou seja, é através dela que se chega à superfície da ressonância a partir das profundezas. Daí que “**é depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do**

101 Obra citada, p.4

102 Idem, p.6

103 Idem, p. 7

104 Idem, ibidem

105 Idem, ibidem

nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. “¹⁰⁶

Muito mais que repercutir, a imagem em Orides Fontela deseja desvelar o ser dos entes aos quais ela se lança em representação. Este desvelar é iluminado por sua voz solitária diante do mundo e dos entes que o habitam e “**se relaciona com a existência em sua totalidade**” ¹⁰⁷

3.2-O aclaramento do Ser

Estar relacionada à existência como um todo e lançar a imagem como desvelamento da essência do real faz com que esta essência possa ser tirada de sua ocultação, em latência, para ser iluminada pela linguagem poética. Em Heidegger isto se chama **aletheia** e é nela que o poeta pode fazer de seu poema uma clareira da verdade do ser oculto nos entes vertidos em imagem.

Para falar da **aletheia** Heidegger vai ouvir a voz de Heráclito e um fragmento seu, de número 16. Tal fragmento é formado por apenas uma frase na qual se lê:

“ Como alguém poderia manter-se encoberto face ao que nunca se deita (declina)? ”

Esta frase, assim dita de modo simples, constitui muito mais um mistério que indaga aos olhos do filósofo. Para respondê-la, ele salta em busca de suas mínimas nuances, bem ao estilo microscópico heideggeriano de olhar os entes, a fim de cravar a obscuridade deste mistério e assim chegar ao sentido de origem deste pensamento.

Sabemos que Heráclito é um dos filósofos a quem Heidegger faz reverência porque está na origem, na aurora do ser, num momento em que o pensar descobre o ser em seu estado mais puro e ainda não encoberto

106 Idem, ibidem

107 Blanchot, Maurice. A parte do fogo, Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.116

pela razão. Deste modo, fazer um retorno a Heráclito é fazer um retorno às origens mais profundas onde o ser se guarda, mas neste guardar-se ele se mostra como possibilidade de aclarar-se.

Daí que, para Heidegger, no espanto original diante do que é puro e essencial, os olhos do filósofo que pensa iluminam o que está oculto à medida que é iluminado por sua luz. Heráclito, em sua obscura frase fragmentada, **“pronuncia o iluminador e esclarecedor, convocando o seu aparecer à linguagem do pensamento. O iluminador e esclarecedor sustenta e faz perdurar à medida que ilumina. Chamamos de clareira o seu iluminar.”**¹⁰⁸

No ato do espanto, o sujeito e o objeto são suprimidos em favor do que surge como experiência primeva ao espanto do pensamento. Ou seja, as referências comuns as quais estamos acostumados a analisar o real, no eixo desta relação, não são levadas em conta devido à importância que este aparecer tem em nossa experiência. A dificuldade que Heidegger fala é o ato de resgatar essa experiência naquilo que estava encoberto e que ao olhar iluminador se des-encobriu e **“entrou em vigência, como vigente”**¹⁰⁹ ao ver o simples.

Se o que se descobre com o espanto, ao ver o que é simples como algo novo, surgido na iluminação do pensamento que também o ilumina, é o fazer surgir de algo que estava encoberto, resta saber, diz Heidegger, **“o que isso quer dizer e como isso pode acontecer”**¹¹⁰. O ato de observar aquilo que é simples, a fim de tocá-lo na sua simplicidade de coisa fechada em luz, para enfim torná-lo aberto na clareira de nossa experiência é vivido pela poética de Orígenes naquilo que podemos chamar de **imagens de espanto**.

Portadora de uma intuição que sabe do poder que a poesia tem de tocar no íntimo das coisas como que a indagar por sua origem, ela faz a palavra reduzir-se em si mesma e, em sua gênese do retorno da origem **“o sopro reabsorve-se / e a escuríssima / água / bebe / a / luz”**¹¹¹ repousando

108 Heidegger, Martin. Ensaios e conferências, Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, p.228

109 Obra citada, p.229

110 Idem, ibidem

111 Retirado do poema Anti-gênese, presente na seção intitulada Mitológicos, de Rosácea.

no ente que, encoberto em sua simplicidade de imagem cotidiana, aclara-se diante do dizer que a palavra tem.

É o espanto com o simples que os filósofos do pensamento tiveram com o Ser e que vibra ainda na consciência existencial de alguns poucos iluminados pelo próprio Ser e que abre essa fenda de luz em sua clareira feita de verbo e verdade: a poesia. Para tanto, vejamos o poema chamado **Revelação**, de Transposição:

**A porta está aberta
como se hoje fosse infância
e as coisas não guardassem pensamentos
formas de nós nelas inscritas.**

**A porta está aberta. Que sentido
tem o que é original e puro?
Para além do que é humano o ser se integra
e a porta fica aberta. Inutilmente.**

Antes de chegarmos ao poema, é interessante observar seu título. O ato de revelar é um ato de descoberta levado pelo sentido de tornar claro o que está obscuro, como se pode perceber na representação do velar como **aquilo que é escondido**. Dita assim, a revelação é a descoberta em ato e movimento, é o que se desnuda aos nossos olhos na experiência cotidiana.

O ente desta revelação pertence ao simples na medida em que ocupa uma posição de objeto comum na realidade. A porta ocupa o espaço do desvelamento, mas não como o objeto em si mesmo que se desvela, mas na sua materialidade suspensa e entreaberta. Os olhos de quem a vê olham o além do que sua imagem suscita.

No entanto, não é o verbo quem nos fala. Ele é apenas o modo de se dizer aquilo que se ilumina no rompimento dos véus em favor do que é mais simples. O verbo apenas abre a clareira para se chegar à revelação e sua **aletheia**. O ser que se revela não se diz, apenas se insinua nos elementos que estão em volta e denuncia um retorno (à infância), retirando das coisas vistas qualquer traço que as encubra com as nuances da subjetividade. Daí a pergunta inevitável: **“que sentido tem o que é original e puro?”**

Se o verbo fracassa para dizer o que é iluminado é porque a clareira aberta com a imagem da porta ilumina muito mais os recônditos cantos do ser de quem a vê e sente o sopro da criação original no espanto surgido da contemplação do que é simples desta imagem.

Deste modo, a revelação do ente (a porta), em sua simplicidade, dialoga com o tempo, suspendendo tudo o que o rodeia em sua transitoriedade, pois que o Ser habita as moradas do eterno. Daí que a inutilidade da porta aberta morre apenas nesta transitoriedade, uma vez que ela nos revela algo sem o qual não chegaríamos à sua verdade e que vai **“para além do que é humano”**.

A evidência do que se mostra, com a porta que se abre, é a ocultação de uma luz nova ao nosso espírito, luz essa que surge no momento em que a abrimos à percepção e, num movimento de infância, onde a origem de nossa existência vive sua aurora, **“o ser se integra”**. Ou seja, num dizer de Bachelard, a ressonância da porta, em sua superfície, se des-encobre na repercussão que a imagem dela faz em nosso ser.

Portanto, as imagens construídas por Orides Fontela desejam ultrapassar sua materialidade referencial num tempo inscrito na experiência cotidiana, mas, num volteio dinâmico, retiram dessa experiência o núcleo de seu universo, recriado e vivenciado sob os signos da poesia. Seu desejo não é interpretar o mundo como tal, mas fazer repercuti-lo a partir dos fenômenos que estão nele representados por seus entes.

Estes entes, tornados imagens, em sua repercussão ao nosso ser, nos fazem viver a experiência do retorno à origem como se as palavras fossem as mediadoras dessa experiência nas metáforas des-encobridoras da essência iluminada pela intuição de quem toca este universo intenso que é a poesia de Orides Fontela na literatura. Para que se realize tal experiência basta estar aberto à clareira que se abre ao se ler suas palavras e ouvir sua voz que ecoa, como se viesse do remoto do mundo.

Ao fazer isto, qualquer tentativa de análise da experiência da imagem como desvelamento, desvirtua sua originalidade, uma vez que, diante da imagem e do que ela representa à consciência pura, basta apenas a beleza que a envolve e a completa em perfeita forma, como nos diz o poema não por acaso chamado **A mão**:

I

A mão destrói imagens
descristaliza signos
e a luz de novo
desabitada
pulsa serenamente
em frio ímpeto.

II

A mão destrói-se
furtando-se
à textura do ser
e do silêncio

e – naufragada a forma –
subsiste uma estrela
sobre as águas.

A mão, tornada imagem, ganha contornos de anti-imagem ao longo do poema. Isto se dá sobretudo porque ela, como objeto de referência no espaço, é a representação do que cria, constrói, altera, dá forma. Na busca da essência primeva dos entes a fim de se chegar ao Ser, a mão vem numa via inversa ao que Orígenes quer nos revelar. Deste modo, aquilo que constrói em presença e função (a mão) assume uma posição contrária na experiência da consciência pura do contato com a imagem.

A mão que se oculta, furtando-se ao que é essencial na “**textura do ser**” faz a luz da clareira retornar às coisas, habitando-as no silêncio do mistério revelado na imagem pura da estrela refletida nas águas, sem forma que a aprisione. É neste momento que o poema refulge intenso, pois que é todo imagem e esta é o refúgio do Ser. Resta-nos saber qual o espaço que se instaura com o surgimento do Ser, no poema.

Capítulo 4

O espaço do poema: a localização do Ser

Definir o espaço de um poema não é uma tarefa fácil. Muitas vezes o poeta é quem determina seu espaço através do que a linguagem constrói em seu discurso. Deste modo, um poema regido por conceitos ideológicos ou estéticos muito bem definidos estabelece sua localização a partir destes critérios. Isso não limita o grau de atuação de uma obra, mas a circunscreve àquele conceito que a faz ser em sua aparência. Sendo assim, a localização espacial de um poema está ligada ao que o poeta diz, em favor ou não da história e menos ou mais influenciada por ela e por seus contingentes nas idéias.

Sob tais afirmações, portanto, podemos dizer que um poeta cujo engajamento ideológico tem tons de relevância em seu discurso, estabelece um espaço preso a tal engajamento. O mesmo se dá à circunscrição temporal que alguns textos padecem em estarem atrelados a um espaço situado nas veredas de uma época. Em qualquer caso, ao poeta cabe usar destes meios onde sua poesia repousa para, na habitação do espaço construído, ir além do que ele representa nas estruturas das palavras. De qualquer modo, este recurso pode provar a capacidade do poeta em não estar preso aos temas que o motivam, mas fazê-los brilhar diante da grandeza da poesia que lhes dá feição ultratemporal.

O poema não existe sem a consciência do leitor e esta é a que, através da sua percepção, torna dinâmico o mundo estático preso ao espaço de seu discurso. Deste modo, o lugar do poema sempre se restaura pelo pouso do

olhar e do habitar do leitor e esta restauração muitas vezes tem um valor de equivalência entre o que o autor cria e o que o leitor restaura. As camadas daquilo que o poeta transmite em seu discurso, no poema, são restituídas por quem as recebe, na leitura.

Sendo assim, o leitor realiza o espaço construído pelo poeta, no momento de sua criação, a fim de extrair-lhe aquilo que motiva sua mensagem. Se o caráter histórico é suplantado em favor de uma interpretação mais profunda do poema, o leitor ainda assim retira-lhe seu ponto motor. Ou seja, um poema sempre se estabelece com aquilo que se expressa no percurso poeta-leitor onde, no vácuo deste entremeio, preenchem-se as intenções, os domínios e as idéias de quem o produz.

Se tais idéias e domínios estão no centro do espaço transcendente que a consciência poética cria, seu poema ganha o mérito da eternidade e seu espaço sempre será restaurado não apenas pelo tempo, uma vez que este apenas será seu guarda, mas, sobretudo, pelos leitores cuja redescoberta do espaço será renovada pelo encantamento do que a mensagem poética diz.

No entanto há poetas cuja relação com o tempo é mais profunda, pois faz de seu poema algo que dissolve a transitoriedade do que foi ou que será em favor do instante que acontece no momento em que suas vozes falam. Neste caso, o poema se introverte num espaço todo íntimo no qual o caráter ideológico (evidentemente situado num resgate histórico) afoga-se em favor da expressão pura da palavra e da criação de um universo inteiramente novo, des-referencializado de correntes estéticas pré-determinadas onde a supremacia do dizer poético reina.

Aos poetas que criam e habitam tal universo podemos chamar de poetas do **espaço do ser** dos quais nascem poemas cuja localização é ontológica na medida em que funda um universo único em seus discursos e que conduzem o leitor às margens de uma topologia transcendente entre os entes e aquilo que eles são dentro deste locus. A este espaço ouvimos o ressoar das vozes de Trakl, Rainer Maria Rilke, Hölderlin ou Paul Celan ocupando suas vagas.

Este último poeta, inclusive, considera que cada poema instaura um espaço em seu interior e, cada vez lido, restaura-o no leitor que o habita: **“o poema torna-se – e sob que condições! – o poema de alguém que – ainda –**

percebe, que se dirige ao que parece, questiona e pede informações a essa aparição; torna-se diálogo – muitas vezes um diálogo desesperado.”¹¹²

Estes poetas de um espaço ontológico diluem o real em suas problematizações, pois lhes interessa a morada do eterno nos estratos da linguagem e o convívio com a grandeza que a poesia guarda em sua existência sobre todas as coisas. Mas, para isso, deve-se fazer o percurso da leitura do poema e em seu intervalo, naquele suposto vazio entre o leitor e o poeta, fazer o diálogo onde se tocam as forças moventes do universo destes poetas, pois, como afirma Celan, “ **somente no espaço desse diálogo se constitui o solicitado, reúne-se em torno do EU solicitado, e como que tornado Tu pela nomeação, traz consigo o seu Ser-Outro, Ainda no Aqui e Agora do poema – pois o poema tem sempre essa atualidade única, pontual - , ainda nessa imediatez e proximidade ele deixa dialogar o que é mais próprio deles, desse Outro: o seu tempo.** ”¹¹³

Esta longa citação merece ter destacadas algumas palavras. As primeiras delas referem-se aos advérbios **aqui** e **agora**, espaciais por formação. Ambos são usados por Celan para afirmar o caráter trans-temporal que o poema muitas vezes têm em fazer-se linguagem, sendo experienciado em sua “**atualidade única**” no diálogo do leitor com o Ser-outro do poema.

Celan fala de um poema absoluto e, muito mais que isso, ele diz que tal poema não existe. No entanto, no diálogo que se faz entre a experiência do espaço ontológico, trans-temporal, que o poeta vislumbra e o leitor restaura, sempre se leva o desejo de se chegar ao espaço também ontológico, onde o Ser habita e o leitor sonha encontrar sua essência na habitação deste espaço.

Deste modo, nesta experiência, o poema torna-se absoluto, pois que é o supremo encontro de entes tão diferenciados num elo comum a ambos: o encontro com o inominado, aquele que não se preocupa com as leis de sua poética, uma vez que as regras não existem em favor da expressão pura de seu mundo e daquilo que ele evoca. Daí que um poema, lido em sua vivência do primeiro contato, é a restauração de um espaço e um desejo de se completar na origem de nossa existência através do diálogo com o Ser.

112 Extraído de O Meridiano, discurso proferido no recebimento do prêmio Georg Büchner, presente em Cristal, Iluminuras: São Paulo, 1999, p. 179

113 Idem, ibidem

A originalidade do pensamento de Celan é reconhecer no poema um lugar fechado dentro do universo da poesia. Deste modo, cada poema encerra-se em si mesmo, construindo seu **topos** nas palavras e estas, servas das imagens tropológicas, realizam a celebração misteriosa do Ser, como afirmamos no capítulo anterior.

Porém, toda busca do espaço do poema, o que se constrói nele e em seu universo fechado, é a busca do espaço que não se encontra no simples afirmar ou dizer as coisas. A isto Celan chama de **u-topia** por estar fora de um **topos** definido naquilo que está mais além da região branca do papel, sua terra, e a vida do poeta, sua consciência demiúrgica.

A tais questões, Celan nos responde, poeticamente:

**Ir-ao-fundo
a palavra que lemos.
Os anos, as palavras desde então.
Somos sempre os mesmos.**

**Sabes, o espaço é infinito,
sabes, não precisas voar,
sabes, o que se escreveu em teu olho
aprofunda-nos o fundo.**

É na leitura que ocorre a recuperação do espaço. Ir ao fundo, no poema, é mergulhar num vácuo dinâmico onde a escuridão da vivência de uma leitura poética suscita uma vontade de recuperar este espaço que nos é muitas vezes familiar na leitura, que nos acena como nosso ponto de origem e, no entanto, não é o porto de ancoragem da luz inicial. Talvez daí a linguagem seja o grande trunfo deste espaço, pois sem ela o poeta não opera suas imagens do sensível e nos envia para além do espaço da página onde ele é inscrito.

O “**espaço é infinito**” na medida em que é definido pelas amarras do verbo tornado linguagem. No diálogo do qual Celan fala é que esta amplidão topológica se realiza na qual o leitor faz habitante do poema e seus olhos são como as águas claras de um rio profundo e que escreve aquilo que o transpassa em imagens na eternidade do não-vivido, mas

experimentado nos lampejos cintilantes do Ser em seu movimento nas sendas do poema.

A aparente situação de desolamento que Celan nos deixa ao dizer do poema como espaço fechado que, no entanto, busca uma u-topia, um não-lugar, é respondida por outro poeta, não menos aclarador do Ser em sua linguagem: Hölderlin. A ele, Heidegger dedicou alguns ensaios nos quais podem ser vistas interpretações onde o Homem é restaurado pela poesia junto ao Ser.

Já sabemos que o Dasein, como ser-no-mundo, é o meio possível para se chegar ao Ser. Esta afirmação foi basilar na sustentação das reflexões de Heidegger em Ser e Tempo. No entanto, ao longo do mover-se de seu pensamento no fluxo temporal, o filósofo observa outras possibilidades para se chegar à clareira do Ser. Uma delas, se não a mais importante, é a linguagem.

É através da palavra, tornada linguagem, que o pensar une-se ao ato de fazer poesia. O pensamento aqui é visto não como a contemplação do mundo pelos caminhos da razão, mas, num sentido de retorno às origens, como o (re) conhecer do sentido da Verdade das coisas em seu raiair. Neste caso, a poesia ganha uma posição privilegiada e os poetas, no aconchego de seu mundo interno, de cores esmaecidas pela restauração de sua voz, é o mediador desta condição.

Ora, o pensamento, no sentido de refletir sobre os entes a fim de habitar sua clareira, onde mora o Ser, só se realiza na medida em que se torna linguagem. Para isso o Dasein surge, não fora de sua posição privilegiada de ser um ente só consciência, mas como um ser de linguagem no qual só ela o faz ser o que ele é em sua forma e essência. É na linguagem que a poesia se erige e é através dela que se alargam seus espaços na atualização de sua leitura.

Valéry¹¹⁴ afirma que **“na floresta encantada da linguagem, os poetas caminham rapidamente para se perderem, para se deixarem tomar pelo desvario, procurando as encruzilhadas da significação, os ecos imprevistos, os estranhos encontros; não temem os desvios, nem as**

114 Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstrato, Passagens: Lisboa, 1995, p.31

surpresas, nem as trevas". Esta afirmação, ainda que não aceite a presença metafísica e sua busca da Verdade, nos dá uma noção próxima daquilo a que os poetas buscam em sua construção do poema, não por acaso Valéry ser também um poeta.

Ao afirmar que a linguagem é uma floresta encantada, ele deixa transparecer para nós algo além do que a metáfora deixa à mostra. A imagem da floresta não apenas é um lugar, portanto um espaço, onde se ocultam e aclaram-se suas partes componentes. Ora há a claridade da luz incidindo em suas matérias, ora as trevas ocultando-lhes seus mistérios e, no entanto, ela é floresta, o espaço no qual o poeta se larga para alargar-se no sonho de seu poema, cheio de "**ecos imprevistos**".

No movimento de pergunta pelo Ser, Heidegger, no dizer poético de seu pensamento em poesia, a fala como união do pensar:

**Mas o poe­tar pen­san­te é na ver­da­de
A topologia do Ser.**

**Ela diz a este o lugar de sua essência.
Cantar e pensar são os troncos
Vizinhos do poe­tar.**

**Eles crescem do ser e alcançam sua
verdade.** ¹¹⁵

Desta união, o poema lança-se na amplidão de ser um espaço único no qual as essências do que o poeta toca, ao nomear na linguagem edificante, os entes em sua substância, tornam-se aquilo que elas são por si mesmas em sua des-ocultação. Se em Valéry a linguagem é uma floresta onde, muito mais que habitar, os poetas se perdem no encanto da descoberta das coisas que a linguagem traz, em Heidegger o encanto do ato de descobrir é o aclarar próprio de todo discurso destinado à grandeza.

Deste modo, muito antes de se chegar à poesia, ele dá à linguagem um espaço onde o ser mora, ocupa-lhe as partes, ora obscuras, ora iluminadas, tal como a floresta densa de Valéry: "**a linguagem é a casa do**

115 Trecho extraído do poema Da Experiência do Pensar, Porto Alegre: Globo: 1969., p.47

Ser, edificado em sua propriedade pelo Ser e disposta a partir do Ser. Por isso urge pensar a Essência da linguagem numa correspondência ao Ser e como uma tal correspondência, isto é, como a morada da Essência do homem. “¹¹⁶

Nota-se que, com tal afirmação, o Homem, como Dasein não é negado, uma vez que é por ele que a linguagem, edificando-se, o edifica e é com ela, em essência, que o Ser surge de seu espaço. Nesta relação do Ser e da linguagem, ao poeta não cabe apenas a sua condição de homem como **Ser-aí**, mas como Dasein em meio ao mundo de seu poema, aquilo que ele cria por meio da trajetória das palavras no terreno da linguagem e cuida na preocupação de seu habitar e restaurar.

Um poeta que faz de seu poema um espaço do Ser é aquele que sabe que de sua voz as palavras não dirão os entes em seu sentido comum, mas, como se fossem tocados pela iluminação de algo que os desvenda em seus núcleos e que lhes dão a substância daquilo que eles são neste espaço. É daí que Rilke erige suas elegias, Trakl fala de seus crepúsculos de campos e florestas e Celan de sua utopia de poema-lugar sem lugar além de si mesmo, o que faz com que Benedito Nunes fale de uma “**tópica do sagrado**” “¹¹⁷

É desta matéria ontológica, eternizada pela palavra em denúncia das coisas mesmas, que Hölderlin dá gênese a seus poemas, atormentado e desgarrado do mundo concreto, como parece convir àqueles poetas destinados a dialogar com a grandeza e fazer a negociação possível de sua tradução na linguagem poética. Para ele, o poema é uma restauração ou um retorno ao tempo em que homens e deuses conviviam sobre a terra. Esta busca ou desejo de retorno são invalidados pela ausência do mundo na existência do poeta como ente no mundo. Daí seu sentimento de falta, daí seu refúgio na linguagem como espaço de vivência e volta dos deuses e como aurora do pensar o Ser em sua origem.

Deste modo, a linguagem do poeta é o canto celebrativo ao Ser, pensado pelo poeta como criação do campo de sua topologia, o que confirma o que Heidegger noz diz em Da experiência do Pensar e Benedito

116 Carta sobre o humanismo, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 55

117 Passagem para o poético, – Filosofia e Poesia em Heidegger. 2. ed., São Paulo: Ed. Ática, 1992, p.275

Nunes ratifica ao dizer que “**tudo começa e termina na linguagem, o topos por excelência do ser, em que se abastecem os poetas e os pensadores, e em torno do qual eles convergem no caminho de retorno ao país natal, à residência poética do homem**”.¹¹⁸

Não por acaso é Hölderlin quem escreve um famoso poema no qual se lê que

**Cheio de méritos, mas poeticamente
o homem habita esta terra**¹¹⁹

O modo poético de habitar é o próprio modo da poesia ser uma habitação da linguagem no universo do poeta. Nestes versos de Hölderlin, quem habita é o homem, mas de modo poético. Habita onde ou o que? O mundo ou a terra, denunciados pelo demonstrativo espacial **esta**. Porém, o habitar poético jamais é o habitar geográfico onde se vive em uma casa, num bairro ou numa cidade. O habitar poeticamente é o ato sempre renovado de vivenciar o mundo na experiência do poetizar. É no poema que o Homem habita a terra.

Neste habitar, ele transcende sua condição de Dasein finito e vive a redenção de sua existência limitada na poesia que ele constrói e na qual habita no mundo:” **o homem se essencializa como o mortal. Assim se chama porque pode morrer. Poder morrer significa: ser capaz de morte como morte. Somente o homem morre – e, na verdade, continuamente, enquanto se demora sobre esta terra, enquanto habita. Seu habitar se sustenta, porém, no poético**.”¹²⁰ Deste modo, o habitar poético do mundo é o que faz da morte algo nulo na presença do homem no mundo como tal, concreto, dinâmico em sua temporalidade transitória, uma vez que a poesia é a graça salvadora para sua habitação nas moradas do eterno.

Hölderlin faz um retorno à Natureza como fonte primitiva de onde brotam as possibilidades de uma (re)conciliação entre homens e deuses. O poema é o espaço dessa reconciliação sem, no entanto, reconciliá-

118 Obra citada, p.278

119 Versos presentes no longo poema No azul sereno floresce..., transcrito em Ensaios e Conferências. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002

120 Heidegger, obra citada, p.173

los. A ausência de ambos no mundo concreto é a emergente evidência de um fracasso em vivenciar as coisas num momento em que elas mesmas se desgastaram. Contra a fúria do mundo dinâmico, no qual os excessos embotam o sentido puro do que se evidencia em existência, o poeta é aquele que escolhe as palavras e, no espaço branco de seu poema, preenche essa falta num diálogo com quem o lê e com a Natureza e tudo o que ela tem de origem.

Sob tal ponto de vista, Hölderlin fala de homens e deuses como se aqueles tentassem encontrar estes na poesia. É daí que muitos poetas detectam um retorno ao sagrado naquilo que ele tem de mais primitivo. O que Celan considera uma utopia, na busca de um espaço da poesia original, única, num desejo sempre renovado em cada leitura do poema, é o eco do que Hölderlin mostra na busca de um poema com atmosfera de desterro, onde o poeta que avista a luz do Ser na origem, e seus deuses, nunca os encontra no lugar onde ele se acha, mas quando repousa na poesia, seu universo de sonhos e ar corroborando com Heidegger que nos diz

**Nós chegamos demasiado tarde para
os deuses e demasiado cedo para o
Ser. Deste,
o homem é poema começado.¹²¹**

É neste momento que as fronteiras da distância desaparecem e o homem, na sua condição de poeta, vislumbra a imensidão de seu espaço.

Orides Fontela, descontados seus tormentos pessoais, é movida pela mesma busca da imensidão e sabe que o espaço que ela constrói em sua linguagem eleva o homem aos níveis do firmamento do Ser e o localiza numa posição central, se não privilegiada, onde tudo que o rodeia só existe, neste universo, em sua função e des-ocultação.

Neste caminho, sua poesia também dialoga com o universo dos poetas acima referidos, inclusive lidos por ela. Isto pode nos mostrar o quanto se avizinham seus anseios em mostrar a força etérea de algo que nunca ocupa um lugar concreto e, se o ocupa, é apenas na sua condição estática de ente inserido no mundo. Um grande poeta sabe que as palavras

121 Da experiência do pensar, Porto Alegre: Globo: 1969, p.31

e a linguagem que ele cria retira este ente de sua posição limitada por sua condição unívoca e o lança, ou na força da imagem ou na pura expressão da língua, para outros territórios.

Neste sentido, a poesia de Orides Fontela fala dos entes em vibração de essência, dos quais ela salta como se fosse uma inversão na qual o Ser em substância fosse além do ente em sua aparição e, deste modo, ocultasse o poeta em sua subjetividade e erguesse o poema do mundo concreto a fim de habitar, na instauração do espaço, um outro mundo, o mundo do Ser onde a pureza primeva da origem fosse purificada pela palavra e a palavra fosse seu veículo.

Neste processo, a poesia de Orides é, como a de Celan, uma u-topia na medida em que constrói um espaço cuja sustentação está só nela; ou é também como a de Holderlin cujo universo é todo um retorno à origem dos deuses e dos homens. O poema **Clima**, presente em **Alba**, pode nos indicar alguns destes traços:

Neste lugar marcado: campo onde

Uma árvore única

Se alteia

E o alongado

Gesto

Absorvendo

Todo o silêncio – ascende e –

Imobiliza-se

(som antes da voz

pré-vivo

ou além da voz

e vida)

neste lugar marcado: campo

imoto

segredo cio cisma

o ser

celebra-se

- mudo eucalipto
elástico
e elíptico.

Neste poema, a valorização do espaço se concentra na economia do ente como imagem. Os vocábulos **campo** e **lugar** demonstram a topologia do poema, configurado no estático demonstrativo **neste**. Tais observações traduzem muito mais do que a geografia do poema expõe. Estes termos nos dizem o espaço estático que a poeta constrói a fim de fazê-lo habitado por imagens poucas, quase únicas, para, deste modo, depurar, na linguagem, o lugar onde seu poema se ergue. Sendo assim, o espaço que é o “**lugar marcado**” é o poema em si onde a árvore é o ente escolhido para habitá-lo em seu universo.

A árvore, como imagem solitária do poema, está nele para, em sua forma de ascensão imóvel próxima ao céu, ser “**o alongado gesto**” do qual a poeta faz uso para revelar não o que a imagem nos fala aos olhos no momento em que se lê o poema, mas aquilo que ela guarda em sua essência. Não é a árvore que Orides nos quer fazer ver, mas o que ela é, como origem

som antes da voz
pré-vivo

ou o que lhe está

além da voz
e vida

Neste caso, não é o ente como tal, em sua presença concreta na imobilidade do poema, que se ascende no espaço, mas o que está por trás dele ou, num grau mais profundo, faz ser o que ele é em essência imanente que o transcende em sua localização topológica na linguagem poética em favor da clareira iluminada do que não se diz, mas cintila em grandeza e mistério.

Se Heidegger afirma que o poetar pensante diz a topológica do Ser, Orides ao fazer de seu discurso poético a casa do Ser, o celebra pensando-o

poeticamente. A topologia do poema é a topologia do Ser, mas o poema não é apenas um lugar marcado, é um campo onde o movimento se imobiliza. Na estática sustentação da imagem da árvore, no poema, o tempo anula-se, a ação petrifica-se na árvore erguida, e o poema é todo um espaço do Ser onde ele, em “**segredo cio cisma**”, “**celebra-se**”.

Ao tornar estático seu ambiente, no dizer de seu discurso, Orides Fontela quer fazer o Ser ocupar todas as dimensões de seu espaço, as quais tornam-se também sendo as dimensões da intimidade de quem o lê e reconhece a luz celebrativa do Ser no ente, que é o núcleo e ponto imovente do poema e do próprio Ser.

Para Heidegger, a terra, habitação humana, é de onde brotam as obras que o homem faz em seu habitar no mundo. Conceição Neves Gmeiner (1998), num comentário a respeito da idéias heideggerianas acerca da obra de arte, afirma que, segundo o filósofo alemão, a terra é “**a origem que precisa ser revelada. É na Terra que o artista busca sua fonte, é no mundo que ele a expressa**”¹²²

Por outro lado, Hölderlin aponta para o céu como o meio de contato com os deuses:

**“ (...) Enquanto perdurar junto ao coração
a amizade, pura, o homem pode medir-se
sem infelicidade com o divino. É deus desconhecido?
Ele aparece como o céu? Acredito mais
Que seja assim. ”**¹²³

Orides encontra a solução ao unir céu e terra no mover-se crescente da árvore, a qual brota do chão naquilo que nele é mais primitivo, saindo de seu núcleo de semente, até que, no alargamento de sua existência, ela alcance a morada dos deuses em sua busca do que é mais elevado.

Nesta perspectiva, o poema, todo **imoto** de Orides, a própria árvore que, nascendo da origem escura da terra, se lança ao firmamento onde os deuses, como na primeira vez, habitassem o espaço do mundo junto aos homens e estes, muito mais que sua semelhança, fossem os arautos do Ser.

122 A Morada do Ser, Edições Loyola: São Paulo, 1998, p.115

123 Ensaio e Conferências, Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, pp.255/256

Heidegger, citando Hölderlin, fala a respeito da medida. O espaço físico sempre se mede pelo comprimento geográfico. Mas quem dá a medida do poema? No espaço constituído pelo poeta, no universo de sua poesia, a medida pode ser dada pela linguagem e sua métrica ponderada pela vivência do poeta como criador de mundos. Mas a linguagem pode ser um espaço estático. Aquilo que ela encerra na palavra como representante de um ente em movimento na topologia do poema é mais do que o poeta diz. O leitor reconstrói o percurso da linguagem naquilo que ele lê e vive como experiência poética ou ontológica numa restauração da experiência do poeta. A medida do poema, neste caso, sempre é diferente para quem lê, mas seu espaço sempre brilha a partir de um mesmo ponto: o Ser revelado na palavra.

Hölderlin afirma em seu poema

**O homem pode medir-se
Sem infelicidade com o divino.**

Para ele o poema é um contato com o divino na mesma proporção em que é o contato com o Ser. Mas o divino em Hölderlin é o que se perdeu na vida cotidiana do homem e que a poesia busca restaurar em seu universo. Daí a sensação de ausência que os poetas da estirpe ontológica sentem e daí também sua justificada vontade de retorno à origem da simplicidade do mundo onde deuses e homens conviviam na harmonia da existência.

Em Hölderlin é na Natureza que o homem se reencontra com o divino e o valor de medida de ambos é traçado a partir da relação que há entre estas partes no território do poema. O céu é o que há de mais divino, pois que é o mais alto de todos os entes, imponente em sua beleza cromática, guarda o mistério do que é sagrado. O poeta, com suas palavras, está preso ao chão e do chão vem. Suas palavras ascendem e de seu poema o que é mais puro e pulcro brilha em linguagem numa celebração do que está no mundo em sua gênese: a natureza.

No poema de Orides Fontela o poeta é a imagem do divino, assim como fala Hölderlin quando se refere ao homem, mas a sua poesia busca outra medida que não seja apenas o homem como reflexo da natureza

tornada deus. Em Orides a busca do Ser em verdade e presença não se alia à rutilância das coisas do mundo ou da natureza em estado de sacralização porque a palavra mesma, pura, só imagem do Ser, é o que o poema instaura naquilo que ele diz em seu espaço.

O halo sagrado que isso traz é a contingência do grau de pureza original ao qual a sua poesia quer chegar. O leitor, em seu diálogo com o poeta e na habitação deste universo, o vivencia como uma experiência epifânica na qual o poeta e a palavra ocultam-se diante do que ele, no silêncio do diálogo com os entes do poema, perpassa.

Em Orides o poema é um mundo fechado onde os limites de seu espaço são medidos pelo que a linguagem institui. Habitar o espaço deste universo é pertencer à descoberta solitária do que o poema nos diz. Orides afunda ou oculta o sujeito de seu poema para tornar núcleo os entes que sua percepção capta na palavra e redefine na linguagem. No entanto, ainda que resulte numa frustrada tentativa, essa ocultação não deixa de mostrar o universo íntimo do poema na sua origem (na consciência sempre presente do poeta) e reverbera no momento em que o leitor o habita.

Neste movimento, Orides Fontela lança-se a um universo onde só ela, em sua intimidade, conhece. Tal universo sempre será único, pois ela é quem se instala e se espalha em seu espaço de Ser de poeta para chegar ao Ser do poema em sua essência. Daí que as sensações, sentidos e imagens que a possuem são lançadas ao mundo sob as amarras das palavras, e seus múltiplos sentidos, naquilo que ela vive em seu íntimo, como podemos observar no poema **Porta**, presente em **Teia**:

O estranho

bate:

na amplitude interior

não há resposta.

É o estranho (o irmão) que bate

Mas nunca haverá

resposta:

muito além é o país

do acolhimento.

Quem é o estranho? É a palavra cujo signo deseja mergulhar no oceano dos múltiplos sentidos? E a ausência de respostas indica o nada, a ausência de todas as coisas? Talvez não. O poema de Orídes por si mesmo fala e é um mistério: aquele mistério o qual mostra que o íntimo de cada ser guarda um universo cujas fronteiras é a amplitude. Se **“nunca haverá resposta”** não é pela ausência dos sinais, mas por seu excesso, todos transmutados, multiformes na consciência da poeta.

Toda poesia deseja ser uma contemplação da grandeza, ainda que seja com o uso de palavras mínimas, e o poeta evolui essa grandeza trazendo o além para dentro de si como se, na imanência de seu mundo, ele transcendesse a si mesmo na transcendência de seu discurso. Assim, todo ato de criação poética é um ato de solitário que exige do criador uma quase anulação do concreto da realidade externa para filtrar esta realidade nos vastos campos do seu interior.

O interior do poeta, aquela região que só ele reina na solidão de sua existência, sempre dialoga com o que lhe é externo como se fosse uma troca. Ou seja, na ausência do Outro como ente habitante do mundo, só o poeta a habita, de fora para dentro de si. Em sua solidão essencial, o que lhe é externo, ainda que grande ou largo, será sempre pequeno diante da vastidão de seu espaço íntimo.

É sob tal noção que Bachelard (2000) lança suas análises ao dizer que **“o espaço íntimo e o espaço exterior vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento. Designar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço afetivo não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão.”**¹²⁴

Ao fazer tal afirmação Bachelard confere à palavra poética uma abrangência muito maior do que ela pode mostrar em sua presença. Ao fazer de sua percepção do mundo uma imagem íntima, o poeta, segundo

124 A Poética do Espaço, Martins Fontes: São Paulo, 2000. pp.205/206

a afirmação acima citada, já transfere a limitação afetiva dada ao ente por sua subjetividade para algo maior cuja profundidade adensa-se no espaço de seu poema. A palavra como mediadora e a linguagem como medida poética são apenas os signos de passagem para a inerente grandeza que o espaço poético tem. Nos “ **valores de expansão** “ qualquer dor ou sofrimento expulsa-se de sua nascente afetiva para espalhar-se inteiramente no discurso poético.

Orides Fontela sabe de seu destino de grandeza ao ter conhecimento de que sua poesia limita-se a um universo cujas respostas exigem do leitor a habitação do espaço instaurado pelas palavras. Daí que o irmão, este Outro tão cotidiano e tão próximo, nos é estranho no poema, pois que é alguém que deseja habitá-lo, respondê-lo em sua vivência de leitor solitário que refaz os caminhos do poeta, anulado em sua consciência, que paira sobre os entes, iluminando-os com a brasa ontológica da linguagem.

O advérbio **nunca** colocado no meio do sexto verso parece anular as possibilidades de descoberta da grandeza. Mas se as respostas não se dão por estarem presas às amarras do jamais, é porque elas não são necessárias porque não são verdadeiras. O que o poeta revela em seu poema o leitor retoma, mas de modos vários cuja intensidade não é a mesma no fluxo do tempo em que ele, no ato da leitura, o habita. A verdade é o que ele instaura na mediação entre a rutilância dos entes, no aclaramento do Ser, na topologia do poema, e a percepção única do poeta como condutor desta verdade.

Em Orides a resposta não existe porque ela limita a vivência do espaço em sua amplidão ou, como ela mesma diz, em um de seus poemas-axioma:

**Da
vida
não se espera resposta**

Neste caso, a vida em si, vivida no mundo, ou imitada na literatura, ou recriada no poema, é, em qualquer instância de sua presença, uma resposta dada no ato mesmo de estar vivo e habitar a vida na existência em movimento. O espaço do poema é o colocar nas aras da vida a topologia do vasto em seu sagrado brilho. Estar pousado neste espaço vasto é a verdade única da essência mesma de todos os entes, sem perguntas nem respostas.

Não por acaso, Bachelard usa a palavra **vasto** para definir a poesia dos espaços infinitos, especialmente a que foi feita por Baudelaire. Para o fenomenólogo, ao citar o poeta das Correspondências¹²⁵, tal palavra é a **“que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo.”**¹²⁶ Deste modo, o espaço externo, fixo pelas formas concretas do mundo, sempre está num alguém que o limita em sua localização.

O espaço interno, o qual o poeta constrói e o leitor habita em sua solidão de vivência poética, projeta-se na superfície imensa da **“amplitude interior”**, onde se faz presente o **“país do acolhimento”** donde o poeta traz a palavra essencial na nomeação das coisas, não mais como um vocábulo preso ao seu ente mundano e externo, mas alçado às múltiplas cintilâncias de sentido que o **“muito além”** da linguagem poética ilimita. No dizer de Bachelard, **“quando esse além é natural, quando não se aloja nas casas do passado, ele é imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, contemplação primordial.”**¹²⁷

A relação entre o espaço externo e o espaço interno cria uma dialética em que um e outro equilibram-se em estado de tensão. O poeta, no intermédio entre estes dois espaços, é o que vai limitar-se ao alguém da realidade na qual ele se insere com os demais entes do mundo e o espaço que ele vive no além do seu universo poético. Esta dialética é vista por Bachelard como um **“esquartejamento”** e esse termo usado por ele, ausentando-o de sua imagem violenta, serve para nos mostrar o quanto de agressivo tem o fato de

125 Neste poema, Baudelaire cita a Natureza como um **“templo vivo”**, o que nos faz notar que, mesmo indiretamente, em seu espaço poético, há também a noção de que o poema, num diálogo com a grandeza, retorna ao primevo que a natureza e seus **“vivos pilares”**. Esta exaltação da natureza, logo no início do texto, é um indício, ainda que tímido, do que Hölderlin prega quando fala do contato do homem com o divino na expressão poética.

É importante salientar também que, além da palavra **vasto** usada por Baudelaire no referido poema, ele usa outras que nos dão a dimensão do amplo ao que ele quer chegar. Tais palavras podem ser vistas em expressões como **“ecos ao longe”** (presente no quinto verso da segunda estrofe), **“ mais profunda e tenebrosa unidade ”** (no sexto verso da segunda estrofe) ou em **“ expansão do universo ”** (no primeiro verso da quarta estrofe). Ainda que escravize aos sentidos tais contatos com a vastidão, Baudelaire nos dá uma noção de transcendência do poema como veículo de linguagem para clareza do Ser de cada coisa, o que lhe confere um status ontológico que, muitas vezes, ultrapassa o sensível a fim de chegar à consciência ampla dada pelo poema.

126 A Poética do Espaço, Martins Fontes: São Paulo, 2000, p. 196

127 Obra citada, p.190

separar ou dividir mundos tão díspares. Como filósofo largado ao devaneio, Bachelard não aceita as explicações imediatas, servas das experiências de superfície, para explicar a relação entre o interior de um espaço imenso e a geográfica limitação do que habitamos no exterior de nosso íntimo.

Ele afirma que **“o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia. Mas em filosofia todas as facilidades têm seu preço; e o saber filosófico começa mal se tiver como base experiências esquematizadas.”**¹²⁸

Esta longa citação, estranhamente severa e pesada para um filósofo da leveza como Bachelard, indica muito mais do que ela diz em sua expressão. No equilíbrio entre os dois espaços, Bachelard renuncia a visão simplista e superficial para se acolher o ser tanto do homem quanto do mundo na restrição dos advérbios. Segundo ele, a fragilidade desta divisão esgota a noção profunda de fixação do ser das coisas. Desse modo, a dialética entre o externo e o interno instaura uma tensão na qual as limitações de superfície embotam a noção mais intensa e íntima de se chegar ao Ser.

As **“experiências esquematizadas”** as quais o fenomenólogo cita limitam aquilo que se busca na ontologia das vivências internas do homem consigo e com o mundo. Muito possivelmente o poeta, ao isentar-se de tais experiências, define melhor a rota de sua vivência com o Ser do mundo ao trazê-lo para a cartografia da grandeza que o poema, em seu espaço interno, irmana.

Deste modo, um poeta que se aprofunda em seu íntimo a fim de buscar o âmago dos entes, dá ao seu poema a carta da grandeza, como fala Orídes em **Mapa**¹²⁹:

128 Idem, p.216

129 Presente em Alba, de 1983

Eis a carta dos céus
as distâncias vivas
indicam apenas
roteiros

os astros não se interligam
e a distância maior
é olhar apenas

A estrela
vão e luz somente
sempre nasce agora:
desconhece as irmãs
e é sem espelho.

Eis a carta dos céus: tudo
indeterminado e imprevisto
cria um amor fluente
e sempre vivo.

Eis a carta dos céus: tudo
se move.

O ato de “**olhar apenas**” ultrapassa sua simplicidade de ação, pois olhar é tudo e, no dizer, de Celan, “**aprofunda-nos o fundo**”. Os roteiros só indicados, e não impostos, dão a medida desmesurada desta cartografia na qual a ontologia se ergue na imagem vasta dos céus e em sua “**distância maior**”.

Os traços que fazem a cartografia do poema pertencem ao “**indeterminado e imprevisto**” porque, se a poesia, para fixar o Ser, foge dos esquemas já prontos, aquilo que ela nos dá como roteiro sem fim nem começo é o que se revela em cada leitura de seu Ser, que é o Ser do homem-poeta no pensamento do Ser em sua essência elevada à grandeza e ao “**amor fluente / e sempre vivo**”, habitando o íntimo do poema onde “**tudo se move**”.

Na dialética dos espaços externo e interno, a imagem da porta é uma mostra evidente por si mesma como aquela que limita as dimensões destes espaços em suas constituições. Deste modo, o movimento do abrir e fechar que a porta faz é a fronteira do que apresenta no de fora e o que se alarga por dentro. Bachelard dedica páginas a analisar tal ente como imagem e lhe dá um valor de importância fenomênica na qual a porta é suspensa pela condição suprema de ser “ **todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes.** ”¹³⁰

A imagem da porta também é usada por Orides numa suspensão fenomênica. O poema da amplidão íntima, analisado logo acima, tem esta imagem como título e no poema **Revelação**, interpretado no capítulo anterior, a porta também ocupa uma localização privilegiada em seu espaço. No entanto, enquanto neste poema a porta é um ente de onde as revelações secretas do sentido da origem são trazidas por sua presença entreaberta no espaço, no poema que leva seu nome ela é o que guarda o mistério do que se encobre na vastidão das áreas poéticas.

No entanto, tanto em um poema como em outro, a imagem da porta não é apenas o limite das tensões dialéticas que o poema resolve com sua cartografia do ar. Ambos desejam fazer dela a imagem que, no dizer de Bachelard, abre o ser naquilo que ele tem de essencial e o faz grandioso após a sua abertura no espaço que se faz luz no momento em que habitamos o poema.

A tensão existente entre o espaço externo, com seus construtos sociais e suas referências históricas, e o espaço íntimo, onde a criação brota da consciência do leitor, foi analisada também por Dominique Maingueneau na qual o papel do escritor é enfatizado no que se refere à sua localização entre estes espaços e o modo como ele negocia com ambos.

130 A Poética do Espaço, Martins Fontes: São Paulo, 2000, p.225

4.1 - A paratopia e o poema

A paratopia proposta por Dominique Maingueneau¹³¹ analisa a obra literária como um objeto que se constrói em um espaço único, que supera a concretude pura deste objeto e sua realização estética, no receptor, a fim de expor uma proposta de diálogo possível entre o chamado espaço literário e o espaço concreto, perfeitamente distintos na visão do escritor. Deste modo, a paratopia pertence a uma **“localidade paradoxal** ¹³² onde **“a pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.”**¹³³

Nesta tentativa de diálogo entre o externo, como o social, e o interno, que é a obra em seu campo, torna-se necessário (uma vez que se evidencia de modo ostensivo ou tácito) saber das raízes desse paradoxo que surge ao percebermos que, na paratopia, o autor habita um não-espaço à medida que ele não deixa de ocupar um lugar nas lacunas da sociedade. É sua função ser o intermediário destes dois espaços, uma vez que ele, ao criar sua obra, habita (ao mesmo tempo que erige) o campo literário e a fomenta **“com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade”**¹³⁴. Assim, na suspensão que o prefixo **para-**¹³⁵ traz em seu significado, o autor habita os territórios do ar, pairando entre os dois universos que ele deve negociar em sua criação.

É evidente que Maingueneau dá um lugar de destaque à condição do escritor como aquele que faz ser possível a obra literária, sem que esta seja um objeto desvinculado de uma estrutura complexa de criação na qual ele ganha a condição incômoda de um ser de fronteira entre os mundos nos quais habita. Neste sentido, o discurso, como resultado dos enunciados da linguagem, ganha importância na obra.

131 O contexto da obra literária, Martins Fontes, São Paulo, 1995

132 Obra citada, p.28

133 Idem, ibidem

134 Obra citada, p.27

135 Tal prefixo tem origem grega e significa, entre outras coisas, estar próximo a algo ou alguma coisa

A importância do discurso como construção do mundo nas sendas das palavras é algo cuja pertinência não se separa do escritor, pois ele, ao construir seu enunciado, e dar um “tom” ao seu discurso, o insere na difícil negociação entre o espaço social como um todo e o espaço literário construído pelo enunciado. Este ser que plana sobre os espaços, transfigura-se no escritor em contato com a paratopia e a sua linguagem, erguida na estrutura de seu texto, é o que define, no discurso, as fronteiras entre os dois espaços.

Assim, na análise do processo paratópico, tem-se, em Maingueneau, a defesa de que o escritor é um ser não-situado, em que os parâmetros reais ditados pelo social, põe-lhe em situação de margem “ **e é verdade que se o artista não se entregasse à experiência original que o coloca à margem, que esse distanciamento o despoja de si mesmo, se ele não se abandonasse ao descomedimento do erro e à migração do recomeço infinito, a palavra recomeço perder-se -ia.** ” ¹³⁶ Deste modo, a situação de margem que o poeta vive o faz ser livre para viver sua obra como se fosse um novo início.

Ou seja, o autor de um texto literário, ao erigi-lo no discurso, cria enunciados que denunciam a sua situação de deslocalização do social e enfatizam o seu caráter estranho, fora dos estratos basilares do mundo. Essa condição de **outsider** que o escritor tem não deixa de carregar em sua essência o sentimento coletivo do qual se extrai a visão do artista como o louco ou o santo em que, em tal bipolarização de seu papel social, não caberia uma mediação possível.

Partindo dessa premissa, nota-se que Maingueneau define sua teoria. Para ele, a paratopia do escritor lhe impõe o inexorável destino de estar sempre fora da sociedade e, para tal, ele descreve alguns sinais de situação paratópica, a saber:

- **a tribo**
- **a vida literária**
- **boemias e boêmios**
- **jansenismo**
- **a economia impossível**
- **a árvore familiar**

136 Blanchot Maurice. O espaço literário, p.50

Provavelmente, desta classificação, a melhor situação paratópica para se entender o escritor na modernidade é a categoria do boêmio, na qual Maingueneau, ao referir-se ao século XIX, diz que **“é sobretudo a mitologia do boêmio que permite dar uma representação a essa impossível inserção do escritor”**¹³⁷ Sem dúvida, a figura do boêmio como um ser errante nos cafés e que representa o autêntico **flâneur** sobre as ruas da cidade, é o que melhor foge das camisas-de-força sociais, ao mesmo tempo que é uma resposta da modernidade aos escritores de salão, tão comuns na era da nobreza.

Se as figuras mudam, o cenário também muda e é nele que as faces da História se movem e envelhecem a fim de surgir outras faces. Daí é que, se antes, nos salões, a realidade histórica põe a nobreza no centro do cenário do século XVII e por boa parte do XVIII, no século seguinte, a burguesia liberta-se do espaço vago e ordeiro do salão para fragmentar-se na multiplicidade de vozes urbanas que freqüentam os cafés.

A trajetória do escritor (como ser paratópico e fronteiro) acompanha tais movimentos (não se sabe se avanços) numa polimorfia bastante original e necessária. Assim, onde antes havia o escritor cuja identificação com o salão chegou ao limiar do parasitário, onde ele procura os contatos possíveis para elaborar, definir e difundir sua obra (e aqui entra a hierarquia dos domínios descrita por Maingueneau)¹³⁸, agora tem-se o boêmio, ausente das **“proteções e gratificações”**, tão comuns aos escritores

137 Idem, p.31

138 Os domínios aos quais Maingueneau faz referência em sua obra são aqueles presentes na paratopia da vida literária: domínio de elaboração (no qual o autor lê obras, assimila influências), domínio de redação, domínio de pré-difusão, e domínio de publicação. Tais domínios, como afirma Maingueneau, não chegam a formar uma seqüência, mas são solidários em sua atuação, uma vez que cada um deles se solidariza na vivência literária. Com o advento da burguesia estes domínios passaram por uma redefinição, pois o espaço social condicionou o escritor a outros modos de vivência.

É interessante observar a semelhança entre esses domínios e as quatro fases da gênese (fase pré-redacional, fase redacional, fase pré-editorial e fase editorial) propostas por Pierre-Marc de Biasi no capítulo sobre a crítica genética na obra Métodos Críticos para a Análise Literária (Martins Fontes, São Paulo, 1997). Coincidentemente, os domínios propostos por Maingueneau perpassam aquilo que antecede o texto em sua produção e que faz esta corrente da crítica ter a essência que tem.

de salão, mas residindo nas vastas ruas da cidade e nos cafés onde **“mundos distintos se encontram lado a lado”** ¹³⁹

A identificação do escritor com o boêmio não é mais por sua errância no mundo do que por sua inadaptação aos valores sociais. Sob este enfoque, é curioso observar a relação feita por Maingueneau, ao situar Baudelaire e Mallarmé nesta categoria. Apesar de terem a nacionalidade em comum, tanto um quanto o outro possuem especificidades de criação bastante distintas, o que os afastaria.

No entanto, sob o signo da paratopia, ambos convivem no mesmo universo, pois, à maneira dos boêmios, não se integram perfeitamente ao modo burguês¹⁴⁰. Se em Baudelaire a separação do seu universo literário com o espaço urbano, portanto social, quase não existe, não se pode dizer o mesmo de Mallarmé, para quem a convivência possível destes mundos é feita pela necessidade material, afinal ele vive a ambigüidade de ser um professor (logo ocupa uma posição no espaço social) e ser um mestre de poesia sem lugar, sem pátria, flanando nos territórios difíceis da linguagem, tal como um boêmio nas ruas da cidade.

Falamos em Baudelaire e Mallarmé, poetas, uma vez que as observações de Maingueneau, acerca dos boêmios, repousam melhor sobre textos poéticos. Não negamos, no entanto, a importância de tal análise sobre textos de prosa, principalmente no que se refere às embreagens descritas por ele ao final de sua obra. Neste ponto (as embreagens), a localização do poeta como um negociador de mundos díspares, dilui-se na voz solitária de quem constrói e habita o universo da poesia.

É importante destacar que, na análise da paratopia proposta por Maingueneau, a condição de margem assumida pelo artista é algo inerente ao seu processo criador em todas as suas instâncias. Para confirmar tal fato a paratopia do jansenismo vem a ser uma das situações as quais ele, a fim

139 Obra citada, p.33

140 É necessário observar que Baudelaire, num sentido lato, foi um boêmio em que, sem tal papel, sua imagem de protopoeta moderno não teria a mesma aura. A boemia em Baudelaire e sua relação com a modernidade foi estudada por Walter Benjamin em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”.

Neste texto, Benjamin não só expõe as relações entre a postura do poeta com os ares da modernidade urbana, como também cria o conceito do flâneur, aquele que habita os espaços da cidade sem necessariamente integrar-se a ela.

de buscar um universo mais puro (o que seria antítese do boêmio urbano), refugia-se num lugar só dele, longe das influências do mundo.

O caráter de afastamento desta paratopia encontra esteio na imagem de recluso refúgio vivido por aqueles que, fugindo da cidade e da corte, no século XIV, trancam-se no convento de Port-Royal que, por sua vez “**constitui um lugar além das divisões sociais, inclusive da própria igreja, onde se encontram o profano (os leigos ‘solitários’) e o sagrado (as religiosas), onde o mundo se comunica com aqueles que dele se retiraram.**”¹⁴¹ .Ainda assim, a paratopia do jansenismo não dá ao autor um caráter santificado,mas lhe releva o papel de ausente das divisões sociais, o que lhe valeu ser o “**duplo invertido das cortes e dos salões**”¹⁴²

Deste modo, o poeta,na sua condição paratópica, mesmo sendo o boêmio das ruas, do século XIX, ou o ausente do mundo social da nobreza, nos séculos anteriores, conserva sua situação de ente não-localizável nos centros de atuação da história ou da vida, o que faz Maingueneau afirmar que os autores de literatura, como os loucos e os demais seres que habitam as bordas da sociedade, “**tiram sua força de sua marginalidade**”¹⁴³

Em todas essas categorias percebe-se que a análise parte de quem produz (o autor/escritor) e suas relações com o mundo para chegar à obra como concreção de suas experiências.Ainda que suscite problemas, algumas dessas categorias são importantes por levantar questões cuja base reflete as inúmeras e problemáticas posições que o escritor passa a ter ao realizar sua obra.Um delas, e talvez a que mais expõe a problemática do autor no que se refere à sua posição econômica na sociedade, é a paratopia da economia impossível.

Esta condição paratópica traz um julgamento fundamental do autor ao situá-lo na difícil questão de conciliar obra e sobrevivência, arte e capital. Não há dúvida de que o autor de literatura passa pela profunda dificuldade em produzir algo que não se sabe se lhe trará benefícios em dinheiro.Por outro lado, esta mesma obra, por passar em vários graus de exigência (desde o público que a recebe até o editor que a torna conhecida), não é muitas vezes construída em função de um retorno futuro representado pelos cifrões.

141 Idem,p.37

142 idem, ibidem

143 idem, p. 36

A história literária e as obras por si mesmas já mostram o quanto o escritor, ao burilar sua arte, sofre com a ausência do leitor (e do dinheiro) em função de seu processo criativo e seu engajamento com essa arte. Daí que, muitas vezes, para se ganhar dinheiro, o autor procure alternativas de sobrevivência (caso de Mallarmé) ou integre-se às exigências do mercado. No entanto, sua condição de estranho ainda se preserva e ele, solitário, introverte-se em seu espaço interno enquanto que fora de si o espaço social tensiona-se nos limites dessa dialética.

4.2 - A vida, a obra

No desenvolvimento da análise paratópica clarifica-se a importância dada por Maingueneau à relação vida e obra no momento de criação e realização do objeto literário através do autor.

Ao comentar sobre o ato da criação literária, ele cita tanto Verlaine quanto Mallarmé como referenciais da relação acima citada pois **“a obra não está fora de seu ‘contexto’ biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”**¹⁴⁴

É evidente que tal afirmação é por si mesma polêmica, pois encontra ressonância na concepção romântica da arte, e perde força nas movimentações intensas vividas pela literatura ao longo do século XX, onde os escritores passam a ser credores da linguagem como discurso específico da literatura. Uma solução possível, sugerida pelo próprio Maingueneau, é de que o escritor, em sua paratopia, no ato de criação, dilacera sua vida ao vivê-la em duas.

Sendo assim, a vida prática, cotidiana, vai gerir uma outra, menos consensual, mais dinâmica, aquela que se instaura no campo literário a fim de produzir uma obra cujo movimento segue da **bio** até a **grafia** para, inversamente, já realizada no enunciado, jogar-se sobre a vida no momento que o autor a escreve no espaço de seu texto.

144 O contexto da obra literária, Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 46

Na relação vida/obra destaca-se a questão dos ritos, ora de escrita, ora genéticos. Tanto um quanto o outro habita um local externo à produção da obra, mas dizem muito ao seu respeito. Os ritos de escrita variam de acordo com o modo como o autor lida com a criação de sua obra e ocorrem através dos rascunhos, enxertos e outras alterações que ele faz na grafia da mesma.

Os ritos genéticos têm um caráter extra-literário, pois dizem respeito aos modos ou meios criados pelo autor para construir seu texto. Ainda que não sejam fundamentais para o entendimento de uma obra, tais ritos foram muito valorizados, segundo Maingueneau, após o século XIX, sobretudo no Romantismo, atendendo às exigências do público em saber como a obra foi construída.

Estes ritos possuem dois caracteres importantes os quais “ **são ao mesmo tempo uma realidade histórica, que é possível perscrutar através do caminho clássico (documentos, coleta de testemunhas, conjecturas...), e um sintoma das posições estéticas que embasam as obras.** “ ¹⁴⁵ Para confirmar isso, ele cita Proust, Francis Ponge ou Flaubert, sem, no entanto, nos deixar claro que tais ritos “ **são essa parcela da vida brusca e diretamente pega pela obra, de certo modo subtraída das atividades ‘profanas’, não estéticas.** “ ¹⁴⁶

Não há dúvida que estas análises possuem uma grande importância, no que se refere à relação autor/obra, e sua constituição ao campo literário. Se o caráter bio/gráfico ganha relevo na observação de uma obra ou se os ritos de criação e o genético são importantes para, vendo-a na sua feitura, por fora, saber-se inteira por dentro, resta saber se isso vale para qualquer obra. Sabemos que a poesia não perpassa nos mesmos estratos da prosa, uma vez que aquela, por tratar a linguagem de modo especial, mostra um desapego à transcrição do real mais do que esta.

Além disso, o fazer poético pode muitas vezes ocultar seu autor ou, inversamente, mostrar sua condição paratópica cuja intensidade nega qualquer mediação possível. Para ilustrar melhor tais afirmações, leiamos o poema abaixo, escrito por Orides Fontela, chamado **Maiêutica**, presente em **Teia**:

145 Obra citada , p.49

146 Idem, p.51

**Gerar é escura
lenta
forma in
forme**

**gerar é
força
silenciosa
firme**

**gerar é
trabalho
opaco:**

**só o nascimento
grita.**

Este texto revela alguns sinais importantes quando observamos sua possível paratopia. Para isto, é necessário que se faça o percurso bio/gráfico a fim de se chegar ao texto em si. Orides Fontela sempre viveu à margem. Nascida no interior de São Paulo, vem à capital para estudar Filosofia, tornando-se professora, numa vida oscilante entre as brigas com todos ao redor e uma frágil luta pela sobrevivência.

Neste caso, não negamos o peso do social sobre sua vida, o que a faz vestir o véu dos poetas cuja existência devotada à poesia afunda a social. Estes dados reafirmam o que já se falou anteriormente a respeito da idéia de que se deve gerir duas vidas na criação de uma obra (uma social, outra literária) ou de que o escritor muitas vezes assume categorias paratópicas que desvelam sua marginalidade.

Desta forma, Orides, como ser criador no universo do verbo, erige seu discurso não nas entrelinhas do poder ou de sua ausência. Tampouco o lança no não-lugar, negociando, através dos enunciados, uma localidade possível para sua voz repousar. Ela, como na imagem do poeta boêmio, não aceita a convenção nem a regra limitadora do sentido e também se vê muito

menos como um ser social útil, pois sua função de sobrevivência não é mais que um recurso para existir.¹⁴⁷

Se sua localização paratópica é mais evidente, de sua poética já não se diz o mesmo. Quando se compara a prosa com a poesia, surgem evidências diferenciais que suplantam as estruturais, sempre mais explícitas. Isso se dá sobretudo à aparente inutilidade que a poesia passou a ter no pós-romantismo, em que não mais se evidenciou a relação VIDA/OBRA do autor e os poetas passaram a se encastelar nas torres da linguagem. Ou seja, não mais se vê a vida delineando as formas da obra, mas apenas o enunciado ancorando-se nas palavras em busca de uma linguagem.

Assim, o ato de gerar, no poema, introverte-se em sua essência, é uma “**forma in/forme**” cujos movimentos se fazem no silêncio:

“é /força / silenciosa / firme”.

Daí que a linguagem, como enunciação, oculta o poeta, pois sua voz é um ruído no vazio e sua localização no campo literário não se realiza explicitamente.

Neste poema, vê-se um paradoxo quando se confrontam suas idéias com as propostas teóricas de Maingueneau, no que se refere à negociação paratópica. Note-se que, nas bases do enunciado, explícito nos versos, a busca da concisão, a necessidade de encontrar uma máxima expressão na economia do vocábulo suplanta a figura sócio-biográfica do autor como criador.

Assim, sua localização na sociedade como um ser de margem fenece sob as vozes da linguagem que, por sua vez, como observa Leila Perrone-Moisés¹⁴⁸, “**está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro**”¹⁴⁹

147 Note-se que, como Mallarmé, Orides Fontela foi professora, aposentando-se e vivendo numa situação de abismo entre a pobreza solitária e a miséria indigente.

148 Inútil Poesia, Companhia das Letras: São Paulo, 2000

149 Obra citada, p.32

Para Perrone-Moisés, a poesia, por ser vaga, por não ter um **“sentido imediato, claro e fixo”**¹⁵⁰ foge do que é útil e erige um discurso novo, talvez inútil, e que se encastela nas chamadas **“torres de marfim”**¹⁵¹. Coincidentemente com Maingueneau, ela cita Mallarmé como aquele que melhor traduz esse labor poético, contrastando, inclusive, seu papel social de professor ao de poeta que labora o **“escândalo de sua sintaxe”**¹⁵²

O poema de Orides Fontela ressoa sob a luz de tais conceitos, pois o ato poético é gerado nas veredas do imaginário, estas formadas por uma criação solitária na qual a poeta desnuda-se de si mesma para contemplar uma vasta solidão escura, informe, lenta, em silêncio, além da dialética do exterior ou do interior, uma vez que seu íntimo transcende o social, supera o histórico e restaura o espaço não apenas paratópico, mas único no que ele é em sua linguagem.

4.3-O problema da paratopia

À aparente inutilidade da poesia, a prosa surge como uma resposta possível. Não há dúvida, e seria até consensual, que a prosa se contextualiza melhor numa relação com a realidade e suas problemáticas à medida que o labor poético (ainda que não invalide as concreções do mundo) suplanta e transcende muitas vezes o real em si a fim de sedimentar-se em seu próprio universo. Falamos anteriormente em linguagem como meio de interpretação da poesia, mas nela e sobre ela o discurso, como voz possível, é aquele que melhor expressa, separa e revela os ruídos do poético em contraponto aos movimentos da prosa.

Para Foucault¹⁵³, ambos unificam-se no conceito do discurso literário e este, assim como o discurso religioso e o jurídico, localiza-se num patamar diferenciado, e não menos difícil, onde se inserem questões de poder. Desse modo, notamos que a Literatura, ao longo de suas inúmeras configurações temporais, ergue-se sobre os signos em desvio, uma vez que

150 Idem, p.33

151 Idem,ibidem

152 Idem, ibidem

153 A ordem do discurso, Edições Loyola,São Paulo:1999

tais signos perdem seus sentidos cotidianos e comuns para refugiar-se num discurso cuja relação com o poder é difícil e, paradoxalmente, não deixa de ter um grau de poder sobre o mundo.

No entanto, é necessário que se observe que o poder, como algo instituído, insere-se naquilo que é estratificado socialmente, sem atender às exigências da literatura como discurso. Ou seja, quando falamos em poder, no discurso literário, e no dizer de Foucault, nos referimos à posição diferenciada que tal discurso tem sobre os demais, expondo uma voz (ou vozes) que se que(rem) diferente(s) sobre a vaga mudez das coisas, mas sem relação direta com os ditames sociais.

Diante disso, ao observar a formação discursiva da prosa, será claramente visível que seus tons e nuances buscam uma maior integração do autor (como criador) e o mundo. Note-se que a prosa ousa falar mais sobre as coisas e o mundo enquanto que a poesia economiza o vocábulo em favor do universo que ela cria. As paratopias do prosador e do poeta muitas vezes podem ser as mesmas, no entanto suas imagens transparecem com maior ou menor força em suas obras.

Um prosador sempre se deixa ver à medida que um poeta pode anular-se em sua subjetividade para que seu discurso se realize. Ainda que um prosador construa sua narrativa sob os tons fecundos da palavra poética (a isso veja-se Clarice Lispector, Hilda Hilst e Nerval), a voz do criador sempre se denuncia em ruído. Na poesia, ainda que se ouça tal voz, o poeta se oculta em sua paratopia.

Deste modo, diante das diferenças entre o fazer da poesia e o da prosa, concluímos que a análise de Maingueneau, no que diz respeito às embreagens paratópicas, repousa melhor sobre o discurso da prosa que o da poesia. Tais embreagens fazem a relação necessária entre o fazer literário como tal e a vivência do autor e “**participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.**”¹⁵⁴

Maingueneau desenvolve suas idéias em favor de uma, a dos embreantes paratópicos, dos quais, na análise em desenvolvimento de uma obra, são retirados os instrumentos cuja mediação entre o espaço da obra

154 Obra citada, p. 174

e o espaço do mundo pode ser feita a fim de detectar, na obra, os sinais de paratopia que ela acusa em sua composição. Para explicitá-los melhor, ele cria estratos conceituais de onde se destacam:

- a) espaços paratópicos;**
- b) personagens paratópicos:**
 - indivíduos paratópicos**
 - grupos paratópicos**
- c) elementos estáticos**
- d) elementos móveis**
- e) paratopias sociais;**
- f) paratopias geográficas;**
- g) condição máxima;**
- h) condição mínima;**
- i) relações:**
 - marginalidade;**
 - antagonismo;**
 - alteridade.**

Afora a condição por si mesma paratópica do autor, como poeta ou prosador, tais estratos de análise se fazem melhor utilizados em narrativas, uma vez que, na demonstração das embreagens, ele cita Stendhal, Dostoievski, La Fontaine, entre outros. Tal fato confirma o caráter de margem que a poesia traz em sua criação, não cabendo satisfatoriamente o que foi apresentado acima como instrumento de análise.

No entanto, a poesia não se torna tão hermética às análises a ponto de não haver, para ela, um roteiro hermenêutico. Como já dissemos anteriormente, o discurso poético atende a outras necessidades, por seu caráter diferenciado sobre as demais discursos. Ainda assim, o papel do poeta, como o do prosador, é o de um escritor cuja negociação entre campo literário e sociedade é difícil.

Neste caso, os já citados errantes paratópicos Baudelaire e Mallarmé, cada um à sua maneira, inserem-se perfeitamente, assim como Orides Fontela e sua subjetividade toda anulada em favor da consciência, captando os fenômenos. Para ilustrar as afirmações supracitadas, leiamos o poema **VESPER**:

**A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum
perfume.**

**A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima:**

**depois dela só há
o silêncio.**

Neste, assim como em outros poemas, Orides Fontela, como criadora, dilui seu posicionamento social em favor do ato de observar as coisas do mundo no processo de interiorização dos entes em seu espaço. Note-se que a paratopia geográfica, tanto quanto a social, é anulada em favor deste ato: a estrela está distante, suspensa num lugar do qual a poeta não pode chegar. Sabemos que é o céu, mas sua geografia pouco importa diante do que é a estrela como fenômeno na consciência que vibra na luz dos olhos de quem percebe tal ente. Destituída de seu valor comum (astro celestial), ganha outros sentidos cuja transcendência ressoa nos espaços do universo íntimo da poeta.

A sutil tragicidade a qual o poema se desenvolve traz junto de si uma vaga anulação dos qualificativos. Ou seja, não se atribuem imagens de beleza ou de sacralização à estrela. No sentido inverso, vêem-se signos de contrariedade, ou negação: o prefixo –IN, o superlativo ALTÍSSIMA, a preposição SEM.

Se estes vocábulos desenvolvem-se sobre o texto a fim de desnudar-se sobre o signo da estrela, é no silêncio que todo o poema se esvai.

Note-se a economia parcimoniosa que a poeta usa em favor de seu texto, demonstrando, mais uma vez, o seu caráter paratópico como criador em seu discurso.

É evidente que, neste e em outros poemas, os personagens não existem pois há centralização do EU cuja introversão quase o anula na superfície do texto. Neste caso, percebemos mais uma vez que, no espaço paratópico para o qual o sujeito se lança, há o isolamento onde o poeta, como criador, reside na idéia da estrela e do silêncio.

Esse EU que dessacraliza as coisas no espaço à medida que o esvazia em seu discurso, é o mesmo EU cuja voz assume (ainda que indiretamente) a sua condição de alteridade sobre o mundo ou, à maneira de Baudelaire, na BIO, ou Mallarmé, na GRAFIA, aceita a paratopia da marginalidade, mas sem antes envolver-se no véu do outro questionamento em relação ao mundo.

**eu fui
eu?
consegui?**

Existir: assombro.

**Fui eu! Serei?
Nem Deus
diz.
Existir:abismo.**

**Como me
atrevi
como nasci?**

Mais uma vez percebe-se, neste texto, a concisão precisa da palavra em favor da intensidade expressiva. Neste caso, no entanto, o EU está centralizado e, como tal, fixa-se na palavra em busca tateante de um universo que se quer outro, não social nem geograficamente localizável.

Neste poema, o espaço paratópico deixa a poeta, como ser de criação, suspensa em seu próprio universo. Este se faz alado porque dialoga com o vazio concreto, buscando, estrategicamente na estrutura do poema, unificar o ato de existir às imagens-limite do assombro e do abismo. Ainda que se fale em Deus, não se vê o misticismo dos que se anulam do mundo numa paratopia próxima à vista em Port-Royal. Tal fato não se vê porque esvazia-se o caráter espiritual na idéia da anulação existencial vivida pela poeta.

Deste modo, nestes poemas, assim como no discurso poético, as embreagens da paratopia são de difícil negociação devido às vastas possibilidades que a voz poética possui. Provavelmente uma posição localizável para os poetas seja a dos errantes, aqueles a quem o espaço é algo a ser descoberto ou construído, pois, como afirma Maingueneau ao final de seu livro, **“qualquer que seja a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir um outro, construir um território paradoxal através de sua própria errança”**¹⁵⁵

Não negamos, no entanto, que a prosa possua uma linguagem, uma vez que ela também faz uso da palavra. Mas, quando se entra no terreno da poesia, a palavra, como construtora de um universo de sentidos, transcende a realidade comum e subverte o universo literário em suas estruturas. Isso se dá, sobretudo, porque a poesia tem um caráter de inutilidade maior que a prosa. O fazer poético mudou de acordo com a história da sensibilidade humana sem deixar de refleti-la continuamente.

Assim é que, se em uma dada época, um poeta mergulhou nos terrenos difíceis da subjetividade, em outra pode ter se lançado apenas na senda das palavras sem objetivos práticos que não fossem senão voltar-se sobre elas mesmas. Para ilustrar isto, note-se Mallarmé ou Orides Fontela para quem a história pessoal morre em favor de seu labor com a linguagem.

Sendo assim, quando se refere às condições de paratopia e adentra-se nas embreagens propostas por Maingueneau notamos o vago que a poesia passa a ter por não se adaptar de modo completo a tais teorias. Isso talvez ocorra porque Maingueneau dê o enfoque de importância maior à prosa e porque para ele a idéia de **topia** (no que se refere a lugar) tenha uma forte relevância em sua análise.

155 O contexto da Obra Literária.. 1 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.185

O autor, como criador, deseja localizar-se, busca, através de sua linguagem, um contato maior com o mundo que o cerca construindo outro em sua obra. Assim, ele torna-se um **médium** que vaga ou oscila entre dois mundos, o literário e o particular. Este muitas vezes reflete-se naquele e vice-versa, influenciando e atraindo um ao outro. Esta mediação tantas vezes vista não é privilégio apenas da prosa, mas é mais visível em suas estruturas que nas da poesia.

Maingueneau analisa a situação do autor (em sua condição paratópica) muito mais ligada à prosa. Se isso tem algum índice de importância é evidente que, para ele, os signos que regem a poesia não são os mesmos que regem a prosa e que esta, enquanto linguagem construída em labor, segue princípios não menos detectáveis e estratificados (em uma localização no cerne onde habita o autor) que os da poesia.

Deste modo, percebemos que a poesia é algo que, por fazer uso da palavra, assim como a prosa, revela-se diferente por usar e seguir outros processos. Daí que as embreagens propostas por Maingueneau assumam uma posição lacunar diante do discurso poético por não se adaptar a todas estas embreagens.

No entanto, não negamos os pontos de intersecção entre poesia e prosa, principalmente no que se refere ao autor como criador, que podem fazer que elas se frequentem. Isso se traduz na posição difícil que o autor passa a ter no momento de realizar sua obra, o que Maingueneau identifica muito bem, sempre destacando o caráter marginal que o artista tem no mundo.

Assim, concluímos que a poesia exige outras formas de análise e interpretação, no que se refere à paratopia, pois seu lugar no universo literário não habita necessariamente o mesmo espaço da prosa. Isso salta à percepção de quem a lê porque o discurso poético é **transtópico**, ou seja, vai além de uma possível localização e exige uma centralização do eu em lugar do mundo externo que se faz nas obras.

A idéia de uma **transtopia**, na qual afundam-se o social e o geográfico e cuja contingência histórica é muitas vezes suplantada, pode ser detectada no discurso dos poetas ontológicos citados anteriormente. Orídes, membro desta estirpe, ainda que esteja atrelada aos referenciais do tempo, faz de sua poesia a localização não do mundo sustentado por tais

bases, mas busca a localização do Ser na realização de seu espaço.

Saber um tempo, vincular a uma história pessoal (ou centralizá-la) na topologia do poema é fazê-lo menor naquilo que ele quer trazer aos sentidos e à percepção de quem o lê. A experiência da leitura que se renova em cada leitor, no movimento da desocultação do ser de cada ente, no poema, é a justificativa para fazer do poeta não apenas um santo ou um louco ou um marginal, pois todas estas classificações paratópicas limitam o papel hierofântico assumido por ele ao criar sua obra e inscrevê-la na permanência do que seu mundo nos traz quando o habitamos.

Deste modo, o único bem que o poeta passa a ter é a palavra e esta, como partícula fomentadora da linguagem, no ato de desapego do ditames do mundo, num volteio feito pela consciência do poeta em captar os traços fenomênicos dos entes, torna-se pura, limpa, iluminada como se o poeta, ser de palavras, iluminasse as coisas do mundo, iluminando-se, como afirma Orides:

A luz está em nós: iluminamos

ou como diz Heidegger: “ **o poeta nomeia aos deuses e a todas as coisas no que são. Este nomear não consiste no que só se prevê de um nome ao que já é de antemão conhecido, sem que o poeta, ao dizer a palavra essencial, nomeia com esta denominação, pela primeira vez, ao ente pelo que é e assim é conhecido como ente. A poesia é a instauração do ser com a palavra.** ”¹⁵⁶

Se o poeta nomeia o sagrado e restaura os deuses no retorno à origem, na palavra, esta, muitas vezes, ausenta-se instaurando o silêncio. Orides Fontela, em sua poética de desnudamento do Ser, o aclara na imagem, traça as linhas de sua topologia no espaço, em busca da essência dos entes. No entanto, na falta da “**palavra essencial**”, como afirma Heidegger, ela encontra o vácuo do Ser no silêncio cuja presença, na voz de sua linguagem, ganha contornos de profunda significação.

156 Traduzido do espanhol do texto Hölderlin y la esencia de la poesia, p.58

Capítulo 5

5 - O Ser e o silêncio



Em um famoso quadro, Odilon Redon, apresenta uma imagem com traços indefinidos localizada num nicho que a oculta mais que a protege. Esta face não nos olha diretamente. Seus olhos, como que assustados, estão semicerrados e se direcionam para baixo. Não há nada a sua volta que nos diga se esta face sem nome está num quarto, numa sala ou num navio. Esta falta que nos salta aos olhos numa primeira vista de tal pintura, nos dá os índices de que pouco importa o espaço ou a identidade de quem o habita.

As cores esmaecidas, como que transformadas pela ação do tempo, também trazem o mesmo signo: diante do que se introverte à nossa visão, só nos resta captar aquilo que o sentido nos diz regido por estas fugas. Ou seja, ao expor na mistura das cores e no movimento das formas uma imagem feita de ausências ou ocultações, Redon nos diz que devemos observar não apenas o que os olhos vêem, mas aquilo que, ao não se mostrar, fala mais de si do que se se evidenciasse em sua presença. Não por acaso, esta pintura se chama **Silêncio** e foi feita em 1911.

O ato de silenciar está muito ligado à ausência, à falta ou ao repouso do movimento. No entanto, estar em silêncio é também comunicar, é exigir dos ouvidos, habituados ao ritmo da fala sustentada pela palavra, uma nova forma de perceber os sentidos que as coisas possuem. A pintura é uma arte silenciosa, pois, sem utilizar a palavra, usa das inter-relações e sobreposições de cores de onde surge uma linguagem trans-verbal na qual o silêncio reina.

É aí que reside o mistério do olhar vago da imagem na obra de Redon, pois à medida que usa dos instrumentos da pintura para dar cor ao silêncio, ela passa a sê-lo na conjunção perfeita entre a essência da pintura em seu feito e aquilo que ela representa. É como se, ao lançar cores no silêncio, o pintor, num ato igualmente feito de silêncio concentrado, nos trouxesse o ser do silêncio.

Orides Fontela sabe do peso que muitas palavras têm:

**Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria.¹⁵⁷**

Muitas vezes tais palavras são ásperas como a pedra e é preciso lapidá-las com a poesia. Outras são etéreas em sua natureza e, como a brisa leve, repousam calmamente sobre o universo íntimo da poeta e fazem o poema sustentar-se no vácuo de sua existência. Orides, tal como Redon com as cores, deseja captar a realidade em sua percepção, mas só pode eternizá-la quando a reconstrói em si mesma, num ato de eternizar a

157 Tato, extraído de *Trasnposição*, p.23

efemeridade do instante fugidio. Diante dela, as palavras saltam e vem à sua boca para renomear o mundo numa ação quase divina. Mas, no seu momento de criação, as palavras às vezes soam inúteis, pois a sensação nova não se verbaliza.

Muitas vezes o ser de cada ente que ela busca com seu olhar e cristaliza em brilho na sua poesia, não pode ser amarrado às palavras, nem às pétreas nem às eólicas. Essa impossibilidade faz com que ela caia no silêncio, que ela já sabe ser algo além da forma:

**Perde-se a forma no silêncio
e a cor não é mais palavra
da plasticidade viva:
coisas que eram reais e belas.¹⁵⁸**

Diante da página em branco o silêncio, na forma sem contorno da ausência, se apresenta aos olhos do poeta. Ele, como artesão de palavras, o vivencia em sua contemplação solitária do mundo e das coisas que o compõem. Muito mais que ouvir o silêncio, o poeta o percebe em ato. Ao apurar a percepção do que o rodeia, na falta de sons, ele se vê frente a um mundo cujas cores e formas são revividos através do misterioso sentido que o silêncio faz. É como se, na ausência, tudo o que existe e que não pode ser visto se reavivasse em sua essência.

O homem cuja existência o obriga a fragmentar-se continuamente na dinâmica moderna da velocidade e do excesso, nubla a sua percepção, oblitera a sua origem e o isola na pletora das informações ocas cuja única função, muitas vezes, é apenas desviá-lo da simplicidade das coisas naquilo que elas têm em si mesmas. Ao silenciar-se e calar o mundo, este homem se reintegra à pureza das coisas, une aquilo que ele é como ser-no-mundo com a primitiva verdade dos entes, numa total identificação entre ambos.

Orides sabe que o silêncio, no poema, não existe sem que a palavra o diga. Essa paradoxal relação enfatiza a idéia de que as coisas que eram reais e belas, no reinado do verbo, podem manter-se intactas, mas não explicitas. Mais uma vez o leitor terá de refazer o percurso perceptivo que a

158 Acalantos, extraído de Transposição, p.42

poeta criou a fim de habitar as nuances sutis que a palavra incorpora para enfatizar não a si mesma, mas apenas para realçar o que não se mostra, não se vê, mas pulsa de modo contínuo atrás dela. É como que, numa suprema inversão, a palavra fosse apenas o meio para a trajetória do silêncio na estrutura do poema, como Orides nos fala

**Vemos apenas
repouso:
contenção da palavra
no silêncio.¹⁵⁹**

O tema do silêncio passa por toda a obra de Orides Fontela, ora expresso, ora apenas vivenciado na leitura do poema. Nesta última forma, sua presença vem nos interstícios das palavras como se fossem aquilo que, no não-dito pelo discurso, fosse uma nova expressão de sentido. Daí que se reitera a noção já apontada neste trabalho de que o silêncio se faz com a afirmação concreta do vocábulo sobre a estrutura da linguagem. Aquilo que não se diz por não poder ser expresso pode ser restaurado na percepção do leitor. Assim, a palavra, no impasse do sentido que o poeta quer nos fazer vivenciar, fracassa na expressão da essência do que se quer dizer.

Se o silêncio vem, não é como resultado deste fracasso, mas como uma voz que, na ausência da nomeação, cresce no ato consciente do leitor de habitar o universo poético de quem cria o poema e captar nuances não evidentes em si mesmas na superfície do texto, mas apenas naquilo que ele não consegue dizer. Este modo de dizer o silêncio sem afirmá-lo na concretude da palavra pode ser visto em **Adivinha**

**O que é impalpável
Mas
Pesa

o que é sem rosto
mas
fere**

159 A estátua jacente, extraído de Transposição, p.69

**o que é invisível
mas
dói**

e **Eros II**, ambos poemas de Orides presentes em sua última obra, **Teia**:

**O amor não
vê**

**o amor não
ouve**

**o amor não
age**

**o amor
não.**

Em **Adivinha** os versos curtos intensificam a falta. A voz de Orides lança-se à nossa consciência nos questionamentos sem interrogação. O ato de adivinhar é por si mesmo algo que oculta o desejado, aquilo que nossa visão não consegue enxergar, mas nossa percepção recebe numa fluência simples e natural do que “**é invisível / mas / dói**”.

O amor também é um sentimento de silêncio. O ato de amar no desdobramento de sua existência não se mostra por inteiro à armadilha do dizível, pois sabe que a amarra da palavra limita sua amplidão de sensações. Deste modo, **Eros II** é um poema de negação como se quisesse afirmar a sensação pura entronizada no silêncio. A primeira estrofe do poema já nos diz de seu percurso ao fazer uma citação indireta de um ditado popular¹⁶⁰ recriado por Orides em outro poema¹⁶¹:

**(amor
cegueira exata)**

160 O amor é cego

161 Pomba, presente em **Teia**

Ou seja, não ver implica não se deixar seduzir pela imagem que nos faz amar.

Este aparente paradoxo se resolve no momento em que sabemos que Orídes não reduz o amor ao que está circunscrito no objeto. Não ver o ente amado, mas apenas amá-lo é fazer do amor algo mais completo em sua densidade, vendo-o, percebendo-o e sentindo-o por dentro, em verdade e essência.

Se o amor não age é porque sua presença está completa e não pede movimento. Isto pode dar a este sentimento um traço de autonomia no qual ele se torna seu próprio referente. Mas o amor como sentimento puro é sempre movente, em sua não-ação, no ente que ama. No entanto a falta de concretude para materializá-lo além da palavra o coloca no impasse de como dizê-lo. Seria melhor negá-lo.

Neste caso, a negação não é do amor em si, mas, na inversão suprema de sua força, lançá-lo ao abismo do silêncio que esta negação traz. Se a palavra falta, se o limite é a negação, o que sobra é o que o silêncio deixa aos nossos olhos e percepção. Este silêncio que fala na ocultação do verbo nomeador também pode ser visto em **Ode II**¹⁶², poema cujo tema central também é o amor:

**O amor, imor
talidade do instante
totalização da forma
em ato vivo: obscura
força refazendo o ser.
O amor, momen
to do ser refletido
eternamente pelo espírito.**

Neste poema, a palavra não falta, como em **Eros II**, para nos dizer o silêncio. Num sentido inverso, ela se mostra esfacelada em sentidos de escala grandiosa, como **imortalidade** e **momento**. Na habitação de seu universo, este poema nos lança a um mundo onde o Ser é inteiro no ato simples de amar movendo-se impulsionado por uma “**obscura / força**”.

162 Presente em Transposição

Deste modo, tanto em um poema quanto em outro, as palavras são apenas pontes de sentido onde o que mais vale é o que nossa consciência capta naquilo que é essencial e guarda o ser de cada coisa. No caso destes poemas, o ser se mostra no silencioso ato de amar alargando a multiplicidade de sentidos na incompletude da palavra, como afirma Eni Puccinelli Orlandi¹⁶³

“É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta.”¹⁶⁴

Quando nomeia o silêncio ou o faz presente em seu poema, Orides o adensa num caudal de novos sentidos. Deste modo, o silêncio se inverte e não é mais o vazio, mas, no dizer de Orlandi, é polissêmico, é um nada que no seu interior guarda a multiplicidade do dizer e do sentir o Ser. Orides o apresenta como o que resta quando tudo é paz.

O homem, diante dos entes em presença pura, contempla na serenidade do instante a verdade de cada ente como a captar sua essência, num movimento contínuo de sua condição de **ser-no-mundo**, regido pela consciência pura, perceber cada ente em sua perfeita localização neste mundo. Neste momento, o que vale é o olhar repousado sobre cada ente e a paz que a ausência de som faz em cada ente visto, como podemos perceber em **Estrada**, retirado de **Helianto**:

**A estrada percorre
o bosque
entre árvores mudas
entre pedras opacas
entre jogos de luz
e sombra.**

163 As Formas do Silêncio – no movimento dos sentidos, 4 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997

164 Obra citada, p.49

A estrada caminha
e o seu solo
(ancestralmente fundo)
não tem som.

A estrada prossegue
e seu silêncio
fixa presenças densas
e embriaga
sufocando toda a
memória...

Os entes neste poema existem em favor da vigência do silêncio. Orides nos dá a imagem da estrada como o que não é o definitivo, mas apenas o transitório. Não se sabe a origem nem a chegada, pois ambos afundam-se em favor do ato em si de prosseguir no caminho, isento de entes que não sejam senão a natureza em estado de fenômeno. Os olhos da poeta emudecem as árvores e tornam opacas as pedras para defini-las melhor em seu caráter eidético. Aquilo que as sustenta, o solo, tem a profundidade da origem e é também ausente de sonoridade que o embote em sua presença.

Deste modo, a paisagem da estrada, talvez áspera, entra em movimento, mas tudo é só imagem, sem cor, só **“jogos de luz / e sombra”**, e sem som. Daí que Orides nos revela que na profunda ausência de tudo que a estrada nos dá, é o que a faz ser assim, caminho transitório, que pode nos trazer, no perfeito equilíbrio de todos os entes da natureza, aquilo que é mais simples. Tal simplicidade só ressoa no mais puro silêncio vindo das coisas dadas por si mesmas em suas **“presenças densas”** ao nosso ser tornado memória.

Este ser lançado ao vazio do espaço da palavra, mas preenchido pela restauração da consciência, parece ser um ponto motriz na voz de alguns poetas. Tanto Blanchot¹⁶⁵ quanto Steiner¹⁶⁶ observam que Hölderlin tem no silêncio um tema recorrente em sua obra, principalmente no que se refere à expressão do divino ou do sagrado. Além disso, Steiner também associa a

165 A Parte do Fogo. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

166 Linguagem e Silêncio – ensaios sobre a crise da palavra, São Paulo: Companhia das Letras, 1988

presença do silêncio como um traço dos poetas modernos para quem tal tema tenha sido recolocado junto à linguagem como a problemática da expressão e onde “ **o silêncio representa as exigências do ideal: falar é dizer menos**”¹⁶⁷

Neste sentido de expressão, o ato de pensar o silêncio, também proposto por Orlandi, está em toda a obra de Orides, seja em seu indireto avivamento, como vimos nos poemas analisados acima, seja em sua nomeação na estrutura verbal do texto. Isto se faz notar claramente em **Poema:**

**Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.**

**Saber seu peso
seu signo
- habitar sua estrela
impiedosa.**

**Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida
e vida além
da memória.**

**Saber de cor o silêncio
- e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.**

e em **Noturno**, presentes em Alba:

**O silêncio sem cor nem peso
(vacuidade) sustenta
agudas sementes – júbilo –**

167 Obra citada, p.68

da lucidez nunca
extinta.

Grandes estrelas fixas.

No primeiro poema, o silêncio nos é apresentado sob uma didática de seu conhecimento. Não à toa, seu título nos denuncia também sua pureza: temos apenas um poema cujo nome já o referencia em si mesmo. Deste modo, o silêncio nomeado nos é apresentado nas imagens ora de pureza (na preciosidade do **diamante** ou na clareza isenta de contato que é o **espelho**, atingindo o paroxismo na límpida textura da cor branca), ora de distância contemplada no peso alado da estrela.

Em ambas as imagens, na sua colocação real de entes concretos, a presença silenciosa se faz sempre: a pedra introverte-se em sua preciosidade, o espelho apenas prende a imagem que ele reflete, a estrela é toda absorvida no turbulento silêncio.

Daí que seu vazio se ergue, não como ausência, uma vez que os signos descritos no poema acima são existenciados pela consciência da poeta, na criação, e do leitor em sua habitação no poema, mas como “**esplendor além / da vida**”. O ato de dizer o silêncio o profana porque os entes, em sua estática presença, necessitam de palavras que o digam. Orides sabe que não pode prescindir delas, mas conhece o poder que sua voz tem, na sua condição de poeta, para introvertê-las até o limite da expressão e assim chegar ao Ser.

Se ela afirma que a palavra dissolve o silêncio e o profana, é porque, em seu poema, o ato de reduzi-la, a fim de avivá-lo, corresponde a um desejo do que é mais puro, original e sagrado, em que se busca, no dizer de Holanda¹⁶⁸, “**um absoluto apenas dizível na plenitude do silêncio – pretensão mais mística e menos literária**”¹⁶⁹

O mesmo pode ser dito do poema seguinte (**Noturno**). Assim como no poema anterior, o silêncio nos é apresentado neste como um vácuo onde não há mais a dureza do diamante nem a clareza de água, que é o espelho, mas como um momento de plena lucidez infinita onde as sementes (do

168 Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

169 Obra citada, p.70

silêncio) brotam novos sentidos.O vácuo não sustentado, assim como a estrela aqui retomada em sua distância de signo sem som,não são apenas o índice de um não-lugar, mas, como signos do silêncio, tornam-se “**um horizonte de cumplicidades imprevisíveis**”¹⁷⁰

Se nos poemas anteriores o silêncio é nomeado na representação dos signos na imagem, em outro poema ele é pensado como o resultado dos entes que são só silêncio. Não à toa, o título deste poema é **Silêncio** e faz parte de **Alba**:

I

**A madrugada.
Seu coração de silêncio.**

II

**O silêncio cheio
de peixes
de irisados peixes
úmidos.**

III

**Grandes árvores
Ânforas
transbordantes de silêncio.**

IV

**Galos
No alto silêncio
Impressos

seda
translúcida de silêncio.**

170 Portela, Eduardo. Os paradigmas do silêncio in Globalização e Literatura – discursos transculturais vol. 1. Lobo, Luiza (org.) Rio de Janeiro:Relume Dumará,1999.

Como afirmamos anteriormente, neste poema o silêncio não é apenas dito, mas representado nos entes por si mesmos carregados do núcleo do silêncio. Não é mais a semente de onde ele brota, no vácuo, como em **Noturno**, mas é seu fruto: a madrugada onde tudo dorme embebido na presença solitária do silêncio; os peixes em sua existência de profunda água; a bela imagem de ânforas que são as árvores na sua opulência sem som, até chegar ao som do galo que anuncia a aurora, mas que é puro ato emudecido em sua essência de animal preso aos limites de sua condição.

Este é o silêncio puro, dito no brilho destas imagens e ao mesmo tempo pressentido na percepção da poeta no momento que as cria. Deste modo, é impossível não se pensar no silêncio, vivenciá-lo na suprema solidão a fim de dar pureza às coisas tal como seda e sua leveza de matéria.

Este tipo de silêncio, tão puro, a que Orídes se lança ao longo de sua obra, alia-se à necessidade de esclarecimento do Ser. Sabemos que o Homem, em sua condição incompleta de ente finito, é o único que pode chegar ao Ser dos entes. Esta condição é restaurada na fala ou no discurso, segundo o qual, no dizer das coisas, em linguagem, o homem chega ao Ser em essência.

Heidegger torna este tema basilar em sua obra e vai desenvolvê-lo ao longo do tempo até chegar à poesia como uma das formas privilegiadas de se chegar ao Ser. No entanto, só alguns poetas conseguem fazer de sua fala um refúgio ontológico e, para tal feito, lançam mão de imagens cuja força superam a realidade naquilo que ela tem de mais material a fim de invertê-la em nossa percepção.

Tais temas, já comentados nos capítulos anteriores, ganham força e substância quando chegamos ao silêncio. Poderíamos afirmar que o Homem fracassa na busca ao Ser porque ele não é apreensível. As tentativas de aclará-lo muitas vezes o obscureceram. O ato de pensar o Ser o embotou em um solipsismo cruel, resultando talvez no inevitável fracasso de seu esclarecimento.

No entanto a poesia o diz muitas vezes sem defini-lo. No momento em que o Ser brilha mais intenso talvez seja no instante em que a palavra fracassa na tentativa de dizê-lo. Daí que o silêncio surge em abismo e força onde nós nos lançamos em aberto para atingir o núcleo do indizível. As palavras do poeta, e Orídes sabe disso, são o suporte de algo maior que não

se diz nem se mostra, mas que a percepção restaura no ato de vivenciar, na experiência do poema, o apogeu do Ser.

Se as palavras em Orídes são poucas é porque sua assepsia (termo ambíguo, mas cabível em sua poética) é fundamental para não embotar o outro sentido, aquele que não se diz porque o verbo falta. Do impasse da palavra, o Ser revela-se e nós contemplamos inertes, no silêncio, a sua beleza instaurada em cada ente que a poesia revela.

Maurice Blanchot¹⁷¹, ao falar do silêncio, cita Heidegger e o relaciona a Hölderlin, para quem, segundo ele, “ **o tema do silêncio não é estranho** ”¹⁷². Nesta relação, o silêncio é colocado como meio possível de retorno ao sagrado que “ **não pode ser apreendido ainda menos tornar-se palavra, mas, pelo silêncio do poeta, ele se deixará acalmar, transformar e finalmente transportar até a palavra do canto** ”¹⁷³

Já sabemos que a poesia de Hölderlin deseja um retorno às origens quando homens e deuses conviviam entre si e o Ser vivia sua aurora ao espanto primevo do pensamento humano. Este Ser ainda não racionalizado nem afundado pela presença do ente é puro no sentido de sua origem e a poesia, ao longo do tempo, passa a tornar-se a tentativa de um retorno a esta pureza sagrada através da palavra.

Esta falta e posterior busca é a matéria ontológica de poetas como Hölderlin. Orídes plasma sua poesia nesta matéria para também fazer o Ser surgir. Se ela não fala em espaço sagrado de modo evidente, ele ainda assim se faz no silêncio expresso em seus poemas. O ato de estar em silêncio é a contemplação mais pura do que o olho vê mas a percepção enobrece na fala poética. Em Orídes cabe perfeitamente o verso de Hölderlin transcrito por Blanchot no qual se diz:

Aprendi a venerar o divino em silêncio

no qual o divino não é a divindade em si na presença da poeta, mas os entes velados pelo silenciamento do mundo em favor do Ser.

171 A Parte do Fogo. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

172 Obra citada, p.126

173 Idem, ibidem

Assim, o silêncio assume uma posição de primazia em seu universo, tornando-se também um recurso de expressão da origem como podemos perceber no poema **As coisas selvagens**, presente em sua penúltima obra: **Rosácea**:

**- a firme montanha
o mar indomável
o ardente
silêncio -

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

Os entes são assim nomeados como selvagens, por Orides, dada sua pureza de objetos soltos na natureza. Tanto o mar quanto a montanha transpõem o sentido do tempo, pois estão, desde a origem, presentes no fluxo das mudanças contínuas dos demais entes.

Entre a áspera força da terra (erguida na montanha) e a impulsiva essência da água (na matéria obscura do mar) o silêncio se faz como algo também selvagem, mas no sentido dos impulsos primevos da origem onde o destino estende sua força antes do verbo, antes do pensamento, tão antigo quanto todas estas coisas selvagens e, no entanto, fazendo-se inteiro, em pulsação firme, em cada uma delas.

Assim, o silêncio na obra de Orides Fontela, mesmo dito ou apenas sugerido pela palavra, é feito da mesma matéria ontológica que está presente na pintura de Redon ou nos filmes de Bergman: é o silêncio fenomenológico no qual a falta e o nada ganham posições privilegiadas na significação dos sentidos.

Deste modo, não há mais a inversão do todo, que é o mundo constituído de entes, em sua ausência completa, o nada, mas o que não pode ser dito na modulação sonora do ato vivo tornado palavra. Orides já percebe este impasse desde antes quando nos questiona

**como expressar mais o que
é densidade in verbal, viva?**

Neste aspecto, portanto, o silêncio não é o nada nem o não-ser, mas, preenche de significados, carrega a densidade dentro de si naquilo que a consciência restaura no jogo perceptivo. Sob esta presença in verbal, o silêncio não é mais ato, pois vai além do que sua forma informe nos dá, e é também um ente cujo eidos independe da materialidade do objeto que o oculta, mas paradoxalmente o faz ser o que ele é.

Este silêncio feito de fenômeno, também reduzido nas fronteiras amplas de sua região, é a força cujo movimento lança a consciência da poeta na contemplação pura dos demais entes de seu mundo. Sob esta ótica, o Dasein do poema, que é a poeta, suspende o real a fim de fazê-lo pulsante na essência de sua presença mundana. Ao passá-lo no filtro de sua percepção, tudo se dissolve e o que resta é a sensação primitiva onde o silêncio, verbalizado e vivenciado, reluz na existência do Ser, como podemos notar neste poema:

**A tarde em mim se repete
num tempo irreal, decadência
obstinada, onde o
silêncio
nunca é completamente
treva**

**a tarde em mim se repete
configurando uma distância
irrealizada, evanescência
onde nunca anoitece.**

**A tarde em mim se
Repete
E nunca surgem as estrelas.¹⁷⁴**

174 Este poema faz parte de Duas Odes (antigas), formando sua segunda ode.

A imagem vespertina ofertada por Orídes assume a circularidade não apenas nos versos que se repetem no início de cada estrofe. Sua presença é o indício de que a tarde como fenômeno faz soar outros sentidos à percepção que a suspende em “ **num tempo irreal**” onde o instante é o que tem valor de eternidade.

Neste universo, único, a visão do ir-se em movimento circular, que é a tarde, nos lança ao estado de contemplação da plenitude do mundo em sua beleza mais pura: não é o céu que ela fala, amarelado pela luz finda do sol, muito menos o vento frio que chega com a falta do calor que vige no dia. É tudo isso, mas também é o que nossa consciência recria na vivência da tarde que nunca fenece em nós.

Assim, o silêncio é a parte mais viva desta contemplação, uma vez que, diante da paisagem sem céu, nem sol ou estrelas, ele os indica em sua presença que “ **nunca é completamente / treva** “.Deste modo, tanto quanto a tarde, o silêncio é um fenômeno que, como tal, pulsa na percepção de quem o lê e o vivencia no mais completo contato com o Ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um soneto, definido por Orides como seu projeto poético, ela nos diz:

**Alta agonia é ser, difícil prova:
entre metamorfoses superar-se
e – essência viva em pureza suprema –
despir os sortilégios, brumas, mitos.**

**Alta agonia é esta raiz, pureza
de contingência extrema a abeberar-se
nos mares do ser pleno e, arrebatada,
fazer-se única em seu lúcido fruto.**

**Alta agonia é ser: essencial
tarefa humana e sobre-humana graça
de renascermos em solidão vera**

**e em solidão – dor suportada e glória –
em nossa contingência suportarmos
o peso essencial do amor profundo.**

Como atestado de sua obra, ainda nascente na escrita destes versos, Orides manteve-se fiel ao seu projeto de fazer uma poesia desgarrada das amarras ideológicas ou sociais em favor da expressão essencial dos entes na imagem do Ser. Se o caráter pessoal afunda-se em favor do essencial é porque Orides sabe que sua meta não é atingir o real naquilo que ele é na sua espacialidade concreta e contraditória, mas chegar ao Ser pela via solitária do poema.

Esta busca ao Ser já se anuncia em sua primeira obra, Transposição, e depura-se nas seguintes, assim como também a linguagem como expressão

renovada vai se tornando rica nas múltiplas significações imagéticas. Isso se faz notar de modo evidente em Teia, sua última obra. Nela, estão presentes os poemas-axioma, curtos, certos, quase inauditos, mas pululantes em seu discurso.

Orides sabe que ao assumir tal projeto tem diante de si uma “**difícil prova**”, uma vez que, ao mergulhar “**no mar do ser pleno**”, ela se aproxima da “**essência viva**”, e se afasta cada vez mais das referências comuns e cotidianas. Isto fez de sua poesia um corpo estranho no painel da literatura brasileira, pois seus temas são áridos demais para uma consciência literária ora credora da sensibilidade romântica, ora envolvida nos problemas sociais do país.

Neste último aspecto, inclusive, pouco se percebe de pessoal ou social em seus poemas. Talvez em um deles, chamado **Herança**, nos fala de sua vida pessoal, marcada pela pobreza e solidão:

**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.**

Este poema, curto, ausente de verbo, nos demonstra o quanto Orides, mesmo sob a forma da auto-referência, oculta o sujeito em favor da expressão viva, ponto central de sua obra. O poema visto acima pertence à sua penúltima obra, na qual ela diz ter tentado ser mais concreta ou seja mais próxima da realidade vivida no cotidiano.

Este novo modo de conduzir seus versos surgem da necessidade, talvez não confessada, de se tornar menos densa e buscar a leveza do mundo

com poemas cada vez mais parcimoniosos com as palavras, mas que muitas vezes soam amargos, como em **Carta**, presente em sua última obra

**Da
vida
não se espera resposta**

ou irônicos, como **Da metafísica (ou da metalinguagem)**, presente em Rosácea

**O que é
o que
é?**

O minimalismo da linguagem, cada vez mais evidente em suas últimas obras, o qual podemos ver nos poemas acima, fez com que sua poesia fosse definida muitas vezes como racional demais ao que ela rebate poeticamente afirmando que

**Ter
asas
é não ter
cérebro**

**ter
cérebro
é não ter
asas**

Deste modo, o ato de não se lançar sobre as coisas sob o efeito escravizante da razão é uma possibilidade maior de se chegar ao âmago onde cada ente vibra em essência. Esta negação do cerebral em favor da imaginação alargada na amplidão do discurso poético ainda assim não a impede de ser cuidadosa com o verbo em seu processo de criação.

Ou seja, nos poemas de Orides a linguagem depura-se a cada obra, mas não é um movimento autocentralizado. No sentido inverso, sua fala só se constrói em favor da expressão do Ser, mantendo-se fiel ao seu projeto inicial e sem fazer concessões aos esquemas simplistas que sua situação pessoal poderia fazer em seu universo poético.

Sem negar o mundo, Orides o refaz em seu universo, mas ele, visto sob a luz de sua poesia, é simples, pobre no excesso de imagens e se ela as usa no ente, tantas vezes verbalizado, é para mostrar a vibração desta imagem na essência que ela carrega nos entes.

Deste modo, podemos afirmar que a poesia de Orides Fontela, habita, em seus temas e expressão, o universo dos poetas ontológicos, tais como Celan, Rilke ou Höderlin. Assim como eles, ela afundou sua vida pessoal em favor de seu discurso poético a fim de avivar o Ser, seja no verbo iluminado pela sacralização de sua presença, seja no silêncio que paira sobre os entes a fim de avivá-los em seu núcleo existencial.

Com isto, a palavra, e o que ela nomeia, torna-se o suporte para o esclarecimento do que a poeta busca: o Ser. Se ele não se mostra ou se ele é questionado por alguns filósofos, é porque na poesia muitas vezes mais vale o que é sugerido do que é dito.

Em Orides ele revive seu apogeu e sua aurora, como se num lampejo de pensamento, o homem em sua origem, o contemplasse pela primeira vez, não com o advento do verbo, mas com aquilo que a percepção faz nascer e que não é

**Nem flor nem folha mas
raiz**

Absoluta. Amarga.

**Nem ramos nem botões. Raiz
íntegra. Sórdida.**

**Nem tronco ou
caule. Nem sequer planta
- só a raiz
é o fruto.¹⁷⁵**

175 Origem, presente em Rosácea

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANAXIMANDRO, Parmênides, Heráclito. Os pensadores Originários. 3 ed., Petrópolis: ED. Vozes, 1999.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Devaneio, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. A poética do espaço, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade na lírica moderna. São Paulo: Ed. Perspectiva. Col. Debates. São Paulo, 1986.

BERGEZ et al. Métodos Críticos Para a Análise Literaria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. A parte do fogo, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARONE, Modesto. A Poética do Silêncio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CELAN, Paul. Cristal. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. 7 ed., São Paulo: Ed. Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes. 29 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

DERRIDA, Jacques. A Voz e o Fenômeno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FONTELA, Orides. Teia. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____, Orides. Trevo, 1969-1988, São Paulo: Duas Cidades, 1988.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.

GEORG, Trakl. De Profundis, São Paulo: Iluminuras, 1994.

GMEINER, Conceição Neves. A Morada do Ser. Edições Loyola: São Paulo, 1998.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de arte, Lisboa: Edições 70, 1977.

_____, Martin. Carta Sobre o Humanismo, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____, Martin. Da experiência do pensar. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

_____. Ensaio e conferências, Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

_____, Martin. Hannah Arendt / Martin Heidegger - Correspondência 1925-1975. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____, Martin. Que é Metafísica?. 7 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

_____, Martin. Ser e Tempo - Parte 1. 5 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.

HOLANDA, Lourival. Sob o Signo do Silêncio. São Paulo: EDUSP, 1992.

HÖLDERLIN, Friedrich. Hipérion ou O Eremita na Grécia. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

HUSSERL, Edmund. Col. Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996.

JOLIVET, Regis. Metafísica – Tratado de Filosofia. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1972.

LOBO, Luiza (Org.) Globalização e Literatura. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MAC DOWELL, João A. A Gênese da Ontologia Fundamental de M. Heidegger. São Paulo: Loyola, 1993.

MACHADO, Roberto. Foucault, a Filosofia e a Literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. O contexto da Obra Literária.. 1 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARITAIN., Jacques. Sete Lições Sobre o Ser. São Paulo: Loyola, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. A Origem da Tragédia, São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

_____ Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NUNES, Benedito. Passagem para o Poético – Filosofia e Poesia em Heidegger. 2 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

ORLANDI, Eni Puccineli. As Formas do Silêncio – No Movimento dos Sentidos. 4 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. O livro do desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Falência da crítica. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Inútil Poesia, Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

PUCHEU, Alberto (org.). Poesia (e) Filosofia – por poetas e filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PLATÃO, Col. Os Pensadores. 5 ed.. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

RICOEUR, Paul. A metáfora viva. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

SAFRANSKI, Rudiger. Heidegger – Um Mestre da Alemanha entre o Bem e o Mal. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

SCHÜLER, Donald. Heráclito e seu (dis)curso. Porto Alegre: L & PM, 2000.

STEINER, George. Linguagem e Silêncio – ensaios sobre a crise da palavra, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAVARES, Hênio. Teoria literária. 9 ed. São Paulo: Ed. Villa Rica, 1989.

VALÉRY, Paul. Discurso Sobre a Estética, Poesia e Pensamento Abstrato. Lisboa: Passagens, s. d.

Título **O ser e o silêncio: a trajetória poética do Ser na obra de
Orides Fontela**

Organizador Marcílio Dantas Brandão

Projeto Gráfico/Capa

Revisão de Texto Organizador

formato 15,5 x 22,0 cm

fontes Minion Pro

papel Offset 75g/m² (*miolo*)

Triplex 250 g/m² (*capa*)

tiragem

Impressão e Acabamento