



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São José do Rio Preto

Jaqueline de Carvalho Valverde Batista

**“Entre o verbo e o real inefável”:**  
o silêncio potencializador, em *Transposição*, de Orides Fontela

São José do Rio Preto  
2021

Jaqueline de Carvalho Valverde Batista

**“Entre o verbo e o real inefável”:**

o silêncio potencializador, em *Transposição*, de Orides Fontela

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Susanna Busato

São José do Rio Preto  
2021

B333" Batista, Jaqueline de Carvalho Valverde

"Entre o verbo e o real inefável": : o silêncio potencializador, em Transposição, de Orides Fontela / Jaqueline de Carvalho Valverde Batista. -- São José do Rio Preto, 2021

230 f. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Susanna Busato

1. Literatura brasileira Séc. XX. 2. Literatura brasileira História e crítica. 3. Poesia brasileira. 4. Silêncio na literatura. 5. Orides Fontela.

I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Jaqueline de Carvalho Valverde Batista

**“Entre o verbo e o real inefável”:**

o silêncio potencializador, em *Transposição*, de Orides Fontela

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susanna Busato  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires  
UNESP – Câmpus de Araraquara

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Rodrigues de Souza  
UFMS – Câmpus de Três Lagoas-MS

São José do Rio Preto  
03 de dezembro de 2020

À memória de Orides Fontela.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Edilson e Maria de Fátima, à minha irmã Juliana, à minha tia Lúcia, que sempre me incentivaram a continuar, acreditaram em mim e nunca mediram esforços para que eu pudesse desenvolver essa pesquisa.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susanna Busato, pelas valiosas contribuições e sugestões para a realização dessa pesquisa e pela dedicada e generosa orientação.

Ao Ibilce, que me proporcionou um ambiente agradável de estudo e incentivo à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim e ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pela generosidade com que leram a primeira versão deste trabalho, pela contribuição crítica e pelas sugestões que foram fundamentais para que eu direcionasse novos olhares para a poesia de Orides Fontela.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, estudiosos da literatura, que foram singulares para as minhas reflexões sobre a minha pesquisa.

Aos professores, membros da banca de defesa desta pesquisa, Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim, Prof. Dr. Márcio Scheel, Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Rodrigues de Souza, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Annita Costa Malufe, pela leitura dedicada, generosa e crítica deste trabalho.

Aos meus amigos de caminhada acadêmica, Danieli Munique, Nathália Hernandez, Suelen Amorim e Yoanky Gómez, pela partilha de conhecimento, pelo incentivo e pela amizade.

Aos meus amigos e colegas de profissão, que sempre me apoiaram, de modo especial à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nilze Maria de Azeredo Reguera pelo incentivo e amizade.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE/ UNESP, em especial ao Mauro Kasuo Miasaki, pela atenciosidade e prontidão em ajudar.

Aos funcionários da Biblioteca do IBILCE/UNESP, pela atenção e gentileza no atendimento.

“[...] Lutar com palavras  
parece sem fruto  
não tem carne e sangue...  
Entretanto, luto.

Palavra, palavra  
(digo exasperado),  
se me desafia,  
aceito o combate. [...]”

Carlos Drummond de Andrade (1985, p. 189)

## RESUMO

Este trabalho propõe investigar a dimensão do silêncio nos poemas de *Transposição*, livro de estreia de Orides Fontela, publicado em 1969. Verificamos que o objeto poético (composto por verbo e real) alcança seu limite, uma vez que a palavra não consegue expressar a sua densidade, o seu real (ser). O silêncio, então, atua como potencializador da palavra, levando-a à ressignificação constante, isto é, à transcendência. Nesse sentido, a poesia de Fontela leva à experiência da transcendência da palavra, promovendo nela seu poder de silêncio, sua incapacidade de nomear o real (ser). Destarte, o silêncio enfatiza a negatividade na tensão construída entre as palavras transpostas nos poemas orideanos, ele obscurece o sentido inaugural do objeto poético e torna-o sugestivo. Dessa forma, o silêncio está na correlação hermetismo e sentido, sendo aquele dado pelo enfretamento poético do real e este pela definição do próprio real. Por meio da investigação do trabalho de transposição das palavras, bem como das metáforas e dos símbolos, propomos evidenciar um movimento de desfazer/ refazer contínuo na poética de Fontela, no qual o silêncio é atuante, promovendo a criação de sentidos. Ao final de nossa pesquisa, chegamos ao resultado de que o silêncio potencializa a palavra, ocultando o seu real (ser), e cria um questionamento sobre o seu poder de nomeação. Para a realização desse estudo contamos com as contribuições da fortuna crítica da poeta, sobretudo de Osakabe (2002), Bucioli (2003), Lopes (2008), Dantas (2011), Castro (2015) e Pucheu (2018). Para entendermos a relação entre silêncio e linguagem, contamos com os estudos de Sontag (1987) e Steiner (1988). Sobre os limites da palavra e sua morte simbólica, fazemos referência às considerações de Blanchot (1997) e (2005). Para as considerações acerca da negatividade e da fragmentação, recorremos a Bosi (1983), Barbosa (1986), Friedrich (1991), Berardinelli (2007) e Hamburger (2007). Sobre o hermetismo na poesia, contamos com o aporte teórico de Kothe (2016) e Spitzer (2003). O processo de construção metafórica e o alcance metapoético da poesia de Fontela têm como referência os estudos de Barbosa (1974) e (1990), de Chalhoub (1986) e Bochicchio (2012).

**Palavras-chave:** Orides Fontela. Transposição. Hermetismo. Silêncio. Metapoesia.

## ABSTRACT

This work proposes to investigate the dimension of the silence in *Transposição*, the debut book published in 1969 by Orides Fontela. We were able to verify that the poetic object (made of verb and reality) reaches its limit, since the word cannot express the poetic object's density, its real (its being). The silence acts as a word enhancer, inducing it to constant resignification, transcending. In that sense, Fontela's poetry leads to the word's transcendence, fitting the silence in it and, along with that, it's disability of naming the real (the being). Thus, the silence emphasizes the negativity in the tension built among the words written in Orides Fontela's poems, it also obscures the initial meaning of the poetic object, making it suggestive. Therefore, the silence is in the correlation between hermeticism and meaning given by the poetic confrontation of the real based on the definition of what is real. Through the investigation of the transposition of the words work, as well as the metaphors and symbols, we propose to point out a continuous movement of undoing /remaking in Fontela's poetic in which the silence is active, creating the meaning. Finally, in the end of the research, we arrive at the consideration that the silence enhances the word, hiding its real (being) and questioning its ability of nomination. To develop this study a wealth of critical acclaim works about Fontela's poetry were used, especially Osakabe (2002), Bucioli (2003), Lopes (2008), Dantas (2011), Castro (2015), Pucheu (2018). To understand the relation between the silence and the language we used Sontag (1987) and Steiner (1988). We used, as well, the considerations of Blanchot (1997) and (2005) to understand the limits of the word as a language and its symbolic death. Besides these authors, we also used contributions about the negativity and fragmentation made by Bosi (1983), Barbosa (1986), Friedrich (1991), Berardinelli (2007), Hamburger (2017). We also used the theoretical contribution of Kothe (2016) and Spitzer (2003) to understand the poetry's hermeticism. The metaphorical construction process and its poetic reach on Fontela's poetry has as a reference the studies of Barbosa (1974) and (1990), Chalhub (1986) and Bochicchio (2012).

**Keywords:** Orides Fontela. Transposition. Hermeticism. Silence. Metapoetry.

## RESUMEN

Este trabajo propone investigar la dimensión del silencio en los poemas de *Transposição*, libro de debut de Orides Fontela, publicado en 1969. Comprobamos que el objeto poético (compuesto de verbo y real) alcanza su límite, una vez que la palabra no consigue expresar su densidad, su real (ser). El silencio, así, actúa como potenciador de la palabra, llevándola a la resignificación constante, o sea, la trascendencia. En este sentido, la poesía de Fontela lleva a la experiencia de la trascendencia de la palabra, promoviendo en ella su poder de silencio, su incapacidad de nombrar el real (ser). Así, el silencio enfatiza la negatividad en la tensión construida entre las palabras transpuestas en los poemas orideanos, él oscurece el sentido inaugural del objeto poético y lo hace sugerente. De esa manera, el silencio está en la correlación: hermetismo y sentido, aquel que surge del enfrentamiento poético del real y esto por la definición del propio real. Por medio de la investigación del trabajo de transposición de las palabras, así como de las metáforas y de los símbolos, proponemos destacar el movimiento de deshacer/ rehacer continuo en la poética de Fontela, en el que el silencio está activo y moviliza la creación de sentidos. Al final de nuestro estudio llegamos al resultado de que el silencio potencia la palabra, oscureciendo su real (ser), y crea un cuestionamiento sobre su poder de denominación. Para la realización de este estudio contamos con los aportes de la fortuna crítica de la poeta, especialmente de Osakabe (2002), Bucioli (2003), Lopes (2008), Dantas (2011), Castro (2015), Pucheu (2018). Para comprendermos la relación entre silencio y lenguaje, contamos con los estudios de Sontag (1987) y Steiner (1988). Sobre los límites de la palabra y su muerte simbólica, hacemos mención a las consideraciones de Blanchot (1997) y (2005). Para las consideraciones acerca de la negatividad y de la fragmentación, recurrimos a Bosi (1983), Barbosa (1986), Friedrich (1991), Berardinelli (2007) y Hamburger (2007). Sobre el hermetismo en la poesía, contamos con el aporte teórico de Kothe (2016) y Spitzer (2003). El proceso de construcción metafórica y el alcance metapoético de la poesía de Fontela tiene como referencia los estudios de Barbosa (1974) y (1990), de Chalhoub (1986) y Boichichio (2012).

**Palabras-clave:** Orides Fontela. Transposición. Hermetismo. Silencio. Metapoesía.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Nomes nascidos entre 1935-55 e/ ou estreantes entre 1955-75 24  
apresentados por Pedro Lyra (1995) por ordem de estreia

## SUMÁRIO

|            |                                                                            |            |
|------------|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b>   | <b>INTRODUÇÃO: QUEBRANDO O BRINQUEDO POÉTICO</b>                           | <b>11</b>  |
| <b>2</b>   | <b>DA LÍRICA MODERNA À POESIA EM TRANSPOSIÇÃO</b>                          | <b>22</b>  |
| <b>2.1</b> | <b>Entre o dizer e o não dizer: a poesia orideana</b>                      | <b>22</b>  |
| 2.1.1      | Características da lírica moderna na poética orideana                      | 43         |
| 2.1.2      | Silêncio invasor da palavra poética                                        | 59         |
| <b>3</b>   | <b>“ENTRE O VERBO E O REAL INEFÁVEL”: O SILÊNCIO NA POESIA ORIDEANA</b>    | <b>78</b>  |
| <b>3.1</b> | <b>Tateando o objeto poético: “Uma trança desfaz-se”</b>                   | <b>79</b>  |
| 3.1.1      | Enfrentando o objeto poético: “toda palavra é crueldade”                   | 104        |
| 3.1.2      | Adicionando os cacos do objeto poético: “força refazendo o ser”            | 122        |
| 3.1.3      | Silenciando está o objeto poético: “o gesto total do segredo”              | 132        |
| <b>4</b>   | <b>POESIA EM FLUXO CONTÍNUO</b>                                            | <b>165</b> |
| <b>4.1</b> | <b>“Eu assassinei o nome da flor”: a morte da palavra poética orideana</b> | <b>165</b> |
| 4.1.1      | “Re-fazemos a vida”: a contínua transcendência vazia                       | 179        |
| 4.1.2      | Re-fazendo outras tramas: metalinguagem e metapoesia                       | 188        |
| <b>5</b>   | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SEGREDO? ESPELHAR-SE</b>                        | <b>217</b> |
|            | <b>REFERÊNCIAS</b>                                                         | <b>225</b> |

## 1 INTRODUÇÃO: QUEBRANDO O BRINQUEDO POÉTICO

Este trabalho é resultado de nossas reflexões no tocante à construção poética de Orides Fontela, em que o silêncio é incisivo. Verificaremos como ele atua em relação à palavra poética, a partir de nossas análises dos poemas da obra *Transposição*, publicada em 1969, a qual está presente em *Poesia completa – Orides Fontela* (2015) – utilizada nessa pesquisa. Obra na qual pressupomos que o silêncio é o potencializador da palavra poética, pois, composta por verbo e real, enquanto verbo (linguagem) é limitada, não consegue expressar sua densidade (o real). Entendemos o conceito de real, na poesia orideana, não como referente à realidade externa, relacionada ao mundo, mas o real (ser) que é constituído pelo poético da própria palavra poética. Em outras palavras, a palavra poética orideana parece evitar a referencialidade, a comunicabilidade, afastando-se do que a linguagem (verbo), em termos linguísticos, apresenta como função. Nesse sentido, há algo que a eleva para um sentido além da palavra (verbo), portanto a presença de seu real (ser) a constitui como essência poética.

Em vista dessa composição da palavra poética orideana, pressupomos que o real (ser) poético parece ocultar-se – na profundidade dessa palavra – dos olhos do sujeito que a analisa, a observa. Esse ocultamento parece criar uma expectativa constante nesse sujeito que deseja aproximar-se dessa densidade do real (ser) poético e nosso pressuposto é o de que esse ocultamento é promovido pelo silêncio, pois a palavra já não consegue expressar no verbo o seu real (ser) e inclina-se ao silêncio, o qual pressupomos que seja o potencializador de sentidos, via palavra (verbo), atuando como força motriz de significação da poética orideana e promovendo a experiência de transcendência.

Essa inclinação ao silêncio parece ser constante na poesia orideana, silêncio que acreditamos ser constituído pela correlação: hermetismo (que passa pelo próprio enfrentamento poético do real) e sentido (define o próprio real). Ou seja, por seu arranjo e disposição das palavras, percebemos que a poesia de Fontela se torna obscura, hermética, de modo que parece enfrentar o poético do real, pois não almeja a comunicabilidade, de forma a não desejar a expressão e, portanto, irrompida por silêncio, mais reflexiva se torna, dificultando a proximidade com a sua profundidade, com o seu real (ser) poético. Por sua hermeticidade, ressaltamos que a palavra poética orideana não parece ser muda, pois ela comunica parcialmente,

possibilitando a plurissignificação, a multiplicidade de sentidos possíveis ao sujeito. O objetivo, portanto, desse trabalho é investigar como esse silêncio se constitui na poesia de Orides Fontela, potencializando-a em uma contínua significação, o que a leva a uma experiência de transcendência vazia e a singulariza.

O termo transcendência vazia, na poesia orideana aponta um sentido para além da palavra (verbo), sentido esse onde parece estar o real (ser) poético difícil de ser captado pelo sujeito que a observa. Entretanto, essa experiência de transcendência é vazia porque não ocorre em outro plano, isto é, que esteja fora da palavra poética, pelo contrário, a sua transcendência ocorre no próprio objeto poético, posto que a palavra poética orideana constitui-se de si mesma e, como a poesia moderna, conforme afirma Bosi (1983), tira de si a sua substância vital.

A palavra poética na poesia de Fontela, portanto, é densa por seu real (ser) poético que se oculta em sua profundidade e silencia, apontando sempre para além dos limites da palavra (verbo) essa sua densidade, essência poética. Conforme Friedrich (1991), “o objetivo do poeta é ‘chegar ao desconhecido’, ou então, dito de outro modo: ‘escutar o invisível, ouvir o inaudível’.” (p. 62), objetivo esse que indica a da própria transcendência vazia.

Destacamos que esse ocultamento de seu real (ser) poético da palavra poética orideana, dado por seu hermetismo – termo entendido como obscuridade, ocultamento do seu real (ser) na profundidade do objeto poético orideano –, de modo que “O poema hermético é hermético não por querer, ou seja, porque ele gostaria de esconder algo, mas porque ele tem a intuição de algo que nunca foi dito e que precisa ainda encontrar a sua melhor definição.” (KOTHE, 2016, p. 369), por isso oculta, na poesia de Fontela, sua essência poética. Segundo Kothe (2016, p. 369), o poema hermético “é em palavras um pensamento contraditório e raro, lutando tanto para se constituir quanto para se formular. Ele expressa e rompe o silêncio.”, ou seja, na poesia orideana podemos perceber que, de fato, não há mudez, mas uma comunicabilidade parcial do objeto poético, por meio de um hermetismo que ao mesmo tempo em que oculta o seu real (ser), luta para romper o silêncio, por meio do sentido, da palavra (verbo).

O hermetismo delineado na poesia orideana é proveniente do trabalho de transposição da palavra que a poeta Orides Fontela executa em sua poesia. Esse seu movimento de transpor é o de ultrapassar os limites da palavra (verbo), no

afastamento de sua referencialidade, de sua realidade externa. Ato esse que é feito pela organização das palavras em seus poemas, de modo a deslocá-las de sua referencialidade.

Ao penetrarmos os poemas de Fontela, percebemos uma relação de oposição, de contrastes entre as palavras, as quais são motivos poéticos de sua poesia. Entre elas, podemos destacar: o “pássaro, a luz, a vida” que se opõem a “pouso, noite, morte”, portanto sendo aquelas categorias positivas e essas, categorias negativas que se opõem em tensão, o que contribui para o deslocamento das palavras de sua referencialidade externa.

Essas categorias, como veremos, estão evidenciadas na lírica moderna e foram identificadas por Hugo Friedrich em seu estudo *Estrutura da lírica moderna* (1978), lírica que tem seus precursores Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Trabalho esse que utilizamos nessa pesquisa, pois, a nosso ver, a poesia orideana configura-se de características que a lírica moderna já apresentava em sua constituição, dentre essas características, podemos destacar a negatividade que se sobrepõe à positividade. A lírica moderna rompe com o sentimentalismo, com a harmonia entre as palavras, características de poéticas anteriores e configura-se por suas dissonâncias, seus contrastes, delineada por sua anormalidade que choca por romper com a comunicabilidade, com a concretude referencial e com isso desencadeia tensões que deconcretizam a palavra e, além disso, incorpora a ela o silêncio ocultando a sua essência poética. Por ser constituída de tensões, a poesia orideana adquire valor em si, o que Friedrich (1991, p. 51) aponta sobre a lírica moderna como *poesia pura*.

Nesse sentido, as oposições internas dos poemas orideanos configuram-se como categorias negativas, cuja carga semântica tem valor negativo, presente nos motivos poéticos, tais como: “noite”, “morte”, “pouso” que se opõem, em tensão, às categorias positivas, cuja carga semântica tem valor harmônico, como por exemplo: “luz”, “vida”, “pássaro”. Além desse jogo de oposição entre as categorias, ainda, há o uso de prefixos, tais como “des-”, “ex-”, além dos espaços em branco, dos *enjambements* entre os versos, – os quais verticalizam a leitura, criando a constante expectativa de encontrar no verso seguinte uma linearidade sintática, formando sentido, o que parece enfatizar a busca pela decifração da palavra poética. Também, destaca-se o uso dos advérbios que expressam negação, por exemplo,

“não”, “nunca”, o uso de interrogação – que enfatiza possíveis questionamentos, são elementos que parecem reforçar essa negação e que levam a uma transposição da palavra orideana, de sua referencialidade.

Como podemos observar, a negatividade parece se sobrepor à positividade na poesia de Fontela, assim como é característica, também, da lírica moderna. Segundo Friedrich (1991), essa lírica configura-se por sua obscuridade: “A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente” (FRIEDRICH, 1991, p. 15), poética do choque, das tensões, do desarmonico, rompendo com a normalidade harmônica que era constituída nas poéticas anteriores. Características que, segundo o crítico, não vêm para depreciar, mas para definir a poesia moderna. Uma lírica que quer ser uma criação autossuficiente e pluriforme em significações, de acordo com o crítico.

A lírica moderna, conforme Friedrich (1991, p. 15), constitui-se, ainda, de dissonância que é a junção da “incompreensibilidade” e da “fascinação”, o que gera uma tensão, a qual leva à inquietude, perturba o sujeito que a observa. Poética obscura, de uma obscuridade intencional, de acordo com o crítico, a qual “não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos.” (FRIEDRICH, 1991, p. 16), evita, portanto, a comunicação.

Além disso, ressalta-se que o poeta não mais participa, conforme o crítico, na criação dessa lírica como pessoa particular, mas como “inteligência que poetiza, como operador da língua” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). Assim sendo, a lírica moderna desvincula-se de um confessionalismo. Também, Friedrich (1991) assevera que, nessa lírica, percebe-se que:

O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. (FRIEDRICH, 1991, p. 18)

Somadas a essas características, a lírica moderna, segundo Friedrich (1991) apresenta metáforas e comparações que se aplicam de forma diferente, pois evita-se uma comparação natural e “força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.” (FRIEDRICH, 1991, p. 18), afasta-se, portanto, da comunicabilidade

e produz um certo “encantamento”, em termos de Friedrich (1991), torna-se enigmática para o leitor.

Uma lírica que se configura, então, por:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. (FRIEDRICH, 1991, p. 29)

Destacamos, ainda, que Friedrich (1991) reconhece na poesia baudelaireana características, de modo particular, tais como: a beleza dissonante, o afastamento do sentimentalismo, a idealidade vazia, a desconcretização, a anormalidade, o sonho e a fantasia compreendidos como decomposição do real na poesia, características que, como pontua o crítico, se “tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros.” (FRIEDRICH, 1991, p. 58)

Dessa maneira, a lírica de Rimbaud e a de Mallarmé configuram-se, pelo crítico, da seguinte forma: em Rimbaud, uma lírica em que há um rompimento com o sentimentalismo, a destruição da realidade, a obscuridade, a desumanização, a transcendência vazia, aproximação do belo com o feio, imagens devinculadas de explicações cristãs, simplificação na forma com a presença de contrastes. Em Mallarmé, também, evidencia-se, segundo Friedrich (1991), uma poesia obscura, com rompimento de sentimentalismo, um aniquilamento da realidade, a presença de uma fantasia guiada pelo intelecto, lírica sugestiva que reflete sobre a composição poética, rompe com a tradição humanística e cristã, e há predomínio das categorias negativas, do silêncio e do Nada.

Essas características apresentadas na lírica moderna e reconhecidas por Friedrich em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, nos levam a aproximar a poesia orideana dessa lírica, pois sua composição poética apresenta essas características evidenciadas particularmente na lírica mallarmeana, por predominar a sugestão sobre a composição poética, as categorias negativas, a obscuridade, o silêncio, o Nada, a ausência do sentimentalismo e o aniquilamento da realidade (externa).

Na poesia orideana, pressupomos haver um jogo de oposição entre as categorias positivas e as categorias negativas, em que a tensão é incisiva, levando à

transposição dessas. Assim sendo, a palavra poética, em tensão, contendo seu real (seu ser) – a sua essência –, parece não encontrar mais no *dizer* (no verbo), enquanto linguagem, a expressão do que é, em outras palavras, o verbo não consegue expressar o seu real, a sua densidade poética. Nesse sentido, a palavra é limitada frente a sua densidade poética, então, ao atingir o seu limite, notamos que ela parece irromper em silêncio e se pluralizar em sentidos – torna possível a criação de outros reais. Destacamos que o que identifica a poesia de Fontela é uma reflexão sobre o real; sua poesia é reflexiva e instauradora de um mistério performado pela própria configuração do poema.

Essa inclinação ao silêncio configurada na poesia de Orides Fontela não passou despercebida ao olhar do crítico Davi Arrigucci Jr. Em depoimento ao *Jornal do Brasil*, o crítico, segundo Gustavo de Castro (2015, p. 202), afirmou que a poesia orideana é “regida pelo agudo senso de que o que pode ser dito deve caber na forma breve, no limiar do silêncio”, o que nos leva a perceber sua poética como concisa, densa em termos de sentido e permeada pelo silêncio.

Dessa maneira, reconhecemos que a poesia orideana trabalha criticamente o limite da palavra, promovendo e potencializando o silêncio em sua poesia. Assim sendo, a poesia de Fontela não tende à comunicabilidade, torna-se hermética e parece levar o leitor a uma constante reflexão sobre sua presença mesma, enquanto verbo que aponta para sua própria possível transcendência.

Nesse sentido, a poesia de Orides Fontela desperta a sensação de uma contínua novidade e impulsiona-nos a um desejo de descobrir o que a palavra (verbo) não diz, o que ela silencia. Enigmática, sua poesia faz refletir sobre a sua existência e nos leva continuamente a buscar o que está na densidade semântica de seus versos, onde o silêncio potencializador revela o desejo de sua poesia a promover uma possível experiência de transcendência dos sentidos.

Percebemos que o silêncio parece atrair o leitor para participar do processo de descoberta do objeto poético orideano, para tentar encontrar o que ele oculta em sua profundidade. O leitor é colocado em uma espécie de operação lúdica com o objeto, como podemos observar nos versos de “Ludismo”, de *Transposição*: “**Quebrar** o brinquedo ainda/ é mais brincar” (versos 24-25, grifo nosso). O movimento de “quebrar” o brinquedo-poético (palavra poética) parece instigar o leitor a romper a forma desse “brinquedo” para capturar a origem de seu construto. O ato

de desfazer, de destruir o seu tramado, implicaria encontrar o seu real (ser) poético, na profundidade do silêncio desse.

Talvez a ação de encontrar de fato o que habita o ser da palavra, na profusão do encontro com o mundo, seja impossível, mas o processo em si, de qualquer modo potencializa o trabalho poético como reivindicador de uma busca por transpor os limites da palavra.

No movimento de desconstruir o objeto, o leitor parece juntar as “peças” estilhaçadas do “brinquedo-poema”, refazendo-o, na tentativa de captar a sua essência, o seu real poético. A ação em perspectiva leva a uma possível reflexão sobre o processo criador promotor de novos “jogos”, de novas significações que podem ser construídas para o mesmo objeto analisado. A palavra poética, portanto, pressupomos que passa a plurissignificar, isto é, a formar novos sentidos.

Assim sendo, presumimos que a palavra poética orideana, enquanto palavra (verbo) é limitada e entendemos que parece morrer simbolicamente, a cada experiência do objeto pelo sujeito. Vejamos os seguintes versos, em que “assassinada” pelas mãos daquele que desfaz a sua forma a palavra (verbo) parece morrer. Ato que se expressa nos seguintes versos (13-14) do poema “Rosa”, de *Transposição*:

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

(FONTELA, 2015, p. 49, grifo nosso).

O ato de “assassinar” envolve uma ação brutal que implica uma relação entre o sujeito e o ato poético, que é viva e se revela em sangue. As mãos, imagem que irá se revelar em outros poemas de Fontela, parecem evidenciar o trabalho artesanal com a palavra, um trabalho que aproxima esta da esfera existencial do ser. “Entre o “assassinei” e as “mãos vivas em sangue”, percebemos uma tensão e um silêncio contundente, invasor dessa palavra que morre. Mas, ao silenciar, essa palavra parece transcender. A palavra poética, portanto, com seu silêncio, percebemos que é **“redescoberta** infinita/ da luz” (versos 3-4, grifo nosso), versos do poema “Aurora”, de *Transposição*.

Captar o silêncio na palavra poética é, portanto, um desafio proposto ao leitor, pois é um caminho dificultoso de busca daquilo que a palavra, em sua insuficiência

de verbo, não consegue expressar. Nossa proposta de pesquisa é investigar como esse silêncio se configura nos poemas orideanos, atuando como potencializador da palavra, de modo a torná-la múltipla em significações, na obra *Transposição* (1969). Constituído por sua correlação hermetismo e sentido, atuando como potencializador da palavra poética orideana, que aponta para a transcendência vazia, o silêncio como foco de nossa pesquisa apresenta-se como um elemento singularizador do alcance desta pesquisa, que, esperamos, possa contribuir por sua originalidade para a fortuna crítica da poeta.

O trabalho divide-se em capítulos. O capítulo intitulado 2 *Da lírica moderna à poesia em Transposição* composto pela seção 2.1 *Entre o dizer e o não dizer: a poesia orideana*; pela seção 2.1.1 *Características da lírica moderna na poética orideana* e pela seção 2.1.2 *Silêncio invasor da palavra poética*. O capítulo tem como objetivo adentrar a poesia orideana para conhecer suas características de trabalho poético e sua relação com características da lírica moderna, de modo a verificar, a partir das análises dos poemas a sua identidade poética, o que a singulariza. Nesse capítulo, serão apresentados dados biográficos da poeta e apontamentos da crítica acerca do pontencial da poesia de Fontela, na qual se destacam nomes como os de Davi Arrigucci Jr., Antonio Candido, Marilena Chauí e Alcides Villaça.

Ainda nesse capítulo, também ressaltamos as características da poética de Orides Fontela, elencando os elementos presentes em seu trabalho de criação. Tais como: o uso de *enjambements* em seus versos; a utilização de prefixos “des-”, “re-”, “ex-”, por exemplo, além desses, o uso de advérbios que expressam negação; as aglutinações de palavras; a brevidade de seus versos; os espaços em branco; o uso de metáforas e de símbolos; os contrastes entre as palavras; o uso de termos filosóficos, bíblicos, mitológicos em seus poemas, apresentando a sua estrutura (divisão das partes que a compõem), nas quais o silêncio irrompe. Nesse percurso, contamos com as contribuições da crítica, sobretudo com os estudos de Osakabe (2002), Bucioli (2003), Lopes (2008), Orione (2010), Dantas (2011), Pucheu (2018).

Também, nesse mesmo capítulo, apresentamos as principais características da lírica moderna elencadas, sobretudo em *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich (1991). Dentre essas, destacamos a negatividade, a obscuridade, a fragmentação, os espaços em branco, o silêncio, características que já eram

evidenciadas no projeto poético empreendido pelos franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, conforme Friedrich (1991), as quais percebemos ser delineadas na poética orideana.

Destacamos, ainda, as contribuições de Bosi (1983), de Barbosa (1986), de Valéry (1999), os quais estudam as características da poesia moderna. De suas considerações, ressaltamos a negatividade, a recifração da palavra poética, a reflexividade da poesia e assomam-se a essas a questão do silêncio já presente nessa poética, questão que abordaremos na seção 2.1.2, trazendo as contribuições da fortuna crítica de Fontela acerca do silêncio em sua poesia.

Reconhecidas as principais características da poesia moderna e que se apresentam no trabalho poético de Orides Fontela, esse capítulo leva-nos a olhar para o que é o projeto empreendido em *Transposição* e nos abre caminho ao capítulo seguinte.

O capítulo intitulado 3 “*Entre o verbo e o real inefável*”: o silêncio na poesia orideana é composto pelas seções: 3.1 *Tateando o objeto poético: “Uma trança desfaz-se”*; 3.1.1 *Enfrentando o objeto poético: “toda palavra é crueldade”*; 3.1.2 *Adicionando os cacos do objeto poético: “força refazendo o ser”*; 3.1.3 *Silenciando está o objeto poético: “o gesto total do segredo”*. Ressaltamos que essas quatro seções seguem o movimento da obra *Transposição* e que constitui, também, o do enfrentamento do sujeito com a palavra poética orideana, sendo esse movimento de desfazer o objeto poético (primeiro ato); enfrentar esse objeto (segundo ato); refazer o objeto (terceiro ato) e tentar decifrar o segredo total que está no silêncio (quarto ato). O objetivo, desse capítulo, é analisar os poemas para entender como o silêncio atua como potencializador do objeto poético.

Nesse capítulo, analisamos os poemas, da obra *Transposição*, penetrando no trabalho de construção da palavra em que o silêncio está presente. Além do mais, estudamos como ele se constrói e atua como potencializador da palavra poética. Para a compreensão do silêncio, utilizamos, sobretudo as contribuições de Sontag (1987) e Steiner (1988). Também, contamos com os estudos de Barbosa (1974) e (1990) para o entendimento da construção metafórica na poética de Fontela e o papel do leitor como ativo na ressignificação da palavra silenciada. Além desses referenciais, utilizamos os estudos de Kothe (2016) e de Sptizer (2003) para

compreendermos o hermetismo e as características da poesia hermética que configuram a poesia orideana.

Além desses capítulos, tem-se o capítulo intitulado 4 *Poesia em fluxo contínuo*, o qual divide-se em três seções. A seção 4.1 *“Eu assassinei o nome da flor”: a morte da palavra poética orideana*, na qual estudamos o limite da palavra (verbo, linguagem) e sua morte simbólica na poesia de Fontela. O objetivo é analisar os poemas para entender como a linguagem atinge seu limite, culminando em uma possível morte simbólica e como o silêncio atua nessa palavra. Contamos para o estudo do limite da palavra, da morte simbólica dessa, com as contribuições de Blanchot (1997) e (2005).

Como a palavra é finita, limitada, ao ser irrompida pelo silêncio ela é permeada pela negatividade e pela fragmentação, as metáforas e os símbolos são desconstruídos e parecem permitir novas experiências. Essas são provenientes da participação do leitor na contínua reconstrução do objeto poético. Nessa esteira, os apontamentos de Barbosa (1990) nos fazem compreender a participação ativa do leitor da poesia.

A seção 4.1.1 *“Re-fazemos a vida”: a contínua transcendência vazia* reflete sobre a transcendência vazia na poesia orideana. Nas análises dos poemas de *Transposição*, podemos evidenciar um movimento constante do objeto poético que, em seu limite, enquanto linguagem, irrompido por silêncio, parece apontar para um sentido além da palavra, o que permite configurar como uma transcendência vazia. Para a compreensão de transcendência vazia, contamos com as contribuições de Friedrich (1991) e de Marques (2019).

A seção 4.1.2 *Re-fazendo outras tramas: metalinguagem e metapoesia* reflete a própria reconstrução da palavra, da metáfora. Após chegar ao seu limite, a palavra irrompida pelo silêncio parece renascer, transcender. Entretanto, observamos, por meio das análises, que essa transcendência, possivelmente, é vazia. A poesia de Orides Fontela, portanto, parece tratar sobre o seu próprio ato de criação poética, pois percebemos que ela aponta para um sentido além, um transcender, mas em si mesma, proveniente da experiência de leitura realizada pelo leitor. Sua poesia é substância vital de si. Assim, notamos a presença da metalinguagem por refletir sobre o ato de criação poética e pelas intertextualidades apresentadas nos poemas.

Para o entendimento da metalinguagem utilizamos as considerações de Chalhub (1986).

Por fim, em nossa análise dos poemas orideanos, identificaremos que se os poemas orideanos tratam do próprio ato de criação poética empreendido por Fontela podem ser considerados metapoéticos e, no tocante a essa confirmação, valemos-nos das contribuições de Bochicchio (2012) que definem e pontuam como é estruturado o processo de metapoesia.

Ao final do trabalho, apresentamos as considerações finais, intitulada 5 *O segredo? Espelhar-se*, em que expressamos, sinteticamente, as nossas reflexões acerca do objeto poético orideano, as quais foram desenvolvidas, durante as análises dos poemas e finalizamos reiterando que o processo de construção do silêncio na poesia de Fontela é que foi descrito em *Transposição*. Após as considerações finais, faz-se presente, também, as referências utilizadas para o desenvolvimento desse estudo.

## 2 DA LÍRICA MODERNA À POESIA EM TRANSPOSIÇÃO

### 2.1 Entre o dizer e o não dizer: a poesia orideana

Autora de uma poesia singular, Orides Fontela tem uma discreta fortuna crítica, mas vem ganhando ultimamente reconhecimento, visibilidade no espaço dos estudos críticos de poesia. Todavia, a luta de Fontela pela percepção de sua poesia não foi fácil, os caminhos foram pedregosos. Dentre as dificuldades, podemos destacar a falta de recursos para publicar seus poemas, pois a poeta, assim como sua família, era de origem pobre. Filha de Álvaro Fontela e Laurinda Teixeira Fontela, Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em São João da Boa Vista, município do Estado de São Paulo, em 21 de abril de 1940 (apesar de seus documentos apresentarem o registro no dia 24) e morreu em 02 de novembro de 1998, vítima de tuberculose, na cidade de Campos do Jordão-SP, de modo preciso, na Fundação hospitalar São Paulo, local onde havia recursos para o tratamento de pacientes com essa enfermidade.

Apesar das dificuldades por dispor de poucos recursos financeiros, destacamos que Fontela publicou as seguintes obras de poesia: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo* (1988) – obra que reúne os quatro livros anteriores – e *Teia* (1996). Em 2006 foi publicado *Poesia Completa [1969-1996]*, pela editora Cosac Naify, livro que reuniu as cinco obras de Fontela, assim como, posteriormente, em 2015, foi publicado pela editora Hedra, o livro *Poesia Completa – Orides Fontela*, que reúne, também, as cinco obras orideanas. Na França foram publicadas as obras traduzidas *Trevè* (1998) e *Rosace* (2000)<sup>1</sup>. Também, ressaltamos que Fontela recebeu prêmios como o Jabuti de Poesia, pelo livro *Alba* (1983), concedido pela Câmara Brasileira do Livro; o Prêmio

---

<sup>1</sup> FONTELA, Orides. **Trevè**. Tradução de Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Dantas. Paris: L' Harmattan, 1998.

FONTELA, Orides. **Rosace**. Tradução de Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Dantas. Paris: L' Harmattan, 2000.

da associação Paulista de Críticos de Arte (1996), pelo livro *Teia* e a Comenda Ordem do Mérito Cultural, categoria Grã-Cruz (2007)<sup>2</sup>.

Contemporânea das novas vanguardas surgidas nos anos 1950, Orides Fontela surge com sua poesia singular. Leitora das obras de Carlos Drummond de Andrade, de João Cabral de Mello Neto, de Manuel Bandeira – conforme apontamento constante da crítica – Fontela apresenta uma poesia singular que trata do real, o qual percebemos que não se refere ao real vinculado ao plano externo (extralinguístico) tampouco ao real do eu do poeta, mas ao real relacionado à reflexão sobre a questão existencial da palavra poética, isto é, ao real da própria constituição da poesia. A poeta utiliza-se de imagens, tais como a do pássaro e a da fonte, vinculadas ao plano extralinguístico, porém muito mais do que expressam no plano externo, constituem outras significações no plano poético, formando a sua própria realidade. É por meio do desfazer da palavra poética que serão refeitas suas significações constantes, a palavra tanto mostra no *dizer* (verbo) como guarda a sua essência (real) no *não dizer*, despertando no sujeito um contínuo desejo de descobrir a sua densidade.

Além de ser leitora das obras de Drummond e de Cabral, ressalta-se, ainda, que Orides Fontela foi leitora de Heidegger (no campo da Filosofia), o qual ela lê como poesia, de acordo com Gustavo de Castro (2015), o que contribui para a construção de uma poesia mais reflexiva.

Deve-se destacar que Orides Fontela aponta no cenário literário com a publicação de sua obra *Transposição*, em 1969, período no qual o Brasil passava por mudanças significativas com o golpe militar de 1964, ditadura que durou até o ano de 1985. Momentos configurados por extrema tensão proveniente das mudanças provocadas, podemos destacar, de acordo com Pedro Lyra (1995), como um período assolado por “[...] um clima de opressão, com todas as suas derivações: ‘sufoco’, contestação, ‘desbunde’, resistência, perseguição, guerrilha, luta armada, prisões, tortura, ‘desaparecimentos, exílios, suicídios, assassinatos.’” (LYRA, 1995, p. 89), o que repercutiu, segundo o crítico, na produção literária da época e ressalta, ainda, que a geração de autores mesmo se não tivesse passado por essa tensão, produziria cultura da mesma forma, a obra seria outra, mas não deixaria de ser cultura.

---

<sup>2</sup> Informações colhidas em: CASTRO, Gustavo de. **O enigma Orides**. São Paulo: Hedra, 2015.

Em meio a essa tensão desencadeada no período de ditadura militar, as obras literárias produzidas apresentam, conforme Lyra (1995), várias subfisionomias e não uma única dominante, tornando-se um “amplo *Sincretismo* de estilos e tendências, tanto pelas opções individuais de seus realizadores quanto pela sua dispersão por quase todos os estados da Federação”. (LYRA, 1995, p. 96) Além disso, de acordo com o crítico, é a primeira geração verdadeiramente nacional da poesia brasileira, pois a maioria de seus nomes não precisaram emigrar para o eixo Rio-São Paulo para se afirmarem, como ocorria anteriormente, de maneira que conquistaram seu próprio espaço de onde estavam, com “obras de nível”. (p. 96) Dentre os nomes que aparecem na Geração-60, estão os seguintes, conforme o quadro apresentado por Pedro Lyra (1995, p. 98-99):

Quadro 1 – Nomes nascidos entre 1935-55 e/ ou estreantes entre 1955-75 apresentados por Pedro Lyra (1995) por ordem de estreia

| NOMES                           | ESTREIA                                  | NASC.   | IDADE |
|---------------------------------|------------------------------------------|---------|-------|
| 1) Mário Faustino               | 1955 – <i>O homem e sua hora</i>         | PI-1930 | 25    |
| 2) Lupe Cotrim Garaude          | 1955 – <i>Monólogos do afeto</i>         | SP-1933 | 22    |
| 3) Lélia Coelho Frota           | 1956 – <i>Quinze poemas</i>              | RJ-1937 | 19    |
| 4) Marly de Oliveira            | 1957 – <i>Cerco da primavera</i>         | ES-1935 | 22    |
| 5) Fernando Mendes Vianna       | 1958 – <i>Marinheiro no tempo</i>        | RJ-1933 | 25    |
| 6) Nauro Machado                | 1958 – <i>Campo sem base</i>             | MA-1935 | 23    |
| 7) Cláudio Murilo               | 1959 – <i>Poemas</i>                     | RJ-1937 | 22    |
| 8) Carlos Nejar                 | 1960 – <i>Sélesis</i>                    | RS-1939 | 21    |
| 9) Carlos Felipe Moisés         | 1960 – <i>A poliflauta de Bartolo</i>    | SP-1942 | 18    |
| 10) Fernando Py                 | 1962 – <i>Aurora de vidro</i>            | RJ-1935 | 27    |
| 11) Lindolf Bell                | 1962 – <i>Os póstomos e as profecias</i> | SC-1934 | 24    |
| 12) Astrid Cabral               | 1963 – <i>(Alameda)</i>                  | AM-1936 | 27    |
| 13) Rubens R. Torres Filho      | 1963 – <i>Investigaçãodo olhar</i>       | SP-1942 | 21    |
| 14) Ivan Junqueira              | 1964 – <i>Os mortos</i>                  | RJ-1934 | 30    |
| 15) Myrian Fraga                | 1964 – <i>Marinhas</i>                   | BA-1937 | 27    |
| 16) Mauro Gama                  | 1964 – <i>Corpo Verbal</i>               | RJ-1938 | 26    |
| 17) João Manuel Simões          | 1964 – <i>Eu, sem mim</i>                | PR-1939 | 25    |
| 18) João de Jesus Paes Loureiro | 1964 – <i>Tarefa</i>                     | PA-1939 | 25    |
| 19) Neide Archanjo              | 1964 – <i>Primeiros ofícios</i>          | SP-1940 | 24    |

|                                 |                                            |         |    |
|---------------------------------|--------------------------------------------|---------|----|
|                                 | <i>da memória</i>                          |         |    |
| 20) Cláudio Willer              | 1964 – <i>Anotações para um Apocalipse</i> | SP-1940 | 24 |
| 21) Affonso Romano de Sant'Anna | 1965 – <i>Canto e palavra</i>              | MG-1937 | 28 |
| 22) Antônio Brasileiro          | 1965 – <i>Arupemba</i>                     | BA-1944 | 21 |
| 23) Sérgio de Castro Pinto      | 1966 – <i>Gestos Lúcidos</i>               | PB-1947 | 19 |
| 24) Gabriel Nascente            | 1966 – <i>Os gatos</i>                     | GO-1950 | 16 |
| 25) Armindo Trevisan            | 1967 – <i>A surpresa de ser</i>            | RS-1933 | 34 |
| 26) Horácio Dídimo              | 1967 – <i>Tempo de chuva</i>               | CE-1935 | 32 |
| 27) Linhares Filho              | 1968 – <i>Sumos do tempo</i>               | CE-1939 | 29 |
| 28) Ildásio Tavares             | 1968 – <i>Somente um canto</i>             | BA-1940 | 28 |
| 29) Marcus Accioly              | 1968 – <i>Cancioneiro</i>                  | PE-1943 | 25 |
| 30) Roberto Pontes              | 1968 – <i>Contracanto</i>                  | CE-1944 | 24 |
| 31) Orides Fontela              | 1969 – <i>Transposição</i>                 | SP-1940 | 29 |
| 32) Olga Savary                 | 1970 – <i>Espelho provisório</i>           | PA-1933 | 37 |
| 33) Adão Ventura                | 1970 – <i>Abrir-se um abutre...</i>        | MG-1946 | 24 |
| 34) Tereza Tenório              | 1970 – <i>Parábola</i>                     | PE-1949 | 21 |
| 35) Anderson Braga Horta        | 1971 – <i>Altiplano</i>                    | MG-1934 | 37 |
| 36) Elisabeth Veiga             | 1972 – <i>(Poemas)</i>                     | RJ-1941 | 31 |
| 37) Brasigóis Felício           | 1972 – <i>Sermões do ateu</i>              | GO-1950 | 22 |
| 38) Reynaldo Valinho Alvarez    | 1973 – <i>Cidade em grito</i>              | RJ-1931 | 42 |
| 39) Ruy Espinheira Filho        | 1973 – <i>Heléboro</i>                     | BA-1942 | 31 |
| 40) Elizabeth Hazin             | 1974 – <i>Poesias</i>                      | PE-1951 | 23 |
| 41) Carlos Augusto Corrêa       | 1975 – <i>Junção</i>                       | RJ-1948 | 27 |
| 42) Adélia Prado                | 1976 – <i>Bagagem</i>                      | MG-1936 | 40 |
| 43) Oswald Barroso              | 1976 – <i>Mercado</i>                      | CE-1948 | 28 |
| 44) Adriano Espínola            | 1976 – <i>A cidade</i>                     | CE-1952 | 24 |
| 45) Carlos Lima                 | 1977 – <i>Cantos órficos</i>               | RJ-1945 | 32 |

Fonte: LYRA, 1995, p. 98-99.

Como podemos observar, o nome de Orides Fontela aparece na tabela acima com sua obra de estreia e sua poética é apontada por Lyra (1995) como uma poesia de um lirismo universalista, de fundo metafísico, o que exhibe a sua herança lírica. Além dessa característica, destacamos que a poesia orideana constituída em meio a um período de tensão, no plano histórico e político, apresentará, como veremos nas análises dos poemas, uma configuração metapoética, como uma espécie de preenchimento do vazio existencial.

Além de Fontela, o crítico destaca nomes que também apresentam em suas obras um lirismo universalista, de fundo metafísico. São eles:

Armindo (*A surpresa de ser*), Lupe (*Raiz comum*), Ivan (*Três meditações na corda lírica*), Vianna (*Construção no caos*), Py (*A construção e a crise*), Lélia (*Menino deitado em Alfa*), Murilo (*Caderno de Proust*), Marly (*A incerteza das coisas*), Nejar (*Os viventes*), Neide (*O poeta itinerante*), Lindolf (*As vivências elementares*), Linhares (*Voz das coisas*), Gama (*Expresso na noite*), Anderson (*Exercícios de homem*), Reynaldo (*O solitário gesto de viver*), Simões (*Suma poética*), Corrêa (*Elegia sem posse*), Veiga (*A paixão em claro*), Rubens (toda a obra), Orides (toda a obra), Nauro (toda a obra) – questionando a problemática existencial sofrida por essa geração. (LYRA, 1995, p. 101)

Ressaltamos que mesmo inserida em um espaço permeado por dificuldades, como podemos notar, Fontela, segundo Castro (2015), continuou firme na elaboração de seus poemas. Publicou muitos desses nos jornais de sua cidade natal e, assim, despertou o olhar crítico de Davi Arrigucci Jr. (crítico também nascido nesse município), que reconheceu o potencial do trabalho de criação poética de Fontela a partir da leitura do poema “Elegia I”<sup>3</sup>. Arrigucci Jr. foi responsável por ajudá-la a organizar os poemas de seu primeiro livro *Transposição* e, ainda, por apresentar seu trabalho poético ao crítico Antonio Candido, o qual, também, percebeu a potencialidade e a singularidade da poética orideana.

Candido fez o “Prefácio” à obra *Alba* (1983), de Fontela, no qual evidencia a potencialidade de sua escrita e destaca sua originalidade como invenção e evolução da poesia moderna. Segundo o crítico, os poemas de Orides Fontela parecem “inseridos numa certa evolução da poesia moderna, e sendo tão originais como invenção, os seus versos possuem em geral uma carga de significado que não é frequente” (1983)<sup>4</sup>. Em suas considerações no mesmo prefácio, Candido ressalta o alto grau de significação constante na poética de Orides Fontela: “os seus poemas partem da fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, – que é o eu do poeta, mas, sobretudo, o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa” (p. 3), conforme o

<sup>3</sup> “Mas para que serve o pássaro?/ Nós o contemplamos inerte./ Nós o tocamos no mágico fulgor das penas./ De que serve o pássaro se/ Desnaturado o possuímos?/ O que era voo e eis/ que é concreção letal e cor/ paralisada, íris silente, nítido,/ o que era infinito e eis/ que é peso e forma, verbo fixado, lúdico/ o que era pássaro e é/ o objeto: jogo/ de uma inocência que/ o contempla e revive/ – criança que tateia/ no pássaro um esquema/ de distâncias – / mas para que serve o pássaro?/ O pássaro não serve. Arrítmicas/ brandas asas repousam.” (FONTELA, 2015, p. 155)

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.

crítico, a poesia orideana tem uma inclinação ao nada, que obscurece o próprio “eu” do poeta e destacamos, nessas colocações, a forte inclinação de sua poética a uma transcendência vazia, na qual não há referência à realidade externa ao poema, tal como destaca Candido: o eu do poeta se “eclipsa” e a poesia torna-se a sua própria realidade.

Da mesma forma, encontramos no “Prefácio” escrito por Marilena Chauí para o livro de Orides Fontela, *Teia* (1996), a declaração de que a poesia orideana seria como “palavra pensante”, isto é, seria como aquela que se desvincula da realidade, do plano externo, construtora da sua própria realidade, pois, acima da “metafísica, do feminismo, da filosofia”, como assevera Chauí, é poesia. Em suas palavras:

Donde o que essa poesia não é: não é metafísica – como querem alguns. Não é feminismo – como imaginam outros. Não é filosofia nem tomada de partido. É palavra pensante e pensamento falante. É poesia. Não basta? (FONTELA apud CHAUI, 1996, p. 9)

Nesse sentido, conforme Chauí (1996), a poesia orideana reflete sobre o próprio ser poético, por isso “palavra pensante”. Poesia, portanto, existencial, do pensamento, o que nos reporta à relação da poeta com a filosofia, curso realizado na USP, ligação essa direta com a matéria. Entretanto, mais do que a filosofia, é poesia, como destaca Chauí (1996). Essa sua colocação quer dizer que não há questões de cunho filosófico, metafísico na poesia orideana, porém, acima de todas essas questões, é a poesia, é a criação poética que está além dessas disciplinas, por isso Chauí (1996) enfatiza o brilhantismo de uma poética singular.

E é neste ponto que voltamos o nosso olhar: capturar a singularidade da poesia orideana, analisando o que ela é, como destaca Chauí (1996), muito mais do que filosofia. Nessa esteira, analisaremos a obra *Transposição* (1969), a qual foi composta antes da poeta cursar filosofia, foi feita quando ainda vivia em São João da Boa Vista, portanto, é sua primeira obra publicada e onde encontramos já delineada sua potência poética continuada em suas obras posteriores, as quais já foram mencionadas anteriormente.

Em seu livro *Entretecer e tramar uma teia poética* (2003), Cleri Aparecida Biotto Bucioli discute sobre o trabalho de transposição das palavras nas obras de Orides Fontela. A autora enfatiza o movimento de “tecer – destecer – retecer” o fio tramado das palavras em sua poesia e, desse contínuo “tecer”, nascem outros “fios”,

isto é, metaforicamente Bucioli assevera que outros significados nascem para a palavra poética orideana. No tocante à *Transposição*, a autora reflete sobre esse movimento de traspor a palavra e reitera que simbolicamente como em um trevo de quatro folhas, as quatro partes que compõem essa obra, ao serem despetaladas, permite ser descoberto o segredo da poesia de Fontela. Ao afirmar o “segredo”, compreende-se uma descoberta do enigma a ser decifrado. Entretanto, a autora não aprofunda essa questão, apenas aponta estar além da palavra esse enigma e que evidenciamos estar na transcendência vazia.

Em seu primeiro livro *Transposição*, publicado no ano de 1969<sup>5</sup>, já se delineia o trabalho de construção da poética orideana. A poeta particulariza sua obra em um movimento constante de destecer – retecer – tecer; desconstruir – reconstruir – construir, movimento esse de enfrentamento contra os limites da forma do objeto poético para tentar aproximar-se e descobrir sua densidade. Essa ação, entretanto, sempre o leva a reconstruir o que fora destruído. A palavra poética orideana parece “brincar” com o leitor, insere-o nesse movimento, nesse jogo, como em um quebra-cabeças, ele desmonta as peças e passa a encaixá-las, novamente, para descobrir as peças que se encaixam e, nessa montagem, surgem novas formas.

Nessa espécie de jogo, a poeta coloca o leitor em um enfrentamento com a palavra poética, pois, segundo Johan Huizinga (2000), “o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma”. (HUIZINGA, 2000, p. 144-145) Em vista dessa colocação, o objeto poético coloca o sujeito observador na posição daquele que deve tentar decifrar esse enigma construído pela linguagem poética.

---

<sup>5</sup> A obra *Transposição*, patrocinada e publicada no ano de 1969 pela editora do Instituto de Cultura Hispânica da Universidade de São Paulo (USP), é o primeiro livro de Fontela, um dentre outros quatro publicados posteriormente. São eles: *Helianto* [1973], pela editora Duas Cidades; *Alba* [1983], pela editora Roswitha Kempf Editores; *Rosácea* [1986], publicado pela mesma editora de *Alba*; *Trevo* [1988], pela Claro Enigma/ Duas Cidades e *Teia* [1996], pela Geração Editorial. Anos mais tarde, foram reunidos todos os seus poemas e publicados em *Poesia reunida* [2006], pela editora Cosac Naify e *Poesia Completa – Orides Fontela* [2015], pela editora Hedra, a qual publicou, também, no mesmo ano, uma biografia da poeta intitulada *O enigma Orides*, de autoria de Gustavo de Castro.

Em 1983, Fontela ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia pela obra *Alba*, concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Ainda, em 1996, a poeta recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pela obra *Teia*. E, postumamente, em 2007, foi premiada pela Comenda Ordem do Mérito Cultural, categoria Grã-Cruz.

Como em um jogo, a poesia orideana é gerada em tensão. Conforme Huizinga (2000), “a finalidade do escritor consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado.” (HUIZINGA, 2000, p. 143) Nessa esteira, Fontela cria com as palavras uma espécie de encantamento, colocando o leitor nesse jogo de desconstrução – reconstrução constante do objeto poético para que ele encontre a decifração de seu enigma.

Estruturalmente, a obra está dividida em quatro partes. A primeira, de título “I BASE”, composta por 17 poemas. A segunda parte, intitulada “II (–)”, apresenta 16 poemas. Além dessas, a terceira parte, cujo título é “III (+)”, reúne 13 poemas. E, por fim, a última parte, de título “IV FIM”, com 10 poemas. Todos esses totalizam 56 poemas no livro.

Cleri Aparecida Biotto Bucioli pontua sobre essa organização:

Os quatro movimentos de *Transposição* sugerem simbolicamente um trevo de quatro folhas: enigma a ser decifrado. Ao “despetalar” cada uma dessas folhas singulares de *Transposição*, descobre-se o segredo da poesia de Ordes. (BUCIOLI, 2003, p. 46, grifo da autora)

Nesse “movimento”, é possível reconhecer que os poemas se articulam entre si. Em “I BASE”, são apresentados poemas que formam a base de onde se inicia o percurso de sua poética. A busca no transpor, isto é, ir além, de buscar pela palavra poética aproximar-se do enigma da existência das coisas, começa na desconstrução de sua forma, a qual desautomatiza o leitor e o torna um operador do processo de análise, fazendo com que volte continuamente seu olhar sobre o objeto poético. A palavra (verbo), como assevera Barbosa (1974), é limitada e não consegue expressar no *dizer* a sua densidade. Assim sendo, ao voltar à análise do objeto, ele [o leitor] começa a desfazer a forma do objeto, na tentativa de encontrar a sua essência.

Dessa maneira, em sua leitura intervalar, como afirma Barbosa (1990), o leitor estabelece relações do que capta do objeto e associa às suas referências externas e internas, então começa a “quebrar” o objeto poético para tentar reconstruí-lo. Portanto, nessa primeira parte da obra, há um convite para a tentativa de desvelar o construto para além dos limites da palavra, como podemos observar nos seguintes versos do poema “Ludismo”: **“Quebrar o brinquedo/ é mais divertido./ As peças são outros jogos/ construiremos outro segredo.”** (versos 1-4, grifo nosso). Nota-se o

movimento de “quebrar” enfatizado nos versos e, ao mesmo tempo, de “construir” o objeto poético.

Ao chegar à segunda parte “II (-)”, observa-se que ela não apresenta um nome, mas um sinal de subtração, em termos matemáticos, um sinal gráfico de ausência, portanto, pois se opõe ao sinal de (+) presente no título da parte seguinte da obra, o que assinala, então, a negatividade. Nesse movimento, vemos, conforme os seguintes versos do poema “Destruição”, a “inútil crueldade/ da análise” (2015, p. 53). Assim sendo, percebe-se, nos poemas que compõem essa parte do livro, o sentido da palavra poética ainda mais ocultado.

Ao adentrar a terceira parte “III (+)”, o que antes estava desconstruído, em uma ausência, passa a trans + posição. A desconstrução começa a ser reconstruída. Conforme Bucioli (2003, p. 47), “Este é o momento em que a poeta transpõe sentidos pela escrita do real, lidando sem medo com as armadilhas da palavra”. Nessa afirmação, Bucioli (2003) refere-se ao trabalho de Fontela ao lidar com palavras vinculadas à realidade externa (plano extralinguístico) que inseridas em transposição permitem o transpor de seus sentidos, propondo um “além” do limite que expressa, enquanto palavra.

Na última parte, a palavra poética permanece em “transposição contínua”. Os poemas são próprios questionamentos que constroem novos significados a cada nova experiência de aproximação, o que nos reporta às contribuições de Huizinga (2000), as quais desencadeiam o questionamento como característico do jogo, assim também é a poesia orideana que se constrói de seu enigma. Em vista dessas considerações, a palavra é retramada e silencia, ou seja, onde a palavra, enquanto linguagem, já não consegue expressar sua densidade, o silêncio passa a irromper, de tal forma que a plurissignifica. Reiteramos que o silêncio é enfatizado no último poema da obra, o qual analisaremos, ao longo desse estudo, poema de título “A estátua jacente”, no qual a palavra poética já não consegue expressar no *dizer* e encontra no silêncio, no “além do” limite, a sua expressão máxima, no qual há a possível resposta para o segredo da poética de Fontela.

Reitera-se que o silêncio presente na poesia orideana se configura pela correlação entre o hermetismo (que passa pelo próprio enfrentamento poético do real) da palavra e o sentido (o que define ou conceitua o próprio real), pois há um ocultamento do real poético, a negatividade é enfatizada, o silêncio impera e a

palavra poética torna-se obscura, hermética, de modo a dificultar o encontro com o seu real enigmático, mas como a palavra não é hermética a ponto de não comunicar totalmente, é possível por via sentido tentar capturar significações na experiência de análise e que constataremos nas análises dos poemas. Então, por mais que a obra poética de Fontela foi escrita em um período conturbado de ditadura, esse silêncio em sua poesia muito mais do que vinculado a esse fator, ou às dificuldades pelas quais passou a poeta, por sua pobreza, ou pela sua personalidade difícil, como a crítica aponta, é um silêncio que reflete sobre a questão existencial do seu próprio real poético, como veremos no decorrer do trabalho.

Assim, iniciemos o percurso à obra *Transposição* (1969). Vejamos o poema “Transposição”.

#### TRANSPOSIÇÃO

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 27).

Nesse poema, observamos a menção a elementos da natureza, tais como: “manhã”, “jardim”, “luz” e “flores”, que estão em contraste com as negativas “não mais geometria”, “descontinuidade de planos”, termos que se opõem em sua semântica, gerando tensão, os quais entendemos como categorias positivas aqueles e esses como categorias negativas. Essas categorias são discutidas no estudo de Hugo Friedrich (1991), *Estrutura da lírica moderna*, no projeto poético empreendido pelos poetas franceses Badelaire, Rimbaud e Mallarmé, que aparecem também na poética de Fontela. Tratam-se de categorias, em que a carga semântica pode ser positiva ou negativa e, dessa relação entre as duas, cria-se uma tensão que desloca

ou transpõe as palavras, permitindo outros sentidos. Veremos a relação da poesia orideana com a lírica moderna com afinco mais adiante.

Podemos, ainda, observar os contrastes em: “o **jardim** não **mais geometria**” (verso 2, grifo nosso); “**Tudo se recria** e o instante/ **varia** de ângulo e face” (versos 5-6, grifo nosso); “que instaura **jardins** na **amplitude**” (verso 8, grifo nosso); além desses, tem-se “flores” em oposição a “transposição contínua”. Como podemos notar são termos que se contrastam, assim como o uso de aglutações de palavras, por exemplo: “coresinstantes”, pois percebemos “cores” como categoria positiva porque dar cor pode ser entendido como aclarar, mas se opõe a “instantes” (categoria negativa) proveniente de efemeridade, dificultando o ver (clarear) das cores. Outra aglutinação é “vidaluz”, na qual percebemos essa efemeridade da passagem da “vida” como a da “luz”, de forma que o aclarar parece tão rápido e, muitas vezes, não deixa ver totalmente, o que enfatiza a negatividade do instante sobreposto à positividade da “vida” e da “luz”.

Além dessas palavras que se aglutinam na poesia orideana, podemos citar também, outras, como: “universofluxo”, “cantosfloresvidas”, “cantoflorvivência”, as quais aparecem no poema “Tempo”, por exemplo. Essas estão presentes nas seguintes estrofes do poema: “O **universofluxo**/ repele/ entre as flores estes/ **cantosfloresvidas**” (versos 13-16, grifo nosso) e “– Mas eis que a palavra/ **cantoflorvivência**/ re-nascendo perpétua/ obriga o fluxo” (versos 17-20, grifo nosso). Essa montagem de palavras cria uma dinamicidade, um movimento nos poemas (ao aglutinar as palavras, elas formam uma só, o que acentua o movimento feito na leitura dos mesmos) enfatizam a efemeridade do “fluxo” (“universofluxo”), dos “cantos” (“cantosfloresvidas”), do “canto” (“cantoflorvivência”). Essas montagens de palavras levam-nos a pensar na efemeridade da palavra poética, enquanto verbo, que se renova a cada nova experiência, o que podemos entender como oposição à própria experiência que não consegue captar o que está no “fluxo”, apenas a aparência da “flor”, do “canto”, mas não a “vivência” – o real, a essência em si do objeto poético.

Esse jogo de contrastes entre as categorias positivas e as categorias negativas gera tensão, em que podemos perceber que as negativas se sobrepõem em relação às positivas, rompendo cada vez mais com a linearidade, em outras palavras, dificultando a comunicabilidade da palavra poética, a qual se torna

hermética. Assim, cria-se o contraste entre as categorias, pois Fontela, ao utilizar elementos concretos da natureza, leva-nos a refletir a partir e além desses sobre a existência da paisagem, portanto observa-se que há uma transcendência do que se pode ver na aparência.

Além do uso de elementos da natureza que se opõem, a poeta utiliza, em muitos de seus poemas, prefixos como “des-”, “ex-”, além do uso das negativas “não”, “nunca” que enfatizam essa negação. Esses elementos aparecem em contraposição com palavras que se unem aos prefixos ou às negativas, como por exemplo, “**des**vitalizar a forma” (verso 6, grifo nosso), do poema “Salto”, “(A **ex**-rosa, o crepúsculo)” (verso 11, grifo nosso), do poema “Rosa”; “e a cor **não** é mais palavra” (verso 2, grifo nosso), do poema “Acalantos”, “**Não** saber **não** saber **não** saber **não** saber” (verso 8, grifo nosso), também do poema “Acalantos”; “**nunca** terminada” (verso 10, grifo nosso), do poema “Fluxo”, todos de *Transposição*.

Dessa maneira, Fontela, ao fazer menção frequente em sua poesia aos elementos da natureza como “motivos poéticos”, contrastando-os com palavras que se opõem, faz com que, em tensão, a palavra poética se torne enigmática, ou seja, em constante transposição, apontando sempre para um sentido além da palavra, pois essa já não consegue expressar a sua densidade, o seu real. Assim, “o jardim não mais geometria” (verso 2) aponta para algo que transcende a forma geométrica, sua essência está na profundidade, não é possível captá-la da aparência da forma do objeto.

Logo, a tensão que ocorre, como podemos notar, provoca-nos a refletir sobre o próprio objeto poético. Portanto, a negatividade está no esvaziamento da palavra, enquanto linguagem, o que a torna hermética e irrompida por silêncio e aponta para o transcendente, deslocando o nosso olhar para além da aparência do próprio objeto poético.

Ao analisarmos o poema “Transposição”, o “jardim” não é mais a representação do que o leitor conhece como tal objeto na realidade externa à palavra, mas um outro jardim que “não mais geometria”, “é gradação de luz e aguda/descontinuidade de planos” (versos 3-4), isto é, sua significação não é única, mas plural, há, portanto, uma desmaterialização do signo considerado em sua acepção primeira para transpô-lo a outras dimensões de significados, de sentidos, que estão além dos limites da palavra (verbo). Dessa maneira, em tensão, a realidade externa

ao plano linguístico é desconstruída pela palavra poética para se reconstruir em outras possibilidades de significação no poema: “**Tudo se recria** e o instante/ varia de ângulo e face” (versos 5-6, grifo nosso), ou seja, há a desconstrução do real aparente para o real transcendente (além dos limites da palavra).

Esse deslocamento da realidade é, também, acentuado no uso que a poeta faz de termos conhecidos da mitologia, ou bíblicos ou da filosofia, mas que se tornam outras realidades dentro dos poemas, ou seja, ao trazer esses termos aos seus poemas, não mais se tratarão dos mesmos, pois há uma subversão de sentidos. Esses nomes aparecem em títulos e na composição de alguns de seus poemas. Pode-se citar, por exemplo, os seguintes: da mitologia (“Penélope”, “Narciso (jogos)”, entre outros), bem como referenciais filosóficos: (“Kant (relido)”, “Axiomas”) e, ainda, bíblicos, como: (“Rebeca”, “Advento”). Portanto, tratam-se de nomes conhecidos, simbólicos, que nos poemas se deslocam de seu sentido mitológico ou bíblico ou, ainda, filosófico. Por exemplo, “Rebeca”, poema orideano – “A moça de cântaro e seu/ gesto essencial: dar água.” (versos 1-2) – tem o mesmo gesto de dar água, como o da personagem bíblica, cujo nome é igual, mas no poema sempre será outra “Rebeca”, pois é apenas um nome, não o real (o ser) poético.

Nota-se como a poesia orideana está além de ser metafísica, filosófica, pois ela transcende em sentidos. Nessa esteira, destaca-se de Fontela a sua relação poética com a filosofia. Vejamos um depoimento da poeta, o qual é apresentado por Alberto Pucheu no livro *Poesia (e) filosofia: por poetas-filósofos em atuação no Brasil*, em que a poeta ressalta que a filosofia nasce em sua poesia antes de ter conhecido as obras de filósofos na Universidade, pois suas obras tratam, na sua natureza, do real vivido, de suas vivências, do existencial. Essa questão presente despertou o interesse de Fontela em cursar filosofia:

Ora, esta posição existencial básica de meus poemas já é filosófica, isto é, seria possível desenvolvê-la em filosofia, e daí veio meu interesse pela filosofia propriamente dita. Eu vivia a intuição quase inefável de estar só “a um passo”, que bastava erguer um só véu. Mocidade!.. (FONTELA apud PUCHEU, 2018, p. 12)

A partir dos seus estudos de filosofia, a poeta chegou à conclusão de que a disciplina não lhe ofereceu respostas para questões de natureza existencial; já a

poesia só lhe dá intuições: questão existencial, “A filosofia não me deu a resposta, a poesia só dá intuições, “a estrela próxima está cada vez mais longe, mas continue-se a escrever...”. (FONTELA apud PUCHEU, 2018, p. 13)

Ainda sobre poesia e filosofia, a poeta enfatiza:

Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou pelo menos meu ideal de poesia é isso. Depois é que surgem o esforço para a objetividade e a lucidez, a filosofia. Fruto da maturidade humana, emerge lentamente da poesia e do mito, e inda guarda as marcas de co-nascença, as pegadas vitais da intuição poética. Pois ninguém chegou a ser cem por cento lúcido e objetivo, nunca. (FONTELA apud PUCHEU, 2018, p. 11)

Nesse depoimento, Fontela exhibe a sua proposta poética, uma poesia como instrumento para se apreender o real (ser) poético. Algo difícil, pois a lucidez não é cem por cento, assim como propõe a filosofia. Então, sua poética sempre está “a um passo” de, a poesia é, segundo a poeta, um “estar aqui”, uma constante autodescoberta.

Poesia do pensar e da reflexão: configura-se assim o trabalho poético de Fontela. Como afirma Eduino José de Macedo Orione (2010, p. 2), sua “escrita que perscruta a totalidade da existência, e por isso filosófica”. Em seu artigo intitulado “Filosofia e Poesia em Orides Fontela” (2010), Eduino José de Macedo Orione assevera que a poética orideana é marcada pela reflexão filosófica, pois sua escrita meditativa é, segundo o autor, uma reflexão sobre a existência.

O crítico considera que a poesia orideana por estar mais vinculada à razão do que à emoção, é uma poética mais objetiva e do pensar. Ainda, reitera que não há confessionalismo em sua poética, a qual apresenta uma voz que não se vincula à vida da poeta “uma vida marcada pela pobreza, pelo alcoolismo, tampouco os sinais de um temperamento agressivo”. (ORIONE, p. 2010, p. 2)

Orione (2010) assevera que a poesia orideana é meditação da vida em sua totalidade, não é expressão do sofrimento da poeta, de suas feridas e, por tratar da totalidade da existência, é filosófica. Além disso, o autor afirma que essa relação da poesia com a filosofia aparece, por exemplo, nos próprios títulos de alguns dos poemas de Orides Fontela, os quais são expressões filosóficas, entretanto Orione (2010) ressalta que, de fato, há um exercício meditativo do pensamento na poesia de Fontela, porém esse exercício, bem como as expressões filosóficas utilizadas na

composição de seus poemas afastam-se intencionalmente da filosofia, enquanto disciplina, área específica do saber.

A partir dessas considerações de Orione (2010) sobre o diálogo entre poesia e filosofia, podemos compreender que na poesia de Fontela – poesia da razão – como o autor pontua, ocorre uma subversão dos termos filosóficos, pois a poeta, ao transpor a palavra poética, evita a realidade externa. Assim, reiteramos que mais do que expressão filosófica, é poesia, como também já evidenciava Chauí (1996). Nesse sentido, Fontela cria sua própria técnica de criação, a qual garante a originalidade de sua obra. Trabalho de construção, de artesã das palavras arquitetadas na folha do papel.

Destaca-se, ainda, do depoimento de Fontela, retomado por Pucheu (2018):

Mais próxima do cotidiano, mais sofrida, é como ela [a poesia orideana – grifo nosso] é, e eu também. Consequências da pobreza, do envelhecimento, das mágoas. Lamento ter perdido a passada ingenuidade (e imunidade) mas não que mudei de pele, não é possível. O futuro é propriamente falando o imprevisível – e não sei onde a pesquisa poética e o pensamento selvagem me levarão. E ainda acrescentei à minha salada o zen-budismo – com bons resultados, aliás – e agora procuro outros “ingredientes”, se possível. Não estar satisfeita é bem humano. (FONTELA apud PUCHEU, 2018, p. 13)

Como vimos nos trechos do depoimento de Fontela apresentado por Pucheu (2018), a poeta ressalta a poesia como lugar para se apreender o real. Assim sendo, sua poética também reflete sobre esse real e de forma singular, a poeta constrói seus poemas e leva-nos a refletir sobre ele.

Voltando o nosso olhar ao poema “Transposição”, observemos as duas últimas estrofes que o compõe.

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

que desperta as flores em várias  
**coresintantes** e as revive  
jogando-as lucidamente  
em transposição contínua.

(FONTELA, 2015, p. 27, grifo nosso).

Destacamos, em “Transposição”, características da composição poética de Fontela, como por exemplo, a dinamicidade – proveniente das aglutinações das palavras que estão em destaque no poema –, pela fragmentação da sintaxe, a qual percebemos nos *enjambements* em que a continuidade do verso aparece no verso seguinte para formar possíveis unidades de significação. Essa continuidade de um verso com o outro, na sequência, enfatiza a expectativa do leitor de uma possível captura da essência do objeto poético, de modo que o faz buscar um sentido no verso seguinte. Ainda, o uso de pouca pontuação constrói esse movimento que, em sua poesia, é circular, haja vista que no processo de leitura, o leitor, na expectativa de encontrar uma decifração da palavra poética – pois essa faz pensar, refletir sobre si (da palavra poética) –, quando chega ao final, à última estrofe, percebe que não consegue encontrar a decifração, e volta o seu olhar continuamente ao início da observação do objeto poético.

Há uma constante circularidade no poema, movimento de retorno à reflexão sobre o próprio real desse. Esse movimento é acentuado pela brevidade, sendo essa proveniente dos momentos de percepção para a busca da existência do objeto poético, por isso curtos. Há poemas curtos em extensão que nos fazem lembrar os haicais – gênero de poesia japonesa – caracterizado, também, por sua brevidade e por sua alta carga reflexiva. Reitera-se que Fontela não se apropriou do gênero de poesia japonesa para compor sua poesia, mas assemelha-se a esse, não no tocante à extensão, pois os haicais são mais curtos do que os poemas orideanos, mas por expressarem, em poucas palavras, o grau máximo em significação, pela alta carga semântica de sua palavra poética.

Além de serem curtos e de apresentarem alta carga semântica, os poemas orideanos estão dispostos no papel, em uma relação com o branco da página. Esse é explorado no tocante ao jogo de palavras, em sua articulação com elas. Inclusive esse branco é, sobretudo, explorado entre os versos de seus poemas, portanto, utiliza-se desse recurso em seu trabalho de construção. Como podemos observar no poema “Transposição”, vejamos os seguintes versos: “Na manhã que desperta/ o jardim não mais geometria/ é gradação de luz e aguda/ descontinuidade de planos.” (versos 1-4), notam-se versos curtos, fragmentados pelos *enjambements*, em que entre um verso e outro o espaço em branco se relaciona com as palavras do poema, além da página da folha que é ocupada por um grande espaço em branco. Ou seja, o vazio é intensificado, o silêncio, portanto se sobrepõe à escrita (palavra).

Ainda, podemos identificar, nos poemas de Fontela, uma poesia na qual a carga sentimental é inexistente, logo poesia do pensamento. Gustavo de Castro (2015, p. 95-96) pontua:

De *Transposição*, Orides dizia: “Um livro estranho, que só recentemente percebi o quanto estava na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental. Parecia até meio cabralino devido a um vazo analítico, mas era isso, claro. Era um livro escrito no interior, em que poesia e filosofia tentavam se irmanar como possível”.<sup>6</sup>

Em contramão a uma poesia brasileira sensual e sentimental, a poesia orideana apresenta sua singularidade proveniente, sobretudo da oposição entre as categorias positivas e as categorias negativas, como vimos no poema “Transposição”. Somada a essa característica, destacamos o uso de prefixos como “des-”, “ex-”, que apresentam uma negatividade semântica em contraposição com as afirmativas exploradas nos poemas da autora. Por exemplo, grafa-se “ex-rosa”, “des-fazer”, entre outros, os quais exemplificam o contraste. Essa oposição intensifica um movimento infindo de desfazer – refazer, desconstruir – construir a própria palavra poética na perspectiva de encontrar o seu sentido real e a palavra renasce perpetuamente, como podemos observar no trecho do poema “Tempo”, de *Transposição* (1969):

– Mas eis que a palavra  
cantoflorvivência  
**re-nascendo perpétua**  
obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre  
de vida.

(FONTELA, 2015, p. 28, grifo nosso).

Esse movimento de desfazer – refazer, desconstruir – construir que identificamos em *Transposição* (1969), Cleri Aparecida Biotto Bucioli (2003, p. 55) chama de “dança da escrita poética: destecer/ retecer/ tecer”. Segundo a autora (2003), Fontela tateia a poesia como se “bailando os fios” das palavras

---

<sup>6</sup> Castro (2015) apresenta essa citação da própria poeta, na qual ela retrata uma das características de sua obra *Transposição* (1969) que é o fato de se diferenciar de uma poesia sentimental, sensual que era presente na poesia brasileira da época. Isto é, Fontela apresenta uma poesia mais analítica, trabalhando com as palavras transpostas. E, podemos reforçar que é construída uma tensão, na qual impera a negatividade em sua poesia, indo, de fato, na contramão de uma poética sensual e sentimental, portanto.

“(des)fazendo e (re)fazendo” com a finalidade de que o “eu” poético recrie a estrutura. E confirmamos que, de fato, há esse ato realizado pelo “eu” poético para recriar o que fora desconstruído e, ainda, acrescentamos que o leitor também irá percorrer as tramas das palavras, nesse movimento, para tentar decifrar a palavra poética.

Assim, os contrastes entre as palavras, como podemos observar no poema “Tempo”, “obriga o fluxo”; “cavalga o fluxo” são categorias que se opõem, pois tem-se algo concreto “obriga” e “cavalga” em relação a “fluxo”, que designa efemeridade, movimento, difícil de ser tocado. Esses contrastes parecem criar um movimento de retorno, nos poemas, pois o leitor, em seu processo de leitura, tenta decifrar o que a tensão desconstrói. E, ao tentar decifrar a palavra poética, parece não conseguir, pois como “fluxo” a palavra poética é hermética, oculta o seu real (ser) no silêncio. Então, o retorno de busca para decifrá-la é, também, contínuo, o que faz com que os poemas sejam, como apontamos anteriormente, circulares.

Adentrar o universo poético da poesia orideana é, portanto, como estar inserido em um labirinto, à procura constante de uma decifração, pois sua circularidade faz com que o leitor retorne, várias vezes, a olhar para o mesmo objeto, em uma atitude de “primeiro olhar” na tentativa de “desvelar o sangue” imerso ao verbo. Como assevera Marilena Chauí no “Prefácio” ao livro *Teia* (1996) sobre a poesia de Orides Fontela: “Vigília lírica e irônica, tem a força de um soco na boca do estômago mesclado ao esplendor do primeiro olhar, alcançando o mundo em estado nascente e nós nele porque ‘por força, estamos aqui’”. (p. 9)<sup>7</sup> Assim, uma poética que é densa, permeada por silêncio, o qual oculta o seu real, a sua essência, causando no leitor dor, como um efeito de um “soco na boca do estômago”, seduzindo-nos a olhar constantemente para ela (palavra poética) e, ao mesmo tempo, traindo-nos por seu silêncio enigmático.

Na perspectiva do olhar atento, passemos ao poema “Ludismo”, de *Transposição* (1969), que apresenta esse movimento constante de desconstruir – reconstruir, quebrar – construir. Vejamos.

---

<sup>7</sup> CHAUI, Marilena. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Teia*: poemas. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

## LUDISMO

Quebrar o brinquedo  
é mais divertido.

As peças são outros jogos  
construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

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

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

Quebrar o brinquedo ainda  
é mais brincar.

(FONTELA, 2015, p. 33).

No poema “Ludismo”, há um movimento de “quebrar” o “brinquedo” para construir outros jogos. Construído pela constante oposição entre as palavras, podemos perceber a sobreposição das categorias negativas “quebrar”, “cacos”, “ocultos”, “estraçalhado”, “frágeis”, “despedaçamento”, “contra”, “esgotando”, o que gera tensão, deslocando os sentidos do objeto. Nota-se que o “brinquedo” é o próprio poema e que, em tensão, coloca o sujeito lírico bem como o leitor em uma espécie de jogo, no qual adentram-no para desmontar o “brinquedo-poema”.

Tal como o jogo, considera-se que:

[...] a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. (HUIZINGA, 2000, p. 131)

Por sua função lúdica, a poesia orideana também parece brincar com o sujeito que a observa analiticamente, de modo que, para compreendê-la, esse deve ser capaz de “envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.” (HUIZINGA, 2000, p. 131)

Estilhaçando as peças, o sujeito lírico, assim como o leitor desejam encontrar o funcionamento das peças desse “brinquedo-poema”, em outras palavras, desejam a essência de construção do objeto, por isso “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido” (versos 1-2), assim como a criança quando ganha um brinquedo e desmonta as peças para tentar conhecer a estrutura oculta pela forma do objeto.

Então, nessa “brincadeira” de desmontagem da forma, das “peças-palavras” do “brinquedo-poema”, esse sujeito lírico, bem como o leitor vão “contra a limitação das coisas/ contra a forma anterior do espelho” (versos 15-16) e um silêncio irrompe a palavra, tornando-a enigmática, de maneira a fazer com que ambos procurem além da forma (palavra, metáforas, símbolos) o que o objeto poético silencia na aparência do “espelho”, em sua densidade.

Desse silêncio invasor, surgem novos “jogos” na experiência do sujeito lírico e na experiência de leitura do leitor, “Os cacos são outros reais/ antes ocultos pela forma” (versos 5-6), nota-se que “os cacos” tratam da própria palavra (verbo), de suas metáforas e símbolos que são espécies de ornamentos que ocultam ainda mais a essência do objeto poético, a negatividade consiste nesse rompimento cada vez mais acentuado, no tocante ao ver e tocar a densidade poética. Em “cacos” a palavra forma outros sentidos, outros reais “e o jogo estraçalhado/ se **multiplica ao infinito**” (versos 7-8, grifo nosso). Assim, “e a consciência que se cria/ em jogos **mútiplos** e lúcidos” (versos 19-20, grifo nosso), esses múltiplos “jogos” criados seriam provenientes da nomeação e isso ocorre por conta do silêncio, como veremos nas análises no capítulo seguinte. O silêncio, portanto, a nosso ver, é construído pela correlação entre hermetismo e sentido da palavra poética.

Esse movimento de quebrar/ reconstruir, desfazer/ refazer percorrerá os poemas de *Transposição*, o que nos recorda o ato da personagem Penélope (nome dado também a um poema de Fontela) da mitologia grega, pois tem-se um movimento de destecer – tecer que é semelhante ao movimento dos poemas orideanos. Recordemo-nos desse ato desencadeado pela personagem do mito grego, no qual ela tecia um sudário para Laerte, pai de seu esposo Ulisses, como

condição de que, quando terminasse de tecer o mesmo, se casaria novamente, em vista de que seu marido estava há vinte anos sem dar notícias, depois de ir lutar na Guerra de Tróia. Porém, Penélope guardava um segredo: ela tecia o sudário de manhã e à noite, quando todos estavam dormindo, desmanchava o trabalho, de modo que nunca o terminaria, adiando, assim, como fiel esposa, o matrimônio com outro homem.

Ao executar esse movimento de desfazer/ refazer a personagem mitológica Penélope guarda, conseqüentemente, o seu segredo e assim também podemos perceber que caminhando entre os poemas de Fontela, entre o *dizer* e o *não dizer*, a palavra poética parece guardar seu enigma e provoca o leitor a tentar decifrá-lo.

Entre o *dizer* e o *não dizer*, podemos observar que a poesia orideana parece inclinar-se ao silêncio e este ser seu norteador, sua força motriz na multiplicação de sentidos, pois ele potencializa a palavra poética, de modo que reforça o obscurecimento e, ao mesmo tempo, permite ao sujeito voltar constantemente seu olhar para ela, de maneira a pluralizar seus sentidos e a construir outros “jogos”, outros “reais”.

Por sua tensão criada entre as palavras – no caso de Fontela, poema composto por palavras em contrastes –, torna-se enigmático e desperta no sujeito leitor o desejo de decifrar a totalidade do objeto poético. Esse desejo de decifrar, recorda-nos as considerações de João Alexandre Barbosa (1986), as quais estão relacionadas aos pensadores da modernidade poética Baudelaire, Mallarmé, Valéry sobre a poesia moderna, pois por sua característica de ser obscura, torna-se difícil decifrar a palavra poética. Então, em seu processo de leitura do poema, o leitor tenta interpretar o que consegue captar de sua análise, em um processo que Barbosa (1986) chama de recifração, que consiste em criar possíveis sentidos para o mesmo objeto analisado, visto que a poesia não pode ser decifrada, se fosse não despertaria mais o desejo constante de descoberta, de novidade.

Como podemos notar, Fontela trabalha com a palavra poética de forma que essa se distancia de sua realidade externa, torna-se obscura e evita a comunicação, percebemos, então, que essas características presentes na poesia orideana já se configuravam na lírica moderna e devemos ressaltá-las para entendermos o trabalho poético de Fontela e suas particularidades. Utilizamos a obra *Estrutura da lírica*

*moderna* (1991), de Hugo Friedrich, a qual apresenta as características da lírica moderna, que apontaremos a seguir.

### 2.1.1 Características da lírica moderna na poesia orideana

Friedrich apresenta, em sua obra *Estrutura da lírica moderna* (1991), publicada originalmente em 1956, o projeto poético empreendido pelos poetas franceses Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, os quais iniciaram uma “estrutura” poética que rompia com as características da poesia precedente. Colocamos o termo “estrutura” entre aspas, pois é o nome que recebe o livro e que causa um certo impacto no âmbito crítico literário.

O termo “estrutura” foi questionado pelo crítico Alfonso Berardinelli<sup>9</sup>, que o considera delimitador das características comuns dessa lírica, tendo como sua centralidade Mallarmé. Analisa o crítico o termo “estrutura” como utilizado por Friedrich em termos de uma poesia transcendental, contribuição à *poésie pure*, elaborada, segundo Berardinelli (2007), sobretudo na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século XX, isto é, Paul Valéry (p. 19). Conforme Berardinelli (2007), a maior parte da poesia do século XX “entra com dificuldade no esquema de Friedrich” (p. 19).

Berardinelli (2007) questiona o termo “estrutura” por delinear uma “forma” única de estrutura estilística que não permite mudanças, nas palavras do crítico:

Em vez de deixar o leitor se perder nas mil ramificações do estilo poético moderno, fazendo-o submergir no que há de inefável em cada *individuum*, Friedrich evidencia uma estrutura. Analisa, isola, recolhe e cataloga uma grande série de fenômenos estilísticos quase sempre sem precedentes na tradição literária. (BERARDINELLI, 2007, p. 22)<sup>9</sup>

Berardinelli (2007) critica o fato de Friedrich (1991) delinear uma “estrutura” para a lírica moderna, sendo que a mesma possui ramificações, características particulares de cada poeta, de modo que alguns, como dito anteriormente, entram

---

<sup>9</sup> BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

com dificuldade nessa estrutura proposta, desvalorizando o trabalho de poetas que não se enquadram nessa “forma” delineada.

Hamburger (2007), na mesma linha de pensamento expresso por Berardinelli (2007), defende e mostra em sua obra as particularidades de obras de poetas que não se enquadram nessa “estrutura” apresentada por Friedrich (1991), por exemplo, cita W. H. Auden que, em suas palavras, recebeu apenas uma menção no estudo de Hugo Friedrich e critica esse por considerar um único movimento moderno na poesia, sendo ele em linha reta desde Baudelaire. Ou seja, os poetas cujas obras não se enquadram na “estrutura” friedrichiana, acabam perdendo seu valor, segundo Hamburger (2007).

Como podemos notar, o título da obra de Friedrich (1991) gerou questionamentos por parte da crítica e, também, há outro apontamento feito por Berardinelli (2007) sobre as considerações do crítico alemão. Berardinelli (2007) aponta a pluralidade de vozes que agem ou podem agir na poesia, pautado em um dos ensaios de T. S. Eliot<sup>10</sup>. Sem adentrarmos a reflexão de Eliot, em seu ensaio “As três vozes da poesia”, pois não é essa a pretensão de nossa pesquisa, mas apenas para compreendermos essas vozes que são mencionadas por Berardinelli em sua crítica a Friedrich, devemos entender que a “estrutura” apresentada da lírica moderna encarna apenas uma das vozes, centrando-se no sujeito poetante e Eliot aponta que há mais vozes na poesia. São elas: uma primeira voz que é a do poeta que fala a si mesmo ou a ninguém; e uma segunda voz, a do poeta que se manifesta diante de um auditório e uma terceira voz, no caso é referente à do poeta que tenta criar uma personagem dramática, cuja expressão seja em versos.

Ao apresentar em seu ensaio essas três vozes que agem ou podem agir na poesia, Eliot mostra-nos que há uma correlação com o externo, o cultural, o realista e o comunicativo na própria construção da poesia moderna. Nessa esteira, Berardinelli (2007) defende essa colocação de Eliot e contesta a colocação de Friedrich, a qual coloca a poesia lírica como autossuficiente e antirrealista.

Portanto, Friedrich (1991) identifica a lírica moderna como aquela que evita a realidade e que é configurada como obscura, hermética (de difícil ou quase impossível decifração) aos olhos do leitor. Nesse ponto, Berardinelli (2007) concorda

---

<sup>10</sup> T. S. Eliot, “Le ter você dela poesia” [1953]. In: **Sulla poesia e sui poeti**. Milão: Bompiani, 1960, p. 97 [ed. Bras.: “As três vozes da poesia”. In: **A essência da poesia**. Tradução de Affonso Romano de Sant’Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972].

com a questão da obscuridade, mas não concorda com a maneira como Friedrich a utiliza – como elemento essencial e generalizador – ressaltando que há quatro tipos de obscuridade. São elas, segundo o crítico italiano: solidão e singularidade, profundidade e mistério, provocação e jargão.

Na primeira categoria de obscuridade “solidão e singularidade”, conforme Berardinelli (2007), o “eu” não está abolido, mas está só diante de si mesmo, isto é, o próprio estado do poeta está presente e reflete-se na poesia, portanto cada poeta tem a sua própria obscuridade. Na segunda categoria “profundidade e mistério”, trata-se da obscuridade pela qual cada indivíduo, em seu particular, em sua singularidade, dirige-se para a profundidade, para o abismo; nessa categoria, a poesia foge do conhecido para aprofundar-se no incógnito. A terceira categoria “provocação” refere-se ao modo de ser e ao comportamento do poeta, por exemplo, passando de rebelde à revolucionário e isso reflete na própria linguagem poética. E a última categoria – “jargão” – quando a obscuridade se torna língua especializada, de modo a destruir o radicalismo estético moderno.

Em suas considerações, Berardinelli (2007) reflete acerca da obscuridade na poesia moderna, pois ele defende que um objeto poético não pode ser obscuro ou claro em si mesmo, mas sua obscuridade ou sua clareza depende de alguém, para quem essa pode ser vista desse modo. A obscuridade da poesia moderna, então, conforme o crítico, depende, assim, da ênfase da linguagem poética sobre ela mesma.

Apontados os principais questionamentos críticos abordados por Berardinelli em relação às reflexões de Friedrich, podemos identificar que talvez o termo “estrutura” possa ter sido usado equivocadamente, quicá seria melhor o uso de outro termo para a composição do título, pois esse gerou, sobretudo, um inconformismo, por ser delimitador e atuar como uma espécie de “fôrma”, segundo a qual poetas como, por exemplo, Whitman<sup>11</sup>, ficariam de fora dessa “estrutura” (Berardinelli, 2007), – com sua poesia considerada como impura –, que não apresentam tais características da lírica moderna apontadas por Friedrich em suas obras.

---

<sup>11</sup> Berardinelli (2007) aponta que Friedrich (1991) cita apenas uma vez Whitman para dizer do verso livre de Saint-John Perse, entretanto o nome de Whitman, segundo o crítico italiano, é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX e a prática do verso livre é devida muito à “sua memorável prosódia salmódica” (p. 23). Berardinelli aponta ainda que em Whitman não há um desejo de obscuridade, uma direção a uma transcendência vazia e um desprezo aos leitores, mas sua obra é de grande relevância mesmo não se enquadrando na “estrutura” da lírica moderna de Friedrich.

Entretanto, devemos considerar que Friedrich apresenta características que são comuns e que, por mais que cada poeta tenha suas particularidades construtivas, essas aparecem constantemente já em Baudelaire e vão se configurando em outros autores, tais como Rimbaud, Mallarmé e seus poetas hodiernos.

Friedrich (1991) traça características comuns que apontam para um rompimento com a poesia precedente. A lírica moderna já não é sentimentalismo, quer evitar a realidade externa para se tornar singular e por isso é autossuficiente. Já não é expressão biográfica do poeta, por isso anti-individualista, mas é construção de si mesma e, em si, cria a sua própria realidade.

Devemos ressaltar, também, que, ao apontar uma lírica que evita a realidade – afirmação que foi contestada também por Berardinelli (2007) –, Friedrich (1991) não quer dizer que a poesia não tenha autoria, mas que acima da autoria está a sua essência (a própria poesia em si). Então, ela não mais depende da expressão do próprio poeta, mas do que ela pode expressar enquanto criação. Além do mais, o leitor participará do jogo da poesia moderna, contudo não encontrará uma definição única para essa, mas plurissignificações – recifração da palavra poética (Barbosa, 1986), por seu distanciamento com a realidade.

Em vista dessas considerações, a partir das colocações apresentadas por Friedrich (1991), as quais foram esboçadas aqui de forma a aclarar as características que configuram a lírica moderna, há elementos comuns que são traçados já na lírica dos poetas franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e que foram seguidos pelos poetas modernos, podemos citar dentre esses Valéry.

Valéry, conforme Friedrich (1991), apresenta uma poesia que abre a várias interpretações, pois frente à realidade, ela opera uma transformação contínua e afasta-se, cada vez mais, daquela e alcança sua perfeição, a qual o crítico assevera que é a única possível, por meio de sua inclinação ao Nada da transcendência, portanto, vazia.

Friedrich (1991) observa que a lírica europeia do século XX configura-se por não ser de fácil acesso, em relação à poética precedente, é mais enigmática e obscura, sendo esta intencional. Além do mais, apresenta uma tensão gerada pela dissonância criada, a qual o crítico aponta que é causada pela junção de

incompreensibilidade e de fascinação, isto é, “A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral.” (FRIEDRICH, 1991, p. 15)

Construída em tensão, a lírica moderna, conforme Friedrich (1991), não quer mais comunicar, ao contrário, é uma criação autossuficiente, “pluriforme em significação” (p. 16). Logo, a lírica moderna, de acordo com o crítico, deforma o que é familiar, aquilo que é visível, portanto, facilmente descrito. Assim, a poesia, ainda nos dizeres de Friedrich (1991), não quer ser medida pela realidade, portanto essa não segue mais uma ordem espacial, temporal, e a poesia é construída por constante transformação, cada vez mais distante da comunicabilidade.

Ao afirmar que a lírica moderna evita a comunicabilidade, ou seja, evita a própria realidade<sup>12</sup>, Friedrich (1991) assevera que essa poesia prescinde da “experiência vivida”, do “eu” pessoal do artista, entretanto esse não mais participa como pessoa particular na criação, mas como “inteligência que poetiza” (FRIEDRICH, 1991, p. 17), isto é, ele atua como operador da língua.

Nessa esteira de Friedrich (1991), compreendemos que a lírica moderna apesar de ser escrita por poetas, não é uma expressão de sentimentos do próprio artista, não tem cunho biográfico. Há, de fato, a dissonância que cria a tensão e despedaça qualquer comunicabilidade com a realidade externa, portanto poesia autossuficiente como aponta o próprio crítico, o que evidencia que a poesia é por si – o que a leva a uma pureza própria da desconcretização –, conceito de poesia pura:

A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem ‘embriaguez do coração’, não comunica absolutamente nada, mas é: *the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poésie pure*. (FRIEDRICH, 1991, p. 51)

Nota-se que esse distanciamento dos sentimentos do próprio artista, bem como o vínculo com sua biografia, nos leva a dialogar com as características da poesia orideana – poesia do pensar – constituída, também, em tensão e inclinada ao silêncio, uma poesia que evita a comunicabilidade, pois ela é por si.

---

<sup>12</sup> A poesia moderna evita a realidade, por mais que esteja vinculada a ela, por intermédio, como apontam Berardinelli (2007) e Hamburger (2007), sobretudo pela linguagem. Todavia, esse evitar apontado por Friedrich (1991) faz com que a poesia moderna seja obscura, no sentido de não comunicar totalmente essa sua realidade, mas cria uma nova realidade experimentada pelo leitor.

Além dessas características, outras configuram a lírica moderna, tais como a fragmentação da sintaxe, a qual desmembra-se, tornando-a ainda mais hermética<sup>13</sup> a palavra poética, assim sendo de difícil acesso ao leitor, tamanha sua densidade. Conforme Friedrich (1991), esse (o leitor) se sente, então, alarmado diante de um choque tencional dessa poesia que não quer comunicar. Na esteira da lírica moderna, a poesia orideana, como vimos anteriormente nas análises dos poemas, com seus versos curtos, compostos por *enjambements*, além de seu constante uso de palavras que se opõem, bem como a utilização de prefixos que acentuam a negação, como por exemplo “des-”, tornam a poesia hermética.

De acordo com Friedrich (1991), o poema apresenta-se por meio da linguagem, mas “uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente.” (p. 18) Assim também se configura a poesia orideana, irrompida por silêncio, atrai o leitor a buscar extrair o que ela não comunica, o que nos faz compreender a própria configuração de uma poesia hermética. Uma poesia, portanto, que é o próprio enigma dela mesma, promovendo a experiência de transcendência vazia. Portanto, poesia “cuja idealidade vazia escapa ao real [realidade externa] ao produzir um mistério inconcebível.” (FRIEDRICH, 1991, p. 52), uma obscuridade que constitui a sua própria realidade.

Ressalta-se que Baudelaire, segundo Friedrich (1991), tinha “asco pelo real”, o crítico aponta constantemente esse termo, pois a realidade para o poeta francês é banal e “nega o espírito”. (FRIEDRICH, 1991, p. 53) A partir dessa afirmação, entendemos que a lírica moderna apresenta distanciamento com o real externo, pois a sua poeticidade está além do aparentemente definível, é mistério em si.

Como podemos observar, a poesia orideana, bem como a lírica moderna, é hermética – reitera-se a sua tensão proveniente da constante oposição entre as palavras, como as seguintes: desfazer - refazer; vida - morte; Sol - escuridão; destruir - construir –, desloca o objeto poético de sua comunicabilidade total. Essas palavras que se contrastam, também, já eram configuradas na lírica moderna, na qual são chamadas de categorias positivas em oposição às categorias negativas e

---

<sup>13</sup> Friedrich (1991, p. 179-180) aponta que surgiu na Itália o termo “hermetismo”, o qual designava a poesia obscura, utilizado, à princípio com sentido depreciativo. Posteriormente, o termo passou a um conceito constante da crítica, a qual, conforme o crítico, passou a ser aceito como um traço essencial da poesia moderna. Ainda, assevera o autor que “hermetismo” é a forma italiana da *poésie pure* conhecida na Itália no século XX.

que também utilizamos nas análises da poesia orideana. Tais categorias negativas são provenientes, segundo Friedrich (1991), da fantasia ao invés da realidade, da fragmentação do mundo, do rompimento com o sentimentalismo, da obscuridade e da magia linguística, da oposição ou dos contrastes entre as palavras (oposição que percebemos ocorrer na poesia de Fontela), tudo isso pôde ser observado na lírica de Charles Baudelaire, de Arthur Rimbaud, de Stéphane Mallarmé e na dos poetas hodiernos.<sup>14</sup>

Dentre as características, destacamos, sobretudo, o hermetismo e a transcendência vazia, uma poesia que se inclina ao silêncio. Essas estão presentes com mais evidência em Mallarmé, conforme Friedrich (1991) pontua. Segundo o crítico, a poética de Mallarmé serve-se de objetos simples, tais como “vaso, consolo, leque, espelho” (FRIEDRICH, 1991, p. 97) que são desconcretizados, “transportados à ausência” e geram tensão, “Todavia, graças à palavra que os nomeia, para a representação eles estão presentes, adquirindo um insólito acréscimo de sentido, pois aquela corrente invisível de tensão incorpora-se a eles” (FRIEDRICH, 1991, p. 97) e os tornam colmados de mistério, conforme o crítico, substituindo o real externo que os circunda.

Ainda, Friedrich (1991) acrescenta “É justamente por não se utilizar de conceitos, mas por imprimir de modo profundo o Ser absoluto, o Nada, nos objetos mais simples, [que] Mallarmé torna-os enigmáticos a nossos olhos e consegue obter o sentido de mistério essencial nas coisas familiares.” (FRIEDRICH, 1991, p. 97) Assim também ocorre na poesia de Fontela, pois a poeta utiliza elementos da natureza – motivos poéticos – e torna-os enigmáticos, ocultando o seu real. Em vista disso, encontramos uma poesia permeada de negatividade, obscura e uma idealidade que leva ao Nada, assim é constituída não somente a poesia mallarmeana, mas também a poesia orideana, a qual atinge seu grau máximo, enquanto palavra e inclina-se ao silêncio.

---

<sup>14</sup> O crítico considera Baudelaire o primeiro grande lírico do modernismo, pois já se notava o desaparecimento, em sua obra, da alegria e da serenidade, esses passam a ser invertidos, já no Romantismo francês. Assim, também, Michael Hamburger (2007), em **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire, assevera a importância de Baudelaire como “pai da poesia moderna” (p. 11), mencionando Rimbaud ao dizer que aquele é considerado o “rei dos poetas, um verdadeiro Deus”, colocação que Hamburger vai dizer que ele é o protótipo de poeta moderno cuja visão é aguda de um alto grau de consciência crítica de si mesmo e, além disso, Baudelaire fez com que a poesia francesa se expandisse para outros territórios, indo além das fronteiras nacionais, ou seja, a obra baudelaireana encontra leitores em todos os lugares e por isso reconhece-se como a poesia dos tempos modernos, segundo o crítico em retomada aos dizeres de Paul Valéry (1999).

Nesse sentido, ressaltamos que o belo está no que choca, no que causa estranhamento e reflexão. É na tensão entre categorias – propostas por Hugo Friedrich (1991) – positivas e negativas (entre o jogo de contrastes entre as palavras e sua semântica), no predomínio da negatividade, na obscuridade, no silêncio, na transcendência vazia onde está a beleza, que Baudelaire já delineava em sua poesia como

dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com esses elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros. (FRIEDRICH, 1991, p. 58)

Assim, o belo está, sobretudo, na construção expressiva dessa poesia. Portanto, o rompimento, sobretudo, com uma poesia que se expressa, o belo está na poesia que faz pensar, de pensamento, a qual nos coloca a enfrentar não apenas a palavra (verbo), mas o seu silêncio (que oculta o real), em um constante enfrentamento. A poesia orideana apresenta essas características da lírica moderna e, dessa maneira, insere o leitor em um jogo, no qual ela o seduz e ao mesmo tempo o trai com seu silêncio enigmático.

Dessa forma, a poesia de Fontela leva-nos à experiência de transcendência da palavra, o que Friedrich (1991) aponta ser notável na poesia de Valéry. Essa poesia tem existência quanto ao conteúdo, enquanto linguagem, mas essa é insuficiente, pois a poesia transcende o âmbito concreto, real (realidade externa). Uma poesia que tem inclinação mais ao vazio<sup>15</sup>, ao silêncio do que à fala, ao dizer.

A lírica moderna, como podemos observar, tem o objetivo, conforme Friedrich (1991), de “chegar ao desconhecido”, “escutar o invisível, ouvir o inaudível” (FRIEDRICH, 1991, p. 62) – objetivo também do poeta –, o que, segundo o crítico, indica a transcendência vazia. Uma transcendência que irá ocorrer no real da própria palavra poética.

---

<sup>15</sup> Friedrich (1991), ao tratar da lírica moderna e afirmar que há uma inclinação ao vazio, assevera que a evidência artística não está mais nas imagens e ideias vinculadas à realidade, mas está, no tocante a essa lírica, nas “curvas da linguagem” e na tensão se constrói, destituída de sentido. Isto é, ao evitar a realidade, a poesia tende ao obscuro, torna-se hermética, de difícil acesso, portanto.

A partir dessas características da lírica moderna apontadas por Friedrich (1991), consideramos que na poesia orideana a palavra poética em seu limite, enquanto linguagem, não consegue expressar a sua essência, então torna-se obscura – hermética – e dura aos olhos do leitor que tenta decifrá-la. Em vista disso, a palavra é irrompida por um silêncio, em que a negatividade impera e chega ao seu grau máximo de reflexão.

Em sua negatividade, em seu silêncio, o leitor da poesia orideana tenta decifrar a palavra poética, em um retorno contínuo, de modo que ela não consegue comunicar a sua essência (o real poético) por meio do verbo. Assim, transcende o limite da linguagem em significados, mas é considerada uma transcendência vazia porque não está fora da palavra, no plano externo, conforme apontamos, o seu real acontece nela mesma, como na lírica moderna já se configurava, “[...] Para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra.” (FRIEDRICH, 1991, p. 182)

Ao trazer, portanto, sobretudo: i) rompimento com o sentimentalismo; ii) presença de oposições entre as palavras (antíteses); iii) obscuridade e dureza; iv) não comunicabilidade da palavra; v) silêncio; vi) transcendência vazia; vii) simplificação na forma; viii) negatividade; ix) inclinação ao Nada (aqui ressaltamos que a inclinação ao Nada que está presente na poesia orideana trata-se da inclinação ao próprio poema, pois ele é o próprio nada – é enigmático), todas essas características aparecem na poesia de Fontela, elas fazem parte de seu trabalho de construção poética. A poesia orideana apresenta essas características e estão vinculadas ao que Friedrich (1991) identifica no programa empreendido pelos franceses mencionados, mas a poeta, utilizando-se dessas, faz seu trabalho singular no construir de seu próprio projeto poético, trabalho de transposição da palavra, em que o silêncio potencializa a plurissignificação.

Portanto, as características que pudemos ressaltar nos poemas de Fontela, anteriormente apresentados – “Transposição” e “Ludismo” –, e que se apresentam na construção de sua poética, dialogam com as mesmas características da lírica moderna que são traçadas na obra de Hugo Friedrich (1991). Ora, a obra poética de Fontela, conforme destacamos, constitui-se por sua singularidade que está no silêncio construído pela relação entre hermetismo e sentido da palavra poética que, a nosso ver, é o responsável pela reflexividade, pela plurissignificação de sua poesia.

Ao destruir, romper, desfazer a palavra poética, estamos transpondo a poesia orideana, de modo a deslocá-la, cada vez mais, de seu vínculo com a realidade externa, o que a torna hermética – obscura – ao leitor e permite que outros enigmas sejam construídos. Logo, outros significados, outros sentidos, passam a ser criados, outras realidades, em sua particularidade.

Vejamos o poema “Rosa”:

### ROSA

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

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 49).

O poema acima sugere esse trabalho de transposição da poesia orideana. A palavra “transposição” que nomeia a obra é derivada do verbo “transpor”, o qual, conforme Ferreira (2001, p. 683) significa: “1. Pôr (algo) em lugar diverso daquele onde estava ou devia estar. 2. Inverter a ordem de. 3. Ultrapassar”. Portanto, o sentido da palavra que é semantizado no livro, levado ao nível da reflexão poética sobre a própria poesia.

Ao assassinar o nome “Eu assassinei o nome/ da flor” (versos 1-2) há um gesto que desconstrói o ato de nomear o que já está dito. Reitera-se o uso dos *enjambements* entre os versos, nos quais percebemos que o verso 1 “Eu assassinei o nome” e no verso seguinte está “da flor”, o próprio nomear é desconstruído, pois a “flor” tem uma relação com o belo, seu sentido liga-se à poesia mesma, é símbolo. Nesse sentido, a poeta não “assassina” qualquer nome, mas o da flor, da própria poesia, portanto. A densidade maior está além do que ela expressa, enquanto verbo – nome. A “Rosa” não deixa de ser rosa, mas torna-se “ex-rosa” porque a sua

essência não pode ser nomeada. No movimento de tramar/ destramar, construir/ desconstruir, a palavra verbal é densidade inverbal. “Assassinar” a palavra é desconstruir para construir, para chegar a “um passo” de seu real (ser), o que configura a essência da própria poética de Orides Fontela.

Segundo Bucioli (2003, p. 22), a poesia de Orides Fontela trabalha com a repetição de motivos poéticos: que constroem – em transposição – novas significações. Tal estratégia depura constantemente a sua escrita, conforme Bucioli, que chama de “motivos poéticos” os termos os quais, em sua maioria, são referentes à natureza, como o “pássaro, a água, a estrela, a fonte” e termos conhecidos que semanticamente, evidenciamos remeterem à realidade externa, entretanto, reiteramos que Orides Fontela, ao utilizar tais “motivos poéticos”, dispostos nos poemas de forma transpostas, evitam essa realidade, tornam-se outras realidades na poesia, constituindo a própria realidade dessa.

O retorno a cada poema, portanto, possibilita um novo olhar para o objeto poético, por meio do qual o leitor seja capaz de produzir significações diferentes para o mesmo objeto, para os mesmos “motivos poéticos”. Dessa forma, a nova significação é criada no ato de desmembramento da palavra poética. Como assevera Bucioli (2003, p. 55): “Orides tateia a poesia [...] a palavra para que o ‘eu’ poético possa refinar a base – recriando (regenerando) a estrutura”.

Esse movimento constante de desfazer para refazer a palavra poética faz com que o sujeito observador tente montar esse “quebra-cabeça”, fazer com que as peças se encaixem corretamente – na perspectiva de decifrar o enigma do objeto – encontrar o seu real. A linguagem, portanto, é a experiência do real e a afirmação de si, características que configuram a poesia orideana e a poesia contemporânea. Consequentemente, a poesia é o que é, não comunica sua totalidade, entretanto se constrói de sua própria realidade. Na impossibilidade de expressar a sua essência por meio da palavra, o silêncio a atravessa, pois, sua expressão maior está além da palavra, está nesse silenciar de sua densidade.

Na perspectiva de tocar essa densidade da palavra poética, o sujeito aproxima-se dessa como “a um passo de”. Fontela apresenta, em *Transposição*, a seguinte epígrafe:

A um passo de meu próprio espírito  
A um passo impossível de Deus.

**Atenta ao real: aqui.**  
Aqui aconteço.

(FONTELA, 2015, p. 25, grifo nosso).

Nessa epígrafe, é possível notar que “a um passo” está o enigma da poética orideana. Sua decifração está no próprio poema, ele é o enigma e sua própria decifração. Não está em outro plano além de si, isto é, não há nada fora da palavra poética, não está no plano externo nem sublime, como aponta o seguinte verso “Atenta ao real: aqui”, esse advérbio de lugar demarca o local onde o “real” está e nos faz refletir para o próprio “aqui” da poesia orideana. Portanto, as referências do mundo e as referências internas estão no próprio poema, como observamos nas considerações de Friedrich (1991) ao tratar da lírica moderna. O enigma é dado, então, pelas palavras e sua decifração é ele mesmo.

Assim sendo, a constante nomeação do objeto poético, não comunica sua integralidade como observado em uma primeira experiência, sempre há algo novo captado do olhar do leitor, o que faz ser reflexivo. Em *As ilusões da modernidade* (1986), João Alexandre Barbosa assevera que a inovação da palavra poética da poesia moderna parte do que já existe e constrói algo novo a partir desse. A linguagem da poesia, então, parte da realidade, porém a partir de seus materiais de construto, novas possibilidades de significação para o mesmo objeto poético são permitidas.

O silêncio irrompe a palavra (verbo) porque essa não expressa o que é em si, isto é, não consegue definir a sua integralidade. Ao atravessar então o verbo, como negação da palavra, o silêncio parece potencializá-la, colocando-a em constante questionamento que emerge na leitura do intervalo, de acordo com Barbosa (1990), empreendida pelo leitor, o qual buscará continuamente por sua essência e a cada experiência uma nova significação é construída por sua aproximação com o objeto poético.

O crítico assevera:

Na obra que o leitor sente como realizada, a distância entre o mais e o menos é preenchida pela tensão que se instaura entre o que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer após a leitura. É precisamente esta tensão entre a obra e o leitor (o que impõe tanto o desejo da leitura quanto a atenção exigida para a satisfação dele) que cria os múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura. (BARBOSA, 1990, p. 15)

Assim sendo, o silêncio rompe com a expectativa do sujeito observador da palavra poética, pois não está mais na palavra, mas além do que ela permite ver, o seu segredo. O silêncio faz com que o sujeito reflita e volte sempre ao mesmo objeto de observação para tentar encontrar as “pistas” e a decifração dessa poesia enigmática e, como diria Fontela, “selvagem”.

Esse silêncio, portanto, atua como potencializador da palavra poética orideana, silêncio que se configura, a nosso ver, pela correlação entre hermetismo e sentido. Dessa forma, enquanto a palavra tenta se expressar, o silêncio afasta, cada vez mais, a sua comunicabilidade, como podemos observar nos seguintes versos do poema “Fala”: “Tudo/ será difícil de dizer:/ a palavra real/ nunca é suave.” (versos 1-4), nesses versos observamos que “tudo” é “difícil de dizer”, o que afasta da palavra o poder de expressar a sua inteireza, a sua densidade, o seu real, pois “a palavra real/ nunca é suave” (verso 3-4), ressalta-se o uso da negação “nunca” que contrasta com o dizer. Há uma tensão entre o silêncio invadindo a palavra, nas oposições, nos *enjambements*, no uso de versos curtos, os quais dão espaço ao branco da página, de modo a torná-la hermética, mas mesmo assim potencializada: o leitor capta o limite da palavra em forma de sentido e o seu real (ser) permanece no silêncio.

Mas o leitor pode perguntar-se: o que seria um poema hermético? Segundo Flávio R. Kothe (2016), o poema hermético “é tão simples quanto ele pode ser para dizer o difícil do que ele tem a sugerir” (p. 369), pois ele é um pensamento contraditório, conforme o autor, que luta para se constituir, bem como para se formular. Assim sendo, o poema hermético, de acordo com Kothe (2016) não é hermético porque quer esconder algo, mas porque ele tem a intuição de que algo nunca dito precisa encontrar a sua melhor definição. Por isso, ele resiste aos argumentos lógicos e aqui vemos o vínculo com a poética orideana, pois, enquanto linguagem, não consegue expressar a densidade de sua palavra poética, o que faz com que o leitor retorne a ela para tentar defini-la melhor, porém como hermética que é, sempre se tem algo a dizer sobre ela.

Dessa maneira, transpostas, as palavras entram em tensão e o silêncio irrompe, portanto. Ao chegar em seu limite, enquanto palavra (verbo), essa mesma palavra instaura um silêncio invasor que a potencializa e permite novas

significações. A palavra (verbo), assim, é limitada, mas, quando silencia, cria contínuas realidades para o objeto poético.

Marcos Aparecido Lopes (2008), em seu artigo “O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela”<sup>16</sup>, faz uma comparação entre o conto “O silêncio das sereias”, de Kafka<sup>17</sup>, e o poema “As sereias”, de Orides Fontela<sup>18</sup>, entretanto, sem nos atermos à análise desses, posto que esse não é o nosso objetivo de estudo, destaca-se que nessa comparação, Lopes aponta a questão do canto e do silêncio em ambas. No conto, conforme Lopes (2008), as sereias silenciam diante de Ulisses, fato que ocorre e que sugere duas hipóteses: elas não cantaram porque somente com o silêncio derrotariam Ulisses ou não cantaram porque a visão que

---

<sup>16</sup> Nesse artigo, Marcos Aparecido Lopes (2008) investiga, também, as relações entre forma literária e especulação filosófica em alguns poemas de Orides Fontela. Em primeiro lugar, o crítico reflete sobre a recepção crítica da obra da poeta e aponta que, muitas vezes, a crítica literária é parcimoniosa com alguns poetas, de modo que poucos estudos formam a fortuna crítica desses.

Atenção discreta que recebe Orides Fontela da crítica brasileira, tal descrição deve-se ao próprio traço da poética de Fontela que apresenta pouca fortuna crítica, entretanto esta que recebe é composta por grandes estudiosos, tais como: Antonio Candido (1983), Marilena Chauí (1996), em seus “Prefácios” aos livros *Alba* e *Teia*, respectivamente; Benedito Nunes (1991); Alcides Villaça (1992) e Haquira Osakabe (2002), os quais reconhecem o alto grau de elaboração poética orideana. Lopes (2008) afirma que a poesia de Fontela forma um lugar único na paisagem literária brasileira e os pontos de contato com a tradição poética e filosófica do ocidente, sendo em Mallarmé, Valéry, Ungaretti, São João da Cruz, os pré-socráticos e Heidegger.

O crítico menciona outros críticos, tais como Vinícius Dantas e Augusto Massi sobre o que consideram em seus artigos. Dantas em “A nova poesia brasileira e a poesia” (1986) e Massi com sua resenha ao livro *Alba* (1983). O primeiro considera que Fontela, em sua obra poética, apresenta forte vínculo com a filosofia heideggeriana e que deixa transparecê-lo em sua poesia, desvinculando-se de uma poética sugestiva. O segundo pontua que Fontela não se encaixa nas coordenadas estéticas de um determinado período e faz parte dos que não atendem às demandas teóricas julgadas relevantes. Assim sendo, Lopes (2008), no tocante às considerações de Massi afirma que obras como as de Orides Fontela possuem uma grandeza artística e especulativa que nos força a pensarmos para além dos nossos hábitos teóricos e a crítica reconhece o potencial teórico e o valor cognitivo das imagens poéticas orideanas. Em relação às afirmações de Dantas, Lopes discorda, afirmando que a poesia de Fontela é, sim, sugestiva. Segundo Lopes (2008), “É [na poética orideana – grifo nosso] um dizer recolhido e fragmentário que se concentra e se apoia nesses elementos simbólicos para sugerir o que está na base de tudo o que nos envolve no mundo (p. 126).

O crítico assevera que na poesia orideana o leitor encontra a descrição sucinta dos símbolos, em suas palavras “sem que se saiba ao certo se eles formam um sistema autárquico ou se são compreensíveis sintática e semanticamente a partir de sua inserção em uma tradição lírica” (LOPES, 2008, p. 116) e coloca em questão: o que se deve fazer é saber o que os símbolos efetivamente dão a pensar e destaca que há estudos sobre a obra orideana focalizados na filosofia, porém, nesses, não são indicadas as implicações do pensamento filosófico para a forma da obra poética de Fontela.

<sup>17</sup> KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. Tradução de Modesto Carone. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 maio 1984. Banco de Dados Folha. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>. Acesso em: 03 nov. 2020.

<sup>18</sup> Atraídas e traídas/ atraímos e traímos/ Nossa tarefa: fecundar/ atraindo/ nossa tarefa: ultrapassar/ traíndo/ o acontecer puro/ que nos vive./ Nosso crime: a palavra./ Nossa função: seduzir mundos./ Deixando a água original/ cantamos/sufocando o espelho/ do silêncio. (FONTELA, Orides, 2015, p. 119)

tiveram dessa personagem, imersa em sua felicidade, fez com que elas se esquecessem de cantar. Em relação ao que o crítico afirma, ele coloca a questão de que há um jogo de aparências, o qual recoloca em evidência o nó inextrincável entre o dizer e o ver. O que, então, Lopes se pergunta é se a fala é resultado da visão, então o que dizer de Homero que é conhecido como o poeta cego e de Orides que vivia com seus óculos de grossas lentes? Portanto, consideramos que o silêncio está além do que a fala pode apresentar, além da aparência, a qual é sugestiva.

Em Fontela, então, encontramos um grau máximo de significação, que se encontra além da aparência da palavra poética, como o poema “As sereias” – utilizado pelo crítico – aponta “Atraídas e traídas/ atraímos e traímos” (verso 1-2), a palavra poética ao mesmo tempo que atrai o leitor, ela também o trai, pois não consegue expressar, enquanto palavra, o seu real que está oculto pelo silêncio. O canto é aparência apenas do que consiste a palavra poética, por isso trai.

Vejamos o seguinte trecho do poema em questão para podermos observar como a palavra poética joga com o leitor: atraindo e traindo.

Nossa tarefa: fecundar  
                           atraindo  
 nossa tarefa: ultrapassar  
                           traindo  
 o acontecer puro  
 que nos vive.

Percebe-se que ao mesmo tempo que a palavra poética tenta atrair pelo canto, o silêncio irrompe e oculta o seu real (ser). Pode-se observar a espacialização entre os versos, em que o branco se contrapõe à escrita, o uso dos *enjambements*, os quais enfatizam o silêncio da palavra poética. O leitor é atraído pela aparência da palavra, simbolicamente pelo canto da sereia, mas traído pelo silêncio que subverte o símbolo e oculta o seu real sentido.

Na última parte do artigo, Lopes (2008) analisa o poema “Bodas de Caná”, de Orides Fontela<sup>19</sup>, e mostra-nos a relação desse com o texto bíblico de João, de modo a apresentar a subversão que encontramos no poema com esse texto bíblico. O autor afirma que há uma forte relação entre os dois, porém o que há no poema

---

<sup>19</sup> I/ Da pura água/criar o vinho/ do puro tempo extrair/ o verbo./ II/ Milagre (anti-/ milagre)/ era tornar em água/ o vinho/ vivo./ III/ A água embriaga/ mas para além do humano: no amor/ simples./ IV/ Para os anjos a/ água. Para nós/ o vinho encarnado/ sempre. (FONTELA, Orides, 2015, p. 175)

orideano é um antimilagre, pois há um estado de silêncio, de quase desencarnação do verbo-vinho, cujo poder é transformador desse antimilagre, guarda correspondência com o acontecimento poético, o fazer poético e a leitura do poema, conforme o crítico assinala.

Por fim, Lopes assevera que a poesia orideana “morde” nas palavras religiosas e filosóficas, inscrevendo-se na tradição da poesia moderna. Nessa colocação do crítico, reafirmamos que, de fato, Fontela utiliza em sua poética termos que se relacionam à Filosofia, à mitologia, à religião, entretanto, mais do que expressão da realidade, a poesia de Fontela é poesia, como vimos nas considerações de Candido (1983) e de Chauí (1996), evita a realidade, portanto.

Ao transpor a palavra poética, o sujeito lírico e, também, o leitor são atraídos pelo “canto”, isto é, pela palavra (verbo) e traídos pelo silêncio da própria palavra poética que oculta em sua profundidade o (real). Esse termo “canto” remete-nos à alegoria que utiliza Maurice Blanchot em sua obra *O livro por vir: o canto das sereias* (2005), o qual ele se vale para se referir ao episódio de Homero em que Ulisses ouve o canto desses seres sobrenaturais e sobrevive. Ao utilizar esse termo, Blanchot o compara com o papel do escritor em seu ato de criação estimulado por uma força que move a literatura, mesmo desconhecendo-a. Essa força recebe o nome, conforme o teórico, de “fala errante”, a qual enfrenta a razão e as normas de conhecimento do escritor, desse embate surge a literatura que está além, aponta sempre para mais.

Essa característica contribui para o contínuo retorno do sujeito ao objeto poético, o que o faz circular, como vimos anteriormente. Nesse retorno, o leitor constrói plurissignificações para a palavra poética e remete ao que Lopes (2008) afirma, pois ele pontua que “se ao eu lírico-sereia compete a função de fecundar, ao provável leitor caberia a metáfora da parteira (a maiêutica): fazer o parto dos possíveis sentidos dos versos”. (LOPES, 2008, p. 121)

Essa constante significação possível pela nomeação – a resignificação da linguagem – da palavra (a qual, tratando-se de palavra poética, é mais que verbo, é silêncio) funda a permanência do novo. Assim sendo, o verbo, o qual é canto, é também silêncio, tendo vista que a palavra poética se compõe por verbo e real (ser), se fosse somente verbo, seria expressão apenas da linguagem e se esgotaria na própria comunicabilidade. Conforme Alexandre de Melo Andrade (2013), a poesia

orideana “(Re) tramando o tecido da linguagem, seu poema atinge um caráter fundante que, embora consciente do tempo transcorrido, nomeia as imagens e os objetos através de um alumbramento e de um êxtase constante” (p. 80).

Em seu artigo “Construção destrutiva e destruição construtiva: a poesia de Orides Fontela” (2013), Alexandre de Melo Andrade reflete sobre a poesia orideana, na qual ele destaca o constante retorno pelo ato de destramar a linguagem, opondo-se ao tempo linear, histórico, empírico e teórico que configuram sua poesia, na qual há o retorno aos primórdios da linguagem, nas palavras de Andrade “impondo um tempo mítico, cíclico e inaugural”. (ANDRADE, 2013, p. 77) Esse retorno constante é analisado por ele devido ao movimento de destruição – construção utilizado por Fontela.

Retorno que é dado, de acordo com Andrade (2013), por esse movimento, na desarticulação dos processos verbais e imagéticos que desautomatiza o leitor, fazendo com que retorne ao mesmo objeto com a finalidade de encontrar a “pureza da linguagem”. Relacionado à origem, Andrade (2013) menciona Heidegger por meio de uma citação de Benedito Nunes (1992), na qual atribui à poesia o caráter de desvelamento da verdade, em uma busca constante das origens por meio da nomeação.

Ainda, assevera que a poesia orideana fala por meio da “economia verbal e do silêncio” (ANDRADE, 2013, p. 80) e, ao nomear, nesse movimento de construção e desconstrução, aproxima-se da essência das coisas. Em suas considerações, portanto, o autor utiliza-se da afirmação de Bucioli (2003) sobre o ato de destecer a trama para atribuir à palavra novos sentidos e considera o rompimento do tempo como redescoberta constante da linguagem na poesia de Fontela.

### 2.1.2 Silêncio invasor da palavra poética

Alcides Villaça, em seu artigo “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” assevera:

[...] nossa poeta acentua, muito modernamente, a distância que vai da palavra à coisa, o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas, silêncio “selvagem” e “difícil” de esfinge. Tal consciência faz com que Orides tome as palavras como instâncias de uma dolorosa e inevitável mediação

para aquilo que, sendo essencial, não se decompõe jamais em expressão. (VILLAÇA, 1992, p. 203)

Em sua afirmação, Villaça (1992) aponta que o silêncio se apresenta na distância acentuada do símbolo ao ser e desse movimento de ir e vir, no jogo simbólico, o silêncio se configura, de maneira que a essência não é decomposta em expressão, mantendo sempre esse retorno infindo ao objeto poético.

Ainda, Alcides Villaça (1992) aponta em seu artigo que a poesia de Orides Fontela não é confessionalismo imediatista ou sentimental, é poesia reflexiva, fundando-se em um sistema simbólico expressivo. O crítico afirma que Fontela utiliza “‘Pássaros’, ‘fontes’, ‘luzes’, ‘águas’, ‘pedras’, ‘frutos’, ‘flores’ e ‘peixes’ que não se impõem como símbolos já marcados.” (VILLAÇA, 1992, p. 295), mas “desentranhados de um imaginário em tudo original, tal pela primeira vez estivessem anunciando sua eternidade.” (VILLAÇA, 1992, p. 296) Na natureza dos símbolos, segundo o crítico, há um movimento de transposição, em que há uma comunhão imaginável do existir com o sentido mais profundo do ser cada vez que tudo acontece.

O crítico assevera, também, que a poesia orideana apresenta uma percepção que não está fora do símbolo e é por meio deste, da tradução simbólica, que preside a sensação de estar “a um passo” de sua essência. Contudo, reitera que a operação simbolizante na poesia de Fontela não é uma efetiva harmonização, pois ela acentua a distância que vai da palavra à coisa, “o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas” (VILLAÇA, 1992, p. 299), de modo que a essência não se decompõe no momento da expressão. Logo, o símbolo, conforme Villaça (1992), vive de sua natureza dinâmica, de um movimento que é infindo entre o que apresenta e o que ele faz significar. Portanto, na poética orideana há uma realidade simbólica, vivencial, um acontecimento e simboliza, então, segundo o crítico, “viver um acontecimento completo em seus próprios limites.” (VILLAÇA, 1992, p. 299)

De modo particular, o crítico pontua sobre cada uma das obras de Fontela e de suas considerações, reiteramos que em *Transposição*, conforme Villaça (1992), há um constante movimento de ir e vir entre o ser e os símbolos e entre esses e o real; em *Helianto* a figura estruturante é a do círculo autorreferente; em *Alba* a “perspectiva mítico-temporal sugere a espiral e se explicita em ciclos.” (VILLAÇA, 1992, p. 303); em *Rosásea* uma composição heterogênea, na qual orbitam nomes

próprios, artistas, pensadores, familiares que deixa, de acordo com o crítico, entrever uma herança histórica, um círculo doméstico, mas em exercício de transposição, adquirindo uma “aura essencial”. Sobre *Teia*, o crítico afirma que ele tem a intensidade dos livros anteriores, reunido em *Trevo*, no qual a poeta continua “a fazer do reconhecimento das coisas uma supresa.” (VILLAÇA, 1992, p. 309), de maneira que o silêncio por sua densidade provoca o retorno constante do sujeito ao objeto, silêncio estruturante que apagou os vestígios da experiência empírica “para que dela só ficassem a vibrar uns poucos estímulos essenciais, convertidos, como de hábito na poesia de Orides, nos símbolos necessários à contraída expressão de um ser no mundo.” (VILLAÇA, 1992, p. 309), o silêncio na poesia de Fontela requalifica os símbolos, portanto.

Por fim, destacamos que Villaça (1992) afirma sobre a poesia orideana como uma poética alusiva, enigmática, na qual parece haver um realismo original que dá plena realidade ao essencial que aposta na contínua intensidade de seu jogo. Isto é, desvinculada de qualquer vínculo externo, sua poesia cria-se desse constante jogo simbólico.

Nessa perspectiva, o sujeito leitor da poesia orideana tenta reconstruir por meio da nomeação, das metáforas, dos símbolos, o que capta de sua análise – de sua aproximação – com o objeto poético. E, quando a palavra já não consegue expressar a densidade real, o silêncio irrompe. O sujeito, então, vai refazendo outros reais, sem perder a integridade do objeto.

João Alexandre Barbosa (1986), na mesma esteira que Friedrich (1991), assevera que a poesia se tornou obscura, de difícil acesso, ou seja, não tem a função de comunicar, mas de fazer com que o leitor tente encontrar o que ela não consegue expressar, enquanto densidade. Assim sendo, o leitor, de acordo com Barbosa (1990), em sua experiência com o objeto poético, tenta decifrar o que a sua obscuridade oculta e empreende, então, a leitura do intervalo.

Barbosa (1986) reitera, portanto, que a multiplicação das significações ocorre pela recifração, termo mencionado anteriormente, do objeto poético. Ou seja, recifrar é criar o constante novo, olhar o mesmo objeto e construir novas possibilidades de significação e essa recifração acontece mediante o processo de leitura intervalar empreendido pelo leitor, em sua experiência com esse objeto. Reiteramos que o sujeito capta o que a palavra poética permite deixar ver, enquanto símbolo.

O obscurecimento da palavra poética, característica já presente na poesia lírica moderna, e observado, também, na poesia de Orides Fontela, dado no hermetismo da palavra constituída em tensão, coloca o sujeito lírico e, ainda, o leitor observador do “emaranhado da teia poética”, a refletirem sobre a própria palavra poética. Esse hermetismo ocorre pela tensão – em sua negatividade, em seus contrastes e no silêncio que o invade – de modo a desautomatizá-los, isto é, a palavra poética orideana faz com que o sujeito se coloque em um enfrentamento com a palavra, com a finalidade de deflagrar a sua essência e para isso é inserido em uma reflexão contínua sobre o objeto analisado.

Essa poesia reflexiva estaria relacionada com o pensamento abstrato. Nesse sentido, conforme Paul Valéry (1999), ao iniciar a análise da linguagem e reconhecer as palavras, percebe que há um questionamento de como fazer pensar ou repensar, aprofundar essas palavras, posto que se deve ter o cuidado de que nessas há o despertar de uma confusão em nossos espíritos, isto é, pensamos de uma forma e os autores pensaram de outra e querem que pensemos como eles na composição de seus poemas.

Entretanto, Paul Valéry (1999) reitera que o mesmo “eu” tem aspectos muito diferentes, o qual se torna abstrato, estado do próprio ser. Irregular assim também é o estado de poesia e um poeta não tem a função de fazer sentir novamente o mesmo estado poético. O poeta, afirma Valéry (1999), é reconhecido como aquele que transforma o leitor em inspirado. Em outras palavras, aquele (o poeta) deve oferecer a sensação entre a palavra e o espírito para que este (o leitor) sinta a poesia em si.

Para compreender essa irregularidade do estado de poesia, Valéry (1999) faz uma comparação entre a prosa e a poesia para distingui-las. Pontua que a prosa pode ser comparada ao andar, o qual visa a um objeto preciso, portanto ato dirigido para alguma finalidade. Em contrapartida, a poesia pode ser comparada à dança, um sistema de atos que tem seu fim em si mesmo. Assim, se buscam um objeto é apenas um objeto ideal. Dessa maneira, segundo o crítico, o estado poético seria realizado pela troca entre expressão e impressão, ou seja, proveniente do que o objeto poético é, em sua essência, e do que ele desperta no leitor.

O pensamento, conforme Valéry, é

[...] o trabalho que origina em nós o que não existe, que lhe empresta, queiramos ou não, nossas forças atuais, que nos faz tomar a parte pelo todo, a imagem da realidade e que nos dá a ilusão de ver, de agir, de suportar, de possuir independentemente de nosso querido velho corpo, que largamos na poltrona, com seu cigarro, esperando retomá-lo bruscamente ao toque do telefone ou sob a ordem, não menos alheia, de nosso estômago que reclama algum subsídio... (VALÉRY, 1999, p. 206)

Entende-se, das considerações analisadas por Valéry (1999), que o valor de um poema é resultado da indissolubilidade do som e do sentido e, assim, o poético está em meio ao pensamento e à voz.

Tentar aproximar-se do objeto poético para sentir o estado poético despertado por esse é uma tarefa árdua para o sujeito observador. Frente ao poema, o leitor busca encontrar o caminho traçado ou o “fio” tramado pelo poeta, na perspectiva de encontrar o estado poético sentido por ele, contudo isso não é possível de ocorrer. Assim também ocorre na poesia orideana, pois com seu silêncio, o leitor se coloca na posição de encontrar o poético na palavra e, na dificuldade de captá-lo, tenta buscar caminhos já traçados antes da palavra, que o leva a um contínuo voltar-se, pois o verbo não consegue expressar a densidade poética.

Em vista dessa dificuldade imposta pela palavra poética, ressalta-se que, quando tratamos das características da lírica moderna, destacamos sua obscuridade e seu silêncio. Tais configurações apontam para um objeto poético, no qual há um jogo de ausência/presença da referência. Esta não é clara, ela se constrói dentro do poema e se deixa ver como hesitação, no intervalo, segundo Barbosa (1990), na articulação entre as palavras, como imagem fugidia, mas ao mesmo tempo presente pelas palavras. Então, o que é inapreensível está no jogo articulatório entre elas.

Nesse jogo de ausência/presença, na poesia, o que é inapreensível, a essência, oculta-se, assim, da visão do leitor e a reflexividade torna-se constante, diferentemente se tratarmos de prosa, por sua objetividade, como reiterado por Valéry (1999).

Desse modo, obscurecida – hermética – também é a poética de Fontela, na qual o leitor é colocado a adentrar as peripécias do abismo para encontrar o seu real, em sua densidade poética, posto que é, retomando as considerações de Lopes (2008), atraído pela voz poética, mas traído pelo silêncio, por sua obscuridade.

A beleza poética está nessa sua não decifração, mas na recifração, como asseverado por Barbosa (1986). Nesse ponto, pode-se reconhecer que a sensação

do poético renova-se, pois, assim como a dança, a poesia tem seu fim em si mesmo, ou seja, a sensação renova-se e a recifração acontece para o mesmo objeto poético a cada “penetração” em sua composição. Recifrar caminhar, portanto, para apenas o nomear sem adentrar a sua inteireza. A palavra poética da lírica moderna não pode ser nomeada no tocante à sua essência, o que aproxima também a poesia orideana dessa característica.

Nessa mesma esteira, Haquira Osakabe (2002)<sup>20</sup> relembra-nos que Mallarmé,

[...] ao referir-se a uma arte descritiva como a parnasiana, teria dito **que o segredo da arte, ou da poesia era sugerir ao invés de nomear**.<sup>21</sup> Uma primeira decorrência dessa formulação do grande poeta é a de que, em poesia, só se diz algo sugerindo, ou que algo só encontra sua expressão num modo indireto de referenciamento (a alusão, nos termos do próprio Mallarmé). (OSAKABE, 2002, p. 97, grifo nosso)

O crítico assevera que a poesia, segundo as colocações de Mallarmé, só diria algo de modo indireto à sua referencialidade e reitera que uma decorrência dessa afirmação mallarmeana é que não há como *dizer* a coisa poética a partir da linguagem usual, pois ela não seria capaz de formular o fato poético. Osakabe (2002), então, afirma que o sujeito para tentar fazê-lo teria que “apelar para uma espécie de jogo” (p. 97) para tentar superar a distância entre a experiência do suposto objeto e sua formulação.

A partir dessa colocação sobre a distância entre a experiência do suposto objeto e sua formulação, Osakabe (2002) questiona esse pressuposto de distância entre a experiência da apreensão do objeto poético e a linguagem que o expressaria, pois o crítico assevera que é impossível a separação entre esses e reitera que a formulação da experiência é simultânea à sua ocorrência e é aquela que conferirá existência a essa experiência.

Em seu artigo, Osakabe (2002) refere-se a Schopenhauer, no tocante à distinção feita pelo filósofo entre a aparência da coisa e a coisa em si, sendo a primeira de caráter racionalmente formulável e a segunda com sua natureza irracional e incontrolável, chamada pelo filósofo de “Vontade”. Com essas

---

<sup>20</sup> OSAKABE, Haquira. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. **Remate de Males**, Campinas - SP, v. 22, n. 22, p. 97-109, 2002.

<sup>21</sup> *Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.* Mallarmé, S. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

considerações, o crítico afirma sobre a inefabilidade de que tratam os simbolistas como objeto de sua poesia, pois a indizibilidade do objeto poético remeteria, de acordo com o que Mallarmé asseverou, no tocante à poesia, a deixar de nomear para aludir ou sugerir. Entretanto, Osakabe (2002) assinala que esse sugerir não é o proveniente do racionalizável, mas consiste na “própria experiência de aproximação entre o sujeito e o objeto.” (p. 99)

Osakabe (2002) desenvolve algumas considerações acerca da linguística e afirma que a *língua* se organiza, obedecendo a princípios formalizáveis, portanto tem natureza estável e que, diferentemente, do que Schopenhauer considera, ela estaria relacionada à Representação e não à Vontade. O que o crítico assinala é que a língua, em termos linguísticos, apresenta uma limitação, o que difere do chamado inefável, da constituição do objeto poético e pontua que não se faz poesia com a razão linguística. O crítico reitera, portanto, que toda manifestação linguística é redutora, não consegue formular o objeto poético.

Para compreensão do leitor, o crítico analisa o poema “Rosa”, de Orides Fontela, o qual mencionamos anteriormente, em que ele assinala a experiência de dizer o nome “Rosa” e o que não consegue se expressar por meio da palavra seria a “densidade inverbal”, a essência, de modo que o capturado é da ordem do humano, aquilo que está ao alcance da palavra, então “assassinar o nome” quer dizer o limite da palavra, enquanto verbo, mas além de verbo, a palavra é poética e extrapola esse limite. Em termos de Osakabe (2002), a palavra poética “é criadora de si mesma e a si mesma se consome.” (p. 102) Ao ser enunciada, portanto, no nome “Rosa”, já morre no próprio ato, conforme o crítico.

Osakabe (2002) assevera, ainda, que a poesia de Orides Fontela nos leva para além da nossa razão, para regiões obscuras e nos chega, sobretudo, por via dos sentidos. Sua poesia tem o dom de dizer e ao mesmo tempo de ocultar, de acordo com o crítico, por isso impõe-se como uma experiência que convida o leitor a uma constante aproximação. Assim sendo, é na experiência do objeto pelo sujeito que é possível formular, recifrar, como vimos anteriormente, e experimentar o que é o poético. É como, retomando o poema “Meada”, de Orides Fontela, desfazer a trança tramada para trançar, na experiência, o possível traçado. Vejamos o poema em questão:

### MEADA

Uma trança desfaz-se:  
calmamente as mãos  
soltam os fios  
inutilizam  
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:  
as mãos buscam o fundo  
da rede inesgotável  
anulando a trama  
e a forma.

Uma trança desfaz-se:  
as mãos buscam o fim  
do tempo e o início  
de si mesmas, antes  
da trama criada.

As mãos  
destroem, procurando-se  
antes da trança e da memória.

(FONTELA, 2015, p. 32).

Desfazer a trança e trançar nova trança é o movimento que se delineia ou se propõe no poema “Meada”. A meada – a trama –, isto é, o enovelado do fio está feito, mas o movimento constante, repetido nos primeiros versos das três estrofes “Uma trança desfaz-se”, faz-se pelo trabalho das mãos: “calmamente as mãos/ soltam os fios” (versos 2 e 3) e “as mãos buscam o fundo/ da rede inesgotável” (versos 7 e 8), “as mãos buscam o fim/ do tempo e o início/ de si mesmas, antes/ da trama criada” (versos 12 ao 15). Nesse movimento “calmamente” de desmanchar a trança já feita, as mãos soltam o tramado e buscam o início de si mesma, de sua própria trama.

Nesse desfazimento, ritual de gestos “precisos e concisos”, a palavra poética configura-se como um trançado desfeito, cujos fios guardam, porém, em sua malha, formas já ditas e sentidos conquistados que, ao longo do tempo, foram tramados por outras mãos. (BUCIOLI, 2003, p. 51)

Nesse buscar, as mãos “inutilizam/ o amorosamente tramado” (versos 4 e 5), “anulando a trama/ e a forma” (versos 9 e 10), “destroem, procurando-se/ antes da trança e da memória” (versos 17 e 18), ou seja, desfazer é destruir, procurar é anular a si mesmo, ao próprio tramado, pois trata-se, como o título aponta, de uma

“meada”, um enovelado tramado. Portanto, encontrar o início da trama é destruir o que já fora tramado, a memória.

O fio da trama oculta o seu início, mas sugere sua entrada para que adentremos a sua “meada”. Assim, também, parece ocorrer com a poesia orideana. À medida que o sujeito leitor tenta encontrar a sua decifração (do objeto poético), na impossibilidade de *dizer* a essência desse objeto, passa a nomeá-lo – cria novas significações. Na recifração, a partir da experiência do objeto pelo sujeito, portanto, são reconstruídas outras tramas já tramadas para a palavra poética, realidades já presentes em sua composição.

O início, a decifração, não é revelado, bem como, recordamos aqui, o poema orideano “Ludismo”, visto anteriormente, o qual parece guardar um segredo que não é revelado no estilhaçamento do “brinquedo”. Procura-se por esse enigma, mas ele é desconstruído pela leitura realizada pelo leitor, o qual passa a reconstruir novas possibilidades de formulações.

Então, a poesia de Fontela, por ser enigmática, coloca o leitor a refletir sobre o seu objeto poético, assim como vimos nas contribuições de Valéry (1999) sobre a lírica moderna. Essa reflexão instaurada na poética orideana ocorre por um viés metalinguístico, pois, além de falar sobre o ato de criação poética, sua poesia parece falar do seu próprio ato de criação, o que caminha para a metapoesia, mas analisaremos no último capítulo desse estudo, com mais afinco, essas questões.

De fato, observamos que a poesia de Orides Fontela faz com que o leitor realize uma desconstrução da palavra e reconstrua, potencialmente, novas possibilidades de nomeação para o mesmo objeto (palavra poética).

Entretanto, como vimos, a palavra poética tem a sua essência em si. Assim, Orides Fontela oferece ao leitor de sua poesia uma poética de tensão, de contrastes, de obscuridade. Essa obscuridade, já presente na lírica moderna, portanto, encobre a essência da palavra. Em vista disso, Yoanky Cordero Gómez, em seu artigo cujo título é “O aspecto tendencial da negatividade como linha de força da poesia moderna de Dulce María Loynaz e Orides Fontela” (2016) apresenta essa afirmação sobre a poesia configurada como linguagem “flutuante”, pois traz uma retomada às características presentes na lírica moderna, tratada em *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich para mostrar o diálogo que as obras das duas poetisas têm com a lírica moderna e ressalta que a lírica tem a função de obscurecer o significado, o que

a coloca distante de uma poesia caracterizada pela comunicabilidade, por isso sua linguagem é “flutuante”, em outras palavras, distante cada vez mais da comunicação.

Assim sendo, Yoanky Cordero Gómez afirma que a lírica exige da linguagem a:

[...] paradoxal função de expressar e encobrir um significado. A escuridão tem chegado a ser o princípio estético universal, levando em conta que ela distingue principalmente a poesia da estabelecida função comunicativa da linguagem para mantê-la flutuando em uma esfera em que possa ficar mais longe do que a próxima. (CORDERO GÓMEZ, 2016, p. 56)

A poesia, em sua obscuridade, afasta-se da função de comunicar para, então, sugerir. É, portanto, uma linguagem que “flutua” diante do sujeito que a observa. Essa característica da lírica moderna e, também, da poesia orideana, é elaborada por um trabalho de desconstrução sintática.

Vejamos como essa desconstrução acontece no poema “Caramujo”, de *Transposição*.

#### **CARAMUJO**

A superfície  
suave convexa  
não revela seu dentro:  
apenas brilha.

A entrada  
estreita abóbada  
é sóbria sombria  
gruta.

A sequência  
rampa enovelada  
se estreita num pasmo  
labiríntico.

O fim  
limite íntimo  
nada é além de si mesmo  
ponto último.

A saída ´  
é a volta.

(FONTELA, 2015, p. 59).

O poema é construído pela constante oposição: “A **superfície/** suave **convexa**” (versos 1-2, grifo nosso) e “**Não revela seu dentro:/** apenas brilha” (versos 3-4, grifo nosso), tem-se “superfície convexa”, ou seja, virada para fora, a qual se opõe a “dentro”, não se revela. Além dessa, podemos observar o contraste entre “O **fim**” (verso 13, grifo nosso) e “**nada é** além de si mesmo/ **ponto último.**” (versos 15-16, grifo nosso), em que se opõem “fim”, termo que designa ponto último, e “nada é ponto último”, entendendo-se esse “nada” com o verbo conjugado “é” como “não ser”, o que contrasta com o “fim” (ser ponto último). Também, podemos notar que “A **saída/** é a **volta.**” (versos 17-18, grifo nosso) são contrastantes. Esses contrastes, então, deslocam o leitor, fazem-no refletir sobre o que é esse “caramujo”, o que nos remete às considerações de Osakabe (2002), pois é na experiência do objeto pelo sujeito que é possível aproximar-se para tentar interpretá-lo.

Além dos contrastes, a poesia orideana apresenta a inclinação da palavra ao branco da página, o que potencializa a significação da poesia. Portanto, ao explorar o branco da página, Orides Fontela:

[...] imprime um apelo visual à sua arte, fazendo com que a palavra passe “a render mais do que estava previsto”. Com esse recurso, a autora “multiplica os níveis de significado” para “além do puramente semântico”. (FELIZARDO, 2009, p. 135)

Como vimos no trecho do poema “As sereias”, o espaço em branco é enfatizado entre os versos e explorado mais em uns do que em outros poemas. Porém, deve-se destacar que o branco da página está presente em todos os poemas, pois por serem curtos, não ocupam a página com muitas palavras e o espaço em branco é explorado. Além do espaço branco nos versos e na página, também, se configuram: a alternância no tocante às funções exercidas pelas preposições, pelos adjetivos e advérbios; a presença de frases incompletas, como podemos observar em “Palma/ imóvel/ vida/ Palma imóvel. Palma.” (versos 12-15), do poema “Gesto”, versos que são frases incompletas, o que não forma uma unidade de sentido em termos linguísticos, dificultando a comunicabilidade, reforçando a negatividade e a obscuridade.

Dessa forma, o sujeito leitor da poesia orideana depara-se, em sua análise minuciosa do objeto poético, com uma tarefa árdua de capturar a essência na sua profundidade, no seu silêncio. Mas com a cognição e a imaginação que há entre o

leitor e o poema é possível captar possíveis sentidos, interpretações, pois a poesia orideana não é hermética a ponto de ser muda, em outras palavras, ela comunica, em seu limite de palavra e com o silêncio que a pontencializa, possibilita a plurissignificação para o mesmo objeto poético. O que leva a um constante retorno à própria poesia.

Essa busca pela descoberta de algo que, no caso, é pela essência da poesia, é próprio do humano. Somos, enquanto seres, levados a buscar por algo e essa busca é movida por um desejo. Nessa esteira, conforme Raul Antunes Neto (2009, p.107)<sup>22</sup>, o desejo é algo inerente ao ser humano, o qual não sabe o que deseja, mas sente e deseja.

Partindo dessa consideração sobre o desejo que move a condição humana, Neto (2009) assevera que a obra poética de Orides Fontela não apresenta nada de sua vida sofrida, miserável, pelo contrário, o autor afirma que é limpidez e sobriedade, altamente reflexiva pelo conflito entre vida e obra.

Ainda, o autor assinala que a obra poética orideana tem um estilo que parece colocar questões filosóficas em versos de modo original e, por isso, associado ao estudo de Hugo Friedrich, proveniente da linhagem hermética de Mallarmé, em que a palavra poética é desejada como dissonância e não como linguagem compreensível.

No constante desejo de encontrar o que a palavra poética não comunica, o autor assevera que o ser humano busca sempre uma resposta, mas que não a deve buscar, pois “a vivência terrestre de um jeito ou de outro, no final, se reduz a nada.” (NETO, 2009, p. 108)

---

<sup>22</sup> Em seu artigo intitulado “A condição humana na poesia de Orides Fontela” (2009), Raul Antunes Neto, parte das considerações sobre a condição humana, em que o homem, segundo Schopenhauer, não é dono dos seus próprios atos, ele é movido por uma força inconsciente, segundo o autor, a qual é movida pelo desejo de uma infinidade de coisas, mesmo sem ter a real dimensão delas. Isto é, “o homem não sabe o que deseja, mas sabe e sente que deseja.” (NETO, 2009, p. 107)

O autor aponta que o pensamento de Schopenhauer, bem como de outros filósofos do século XIX, tais como Kierkegaard e Nietzsche é uma filosofia da vida, reflete sobre as experiências humanas como, por exemplo, a fome, a sede, a sexualidade, os medos, entre outras e pontua que a vontade é o motor que põe o homem em movimento, ou seja, o mantém vivo. Assim, segundo Neto (2009), o ser humano busca muitas coisas na vida, mas nunca está satisfeito, mesmo realizando esses seus desejos e ressalta que, como afirma Schopenhauer, a felicidade é ilusória, pois mesmo obtendo o bem desejado, o indivíduo nunca se tem por satisfeito e busca constantemente outro objeto porque não para de desejar e por isso sofre.

O que podemos observar no artigo em questão é a relação entre a condição humana que o autor assinala como presente na poesia de Orides Fontela e entendemos de suas colocações que a poesia orideana por ser obscura, por evitar a comunicação, causa um ser sofrimento como aponta Schopenhauer, mas por sua lucidez impulsiona, portanto, o desejo de encontrar a sua essência.

Além de não buscar uma resposta, o indivíduo, de acordo com Neto (2009), passa por um constante descobrimento do que gosta ou do que quer, ao longo de sua caminhada vital. Nessa colocação, compreendemos que em relação à poesia orideana o leitor vive nessa constante expectativa de descobrir a sua essência, pois há uma lucidez que abre margem para o encontro. E, nesse caminhar traçado pela lucidez de sua poesia, o sujeito tem o desejo impulsionado para tentar encontrar a resposta, a essência da palavra poética.

Assim também, a poesia moderna desperta esse desejo de encontro com o quê é ela. Um desejo constante, sofredor, mas, o qual impulsiona a poesia a viver, a se manter viva e renovada. Isto porque a função da poesia moderna, da arte, não é dizer o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências. Então, conforme Perrone-Moisés:

A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia das trocas linguageiras. Seu trabalho consiste em “dar sentido mais puro às palavras da tribo”, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32)

Assim, uma poesia que se constrói de sua essência, expressão do seu próprio existir, cria a sua própria realidade. Dessa característica presente na poesia moderna, podemos destacar o silêncio, o qual a torna ainda mais densa e sugestiva e surge em meio às palavras.

Dessa forma, o silêncio caracteriza-se e torna-se necessário para construir novos significados para o mesmo objeto poético. Silêncio que identificamos como proveniente da correlação entre hermetismo e sentido, isto é, o hermetismo passa pelo próprio enfrentamento poético do real e o sentido define o próprio real e dessa correlação é instaurado o silêncio que permite potencializar a palavra poética, de maneira que os símbolos se tornam plurissignificativos a cada experiência do objeto pelo sujeito.

Ao analisar a linguagem em relação ao silêncio, George Steiner assevera que “o que há para além da palavra humana é revelador de Deus [...]. Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz.” (STEINER, 1988, p. 59), ou seja, além da palavra (verbo), portanto no silêncio, a significação transcende, mas ressalta-se

que essa ocorre na própria experiência de leitura do sujeito, está na própria palavra poética a sua transcendência e não em outro plano.

A palavra explode em liberdade de significação quando silencia. Visto que a poesia não é mais expressão pessoal, sua significação é pluralizada, suas palavras não apresentam apenas um significado. Ela é construída a cada novo olhar, a cada nova experiência e o silêncio, em suma, é significativo na poesia. Ele permite o voltar – o retorno – constante do leitor, o debruçar-se sobre o objeto e tentar desvencilhar a sua estrutura enigmática e sugestiva.

Desprovida de sua finalidade, a poesia moderna “foi condenada a tirar só de si a substância vital.” (BOSI, 1983, p. 143) Configurando-se em uma poesia densa, na qual a palavra poética encontra no silêncio o seu ponto ápice de significação, assim, também, consideramos que o silêncio é a força motriz da poesia de Fontela.

E, novamente, destacamos que a poética de Orides Fontela potencializada por um silêncio que irrompe a palavra poética, faz com que ela transcenda, transcendência que é vazia, assim como vimos nos apontamentos de Friedrich (1991) sobre a lírica moderna. Conforme Bosi (1983, p. 144), “a modernidade se dá como recusa e ilhamento”, desta afirmação pode-se depreender que a palavra poética da poesia moderna é proveniente de uma negação que não se aproxima da superfície, seu significado transcende, ao se distanciar da superfície, do plano comum.

Poesia permeada por lucidez, a qual:

[...] nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. (BOSI, 1983, 149)

Perscrutar a lucidez da palavra poética é tramar novas tramas, sobretudo na poesia de Orides Fontela. A “luz destrói os segredos” e constrói novos. Estilhaça os olhos de quem a observa, permite captar, no intervalo da leitura, o que deixa ver durante essa experiência. Voltemos nosso olhar ao poema “Meio-dia”, de *Transposição*.

### MEIO-DIA

Ao meio-dia a vida  
é impossível.

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 50).

Seguindo a focalização da luz, no poema “Meio-dia”, o sujeito leitor é atraído por ela, pois, simbolicamente designa conhecimento, o qual na poesia orideana é cada vez mais distante ao leitor, porque se trata do conhecimento do real do objeto poético, algo proveniente do inefável. Podemos observar que a segunda e a terceira estrofes começam com “A luz”, em seus versos. Essa “luz” “destrói os segredos:/ a luz é crua contra os olhos/ ácida para o espírito” (versos 3-5), isto é, a luz ao mesmo tempo em que “destrói os segredos” – em uma possibilidade de revelação – é, também, “crua contra os olhos e ácida para o espírito”, é “demais para os homens”, ou seja, o conhecimento do real está além do que o humano é capaz de captar de seus sentidos.

A luz, no poema, parece ser a própria experiência de leitura, a análise consciente do leitor que, ao olhar atentamente para o objeto poético, é traído por ela, pois não permite ver a sua essência. Então, percebe-se que, ao olhar essa luz – no desejo de desvendar o segredo da palavra poética – enquanto humano, o sujeito é condenado à sua intensa claridade. Isto, pois, é a luz do “meio-dia”, momento em que os raios solares são mais fortes e cruéis contra os olhos, além de ser, também, o “meio-dia” da caminhada, da vida do sujeito. Tão cruel, intensa diante dos olhos de quem a observa. Entretanto, o desejo de olhar, de buscar o oculto é maior e o sujeito continua sua busca.

Essa lucidez da luz, também, recorda-nos a “Alegoria da Caverna”, de Platão, em *A República* (514a-517c). Em linhas gerais, a “Alegoria da Caverna” aborda a vida de prisioneiros que viviam, desde o nascimento, em uma caverna, na qual havia

uma parede que projetava a sombra de pessoas, objetos, animais, os quais se encontravam na parte externa à caverna. Essa sombra era projetada por uma luz gerada por uma fogueira e cada sombra era nomeada, analisada pelos prisioneiros da caverna.

Na hipótese de que um dos prisioneiros fosse liberto das correntes e, então, saísse da parte interna da caverna, ele entraria em contato direto com a realidade externa, o real que antes era apenas uma projeção da sombra nas paredes dessa caverna. Ao sair do local, esse sujeito observaria que as sombras projetadas nas paredes eram realidade para eles – enquanto não conheciam a “luz”, a realidade.

Alumbrado com a realidade observada na parte externa da caverna, esse retornaria à parte interna do local para contar o que observara aos amigos prisioneiros, porém esses poderiam não acreditar nele e ir contra suas colocações, pois a realidade dos prisioneiros é aquela projetada nas paredes da caverna pela luz da fogueira, isto é, a sombra dos objetos, das pessoas, das plantas e dos animais que estão na parte externa.

Portanto, enquanto estava dentro da caverna, sem contato com o externo, esse prisioneiro – homem liberto – encontrava-se diante de uma parede que projetava a sombra dos objetos da parte externa. Assim como os seus companheiros de “prisão”, esse homem buscava, na sombra, a luz e para eles essa era a realidade.

Contudo, a luz, que projetava a sombra dos objetos, na parede da caverna, era proveniente de uma fogueira – luz artificial. Então, ao sair do local, o homem percebe que aquela luz interna não era a verdadeira luz, tanto que seus olhos ficam ofuscados com o choque da luz do Sol.

Dessa maneira, na verdade, a alegoria, de Platão, mostra-nos uma reflexão acerca do conhecimento, da consciência. Ou seja, o homem, constantemente, busca o conhecimento – no caso a luz – e, nessa procura, não consegue enxergar de onde vem o início dela. Para ele, a realidade é aquela em que é possível ver, a qual está ao seu alcance, diante do que seus olhos são capazes de captar.

Recordamos a “Alegoria da Caverna”, de Platão, pois faz-nos compreender que, na poesia de Fontela, a “luz”, a “lucidez”, a consciência do sujeito leitor ao analisar o objeto poético constrói outras realidades para o mesmo, em sua experiência de leitura, assim como a realidade projetada pela sombra é realidade

para os prisioneiros da caverna. Todavia, a densidade da poética orideana é cruel aos olhos do leitor, cega, trai, pois o real não pode ser captado pelo olhar do leitor.

Dessa forma, as aparências do objeto poético, o que pode ser nomeado pela leitura empreendida pelo sujeito leitor, são múltiplas e, jamais as mesmas, mas guardam uma identidade – sua essência – e assumem uma identidade, enquanto aparência. A aparência, então, desconstrói, mas é reconstruída na experiência de leitura. Obscurecida pela negatividade, ofuscada pela luz, porém ao mesmo tempo iluminada por ela, a poética de Fontela propõe um olhar atento e cuidadoso em direção à luz projetada por sua poesia.

Na perspectiva de encontrar a decifração, a essência das aparências do objeto poético orideano, o sujeito retorna a ele para vê-la. Mas insere-se em um interrogativo, de retorno constante, como observamos no poema “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, de Orides Fontela:

#### **DA METAFÍSICA (OU DA METALINGUAGEM)**

O que é

o que

é?

(FONTELA, 2015, p. 247).

À procura de sua essência, quando o sujeito lírico e, também, o leitor adentram o poema “Da metafísica (ou da metalinguagem)” são colocados em uma espécie de jogo. A repetição “o que” (versos 1 e 2) aglutinada ao verbo “ser” conjugado “é” recorda-nos ao que conhecemos por adivinhas, as quais consistem em uma literatura popular na que há uma pergunta direcionada ao leitor para que ele tente adivinhar a resposta.

Podemos observar que o poema é curto em termos de extensão, composto por apenas três versos, os quais ocupam pouco espaço na página, em que predomina o branco dessa e, relacionado ao poema, esse branco enfatiza o silêncio associado às palavras. Com sua negatividade, a pergunta que o poema mobiliza – evidenciada pelo uso do sinal de interrogação – distancia-se de ter a resposta.

O poema é constituído, então, por um questionamento, faz o leitor pensar no que está sendo perguntado. Ressalta-se que, no último verso “é?” (verso 3), há o verbo “ser” conjugado, que poderia levar a uma possível resposta para o

questionamento. Entretanto, a interrogação parece deixar dúvida no leitor, torna-se reflexivo, de modo a fazer retornar ao ponto inicial da pergunta.

Ao trazer a fragmentação da sintaxe familiar, no sentido de remeter ao “O que é o que é?”, da adivinha popular, Fontela faz com que o poema insira uma pausa e retome a questão sobre aquilo que “é”, de modo a transformar o enunciado numa pergunta existencial. Trata-se do próprio questionamento do que é a poesia orideana. O verbo conjugado “é” nos leva a pensar no ato de criação poética de Fontela, voltado ao seu próprio (ser). Em vista disso, a poesia orideana, em seus questionamentos, em sua tensão, desloca o leitor a buscar o que ela é, em sua totalidade (o seu real). Assim sendo, a poesia parece construir-se de sua realidade, portanto, metalinguística.

A poesia orideana trata, portanto, do próprio fazer poético, como analisamos em “Da metafísica (ou da metalinguagem)”. Fontela subverte a ideia das adivinhas, compondo seu poema de um questionamento próprio dessa literatura popular, mas essa interrogativa é para o próprio fazer poético. A poesia é, ou seja, não comunica algo. Sua realidade é construída pelo o que é.

Como é possível notar, a poética de Orides Fontela apresenta características já presentes na lírica moderna, tais como: a brevidade, a negatividade, o silêncio, a transcendência vazia e constrói sua poesia de modo singular, a qual reflete a realidade, o existencialismo. Muitos de seus poemas são metalinguísticos, apresentam um projeto poético, um traço particular do próprio trabalho poético da poeta (metapoéticos, portanto).

Nesse capítulo, discorreremos sobre as características de composição poética de Orides Fontela e os principais apontamentos de sua fortuna crítica sobre sua poesia e evidenciamos o diálogo dessas características com as características presentes na lírica moderna e que foram elencadas no estudo de Hugo Friedrich (1991). Destacamos as particularidades da poesia orideana, ressaltando a transposição da palavra poética em um constante movimento de desconstrução – reconstrução – construção de modo que Fontela realiza em sua poética. As palavras em oposição constante, também, são incisivas em sua poesia, as quais geram tensão, em que a negatividade se sobrepõe e chega a obscurecer, tornando hermética a palavra poética que enfrenta o real externo e relaciona-se com o

sentido, por isso dessa correlação, a palavra por não conseguir expressar o real poético do objeto poético, silencia.

No capítulo 3 *“Entre o verbo e o real inefável”*: o silêncio na poesia orideana, analisaremos o silêncio na obra *Transposição*, para isso percorreremos a sua singularidade de construção e investigaremos como o silêncio aparece em seus poemas em relação à palavra poética. Investigaremos, ainda, se esse silêncio atua como potencializador do objeto poético. Portanto, façamos o percurso da palavra poética da poesia de Orides Fontela.

### 3 “ENTRE O VERBO E O REAL INEFÁVEL”: O SILÊNCIO NA POESIA ORIDEANA

*Tudo vivido? Nada.  
Nada vivido? Tudo.  
A orelha pouco explica  
de cuidados terrenos;  
e a poesia mais rica  
é um sinal de menos.*

(Trecho do “Poema-orelha”, de Carlos Drummond de Andrade).

Um dos grandes desafios imposto aos poetas é fazer com que sua criação poética seja singular, o que não foi diferente com Orídes Fontela. Assim sendo, a poeta utiliza-se de imagens comuns, tais como: o pássaro, a rosa, o sol, a luz, a fonte, que dispostos de forma singular em seus poemas, alcançam alta carga semântica e atingem sua poeticidade. Dessa forma, muito mais do que linguagem, em termos de seu sentido denotativo, é palavra poética. Então, enquanto signo poético, compõe-se de verbo (palavra) e real (ser), irrompido por silêncio, assim altamente reflexivo.

Ora, não se trata de um rompimento com o sentido referencial que se instaura na poesia de Fontela, mas a transformação constante desse em algo novo. E essa transformação, em sua poesia, é gerada pelo processo de transposição, isto é, a poeta trabalha com o ato de transpor os limites da palavra. Trabalho esse de poeta artesã da palavra, pois como assevera Cleri Aparecida Biotto Bucioli (2003), acerca do trabalho poético de Fontela, o ato de fiar da poeta equivale a recomeçar e recomeçar: “é o eterno retorno (a volta sempre ao mesmo fio) como trabalho infinito, incansável e paciente de quem experimenta a criação poética.” (BUCIOLI, 2003, p. 38)

Esse “eterno retorno” a que Bucioli (2003) se refere é o constante novo, proveniente do aproximar-se do objeto poético para encontrar um sentido único – a essência – e ao mesmo tempo afastar-se, pois esse está além dos limites da palavra. Assim sendo, esse ato de transposição – criado pelo jogo de tensões, em que a negatividade impera – permitiu-nos indagar que, ao chegar a seu limite, a palavra, enquanto linguagem, silencia e esse silêncio potencializa a plurissignificação do objeto poético. Portanto, veremos como esse silêncio é construído em sua obra *Transposição* (1969), a qual é inaugural e na que já se

delineia o processo de construção poética orideana e que será retomado em suas obras posteriores.

### 3.1 Tateando o objeto poético: “Uma trança desfaz-se”

Na primeira parte da obra intitulada “I BASE”, percebemos um movimento de convite à proximidade, quiçá de intimidade com o objeto poético, em que há um contato com a base, com o verbo (palavra) para tentar encontrar o seu enigma, o qual torna a poesia orideana sempre um “eterno retorno”. Nessa parte, os sentidos, tais como o tato e a visão, são ativados, aquele desenvolvido pelas mãos que buscam – tanto do sujeito lírico como do leitor – desvencilhar as “armadilhas” criadas pelas palavras, metáforas criadas, e essa pelos olhos atentos para deflagrar o segredo instaurado em sua poética.

É instaurado, então, o movimento das mãos que tateiam a base de *Transposição*. Trabalho árduo imposto a quem procura acercar-se da poesia de Fontela e esse dificultoso labor já pode ser evidenciado no primeiro poema que, sugestivamente, tem como título o mesmo nome dado à obra: “Transposição”. Vejamos o poema em questão.

#### TRANSPOSIÇÃO

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 27).

Ao iniciar o percurso de “Transposição”, o próprio título aparece como um indicativo de um movimento que Orides Fontela desenvolve em sua poética, em outras palavras, o ato de transpor. De fato, sujeito lírico e leitor são inseridos a

apreender dos poemas – onde se cria um espaço em que a poesia se apresenta como instauradora da invenção por meio de seus signos internos – o que é transposto. Entretanto, *transpor*, conforme designa o dicionário para o termo, segundo Ferreira (2001, p. 683), apresenta as seguintes definições: “1. Pôr (algo) em lugar diverso daquele onde estava ou devia estar. 2. Inverter a ordem de. 3. Ultrapassar”.

Nessa perspectiva, o termo *transpor*, aqui no poema e, também, na obra poética de Fontela, vincula-se, particularmente, à terceira definição “Ultrapassar” o limite da palavra (verbo), de forma que essa não se esvazie na comunicabilidade. Em vista disso, a palavra poética orideana ao atingir seu limite, enquanto palavra, inclina-se ao silêncio.

O poema divide-se, estruturalmente, em três estrofes compostas por quatro versos cada uma. A quebra dos versos do poema, *enjambements*, parece acentuar a construção de um movimento verticalizado para o objeto, assim como o uso de pouca pontuação no poema (apenas o uso do sinal gráfico ponto final no quarto verso da primeira estrofe e no quarto verso, também, da terceira estrofe) acentua esse movimento, bem como a utilização do verbo “jogar” no gerúndio “jogando-as” (verso 11), no qual o sujeito lírico busca continuamente “em transposição contínua” (verso 12) pelo “o jardim não mais geometria” (verso 2).

No poema, a imagem de um “jardim” aparece, mas desloca-se de seu sentido em termos de realidade, pois a negatividade instaurada pela oposição desse termo com a negativa “não” em “o jardim **não** mais geometria” (verso 2, grifo nosso), distancia esse “jardim” de algo concreto, geometricamente captável pela forma. Nesse sentido, os versos seguintes: “é gradação de luz e aguda/ descontinuidade de planos.” (versos 3-4), em oposição à “geometria”, as palavras “gradação de luz” e “descontinuidade” enfatizam a negatividade e a referencialidade de “jardim” passa a ser modificada para quem observa o objeto “jardim”. Esse deslocamento, acentua-se, ainda mais, pelo uso do prefixo “des-” em “**des**continuidade”, designando um romper com a “luz” que aclara o termo, de modo a não mostrar sua essência. A “luz” é “gradação” que reflete em “planos” que não são contínuos, isto é, não seguem uma “geometria”.

Aos olhos de quem observa essa “gradação de luz” que é o “jardim”, nota-se uma “descontinuidade de planos”, ou seja, ao invés de aclarar, tornar visível o que é,

de fato, o “jardim”, a negatividade impera e torna-o obscuro. Essa gradação de luz em planos descontínuos intensifica o constante retorno para o mesmo, de modo a recriar o mesmo jardim, quando passamos à segunda estrofe: “Tudo se **recria** e o instante/ **varia** de ângulo e face/ segundo a mesma vidaluz/ que **instaura** jardins na amplitude” (versos 5-8, grifo nosso).

A aglutinação das palavras “vida” e “luz” é uma das características que permeia a poesia orideana, pois ao aglutinar palavras, forma-se uma só, um todo significativo e, além disso, são elementos que têm sentidos isolados – ideogramas linguísticos. Assim, a mesma “vidaluz” que instaura jardins, também é aquela “que desperta as flores em várias” (verso 9), o que podemos entender como recriações novas do mesmo objeto analisado “jardim” – não mais o jardim inicial, mas flores nascem e o tornam outro.

De modo geral, a “flor” simboliza, conforme Chevalier e Gheerbrant (2017), “princípio passivo”, o que nos faz compreender a indicação de um início, começo, algo que brota, nasce como ornamento daquilo que já existe. Como podemos observar no poema, as “flores” nascem no “jardim” e dão novos traços a esse mesmo “jardim”, em várias “cores instantes e as revive” (verso 10). Isto é, o objeto se refaz, sem perder a sua essência, o seu “real”. As “flores”, portanto, podem ser outras nesse “jardim”, mas esse será sempre o mesmo em que nascem as “flores”, isto é, o ser do “jardim” permanece nele.

Ao aglutinar as palavras “cores” e “instantes”, também formando uma só palavra, acentua-se a ideia de movimento, de passagem, no caso, o instante efêmero de construção de novas cores para as flores do jardim. Essa aglutinação parece enfatizar o próprio ato que o sujeito lírico, bem como o leitor empreendem ao analisar esse “jardim”, algo que é rápido e o que fica desse ato é o que foi possível capturar. Dessa captura, surgem as “flores” que “revivem”, ou seja, tornam vivo esse “jardim” tão obscuro e silencioso.

As “flores” surgem desse instante e o sujeito lírico e o leitor desejam apreender o que está na densidade desse “jardim”, este “que desperta as flores em várias/ cores instantes e as revive/ jogando-as lucidamente/ em transposição contínua” (versos 9-12), pois as mesmas variam no instante e revivem. O prefixo “re-” enfatiza esse movimento de retorno, tornar algo novo, assim também o uso do verbo no gerúndio “jogando-as” acentuam o movimento do instante de captura, de

experiência. Como aponta Haquira Osakabe (2002), a cada aproximação do leitor com o objeto analisado, uma experiência se constrói. Por isso, a transposição é contínua, está além da palavra a essência desse “jardim”.

Percebe-se, então, que o “jardim” pode ser metáfora de poesia, a qual contém em si essa “vidaluz” responsável por fazer reviver flores e instaurar jardins, assim, metaforicamente, são construídas novas significações. Além do mais, a “vidaluz” permanece em meio aos jardins e as flores revivem, o que reitera a procura constante empreendida pelo sujeito lírico por essa “vidaluz” que constrói o jardim não geométrico. Entretanto, esse encontro parece cada vez mais distante de ocorrer, pois a “luz” é gradação e parece dispersar o olhar do sujeito que a observa e o desejo de encontrar com a essência do “jardim” permanece e está nessa busca infinda, cujo intuito é tentar decifrá-lo (objeto poético).

Ora, ao analisarmos o poema “Transposição”, é possível notar que o jogo estabelecido com as “flores” do “jardim” é, também, o jogo em que, nós leitores, somos inseridos na busca de encontrar o que a palavra poética parece ocultar, o que ela silencia, de tal forma que nos colocamos em um infindo retorno ao mesmo.

Orides Fontela utiliza-se de termos que se contrastam, seja pelo uso de prefixos como “des-”, o qual enfatiza a negação à palavra que o compõe, seja pela utilização de advérbios de negação, tais como “não” e, ainda, as aglutinações de palavras como “coresinstantes” – presente no poema acima –, além dos *enjambements* que fazem a negatividade romper com a referência real da palavra e criam a expectativa de que no verso seguinte virá a decifração do enigma da palavra poética. Essa negação constante é criada, portanto, em tensão, e faz com que o silêncio irrompa, de modo a fazer, neste caso, o “jardim” sempre ser outro, outras “flores” surgem, outras metáforas, mas a transposição é contínua.

Nota-se que a negatividade instaura uma tensão entre as categorias que se contrastam e a palavra se torna hermética, obscura. Segundo Flávio R. Kothe (2016), “O poema hermético é obscuro porque ele trata da obscuridade, ele não finge acreditar em uma clareza que seja apenas aparente.” (p. 391)<sup>23</sup>, o que

---

<sup>23</sup> Em linhas gerais, Flávio R. Kothe (2016) faz um percurso analítico no tocante aos poemas de Paul Celan, os quais são herméticos, cada um com suas particularidades, mas a obscuridade configura o traço essencial dessa poética. Assim, utilizamos de suas considerações acerca das características que configuram o poema hermético, pois a nosso ver, a poesia orideana também busca no hermético, de forma singular, a forma de construção de sua poesia.

evidencia que a linguagem artística “nada é o que parece ser.” (KOTHE, 2016, p. 391)

Portanto, no poema “Transposição”, o “jardim” sempre terá suas “flores”, ou seja, as interpretações para o mesmo objeto são distintas, variadas, porque o hermético não se configura por uma não comunicabilidade, mas por tornar obscura a palavra de modo a fazer com que não comunique totalmente, como o faz a linguagem, em termos linguísticos.

Nessa esteira, Alcides Villaça, em seu artigo “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” (1992), enfatiza a utilização de símbolo que Fontela faz em seu trabalho de construção poética. O crítico assevera que “O símbolo vive, como se sabe, de sua natureza dinâmica, de um movimento que a rigor nunca termina entre o que ele apresenta e o que ele faz significar.” (VILLAÇA, 1992, p. 299) Então, o símbolo apenas comunica o que aparenta, contudo por se tratar de palavra poética, sempre há algo que a palavra (verbo) não mostra.

No poema “Ludismo”, também presente na primeira parte “I BASE”, podemos observar um constante movimento de desfazer/refazer, agora no quebrar de um “brinquedo”. Passemos ao poema.

### **LUDISMO**

Quebrar o brinquedo  
é mais divertido.

As peças são outros jogos  
construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

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

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

esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda  
é mais brincar.

(FONTELA, 2015, p. 33).

Logo na primeira estrofe do poema “Ludismo”, podemos perceber a proposta de um possível jogo a ser estabelecido, no qual o objeto, neste caso, é o “brinquedo”. Porém, diferente de contentar-se com o objeto já pronto, construído, o sujeito lírico propõe decifrar o seu funcionamento, pois “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido” (versos 1-2). Portanto, nesse movimento, nós (leitores) também passamos a ser envolvidos, o que nos remete ao próprio título dado ao poema.

Assim sendo, observamos um jogo, uma brincadeira lúdica, em que como uma criança, por exemplo, quando ganha um brinquedo e brinca com o mesmo e, não o achando mais interessante, ela começa a desmembrar as peças de sua construção, de modo a criar outras formas de divertimento. E, o sujeito lírico, assim como o leitor, também deseja quebrar esse objeto, pois “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido.” (versos 1-2) como expressa a primeira estrofe nesses versos. O ato de “quebrar” também alude ao gesto do poeta na criação poética de enfrentar a palavra.

Ao quebrar o objeto “brinquedo”, formam-se outros possíveis reais, como podemos observar nos seguintes versos: “As peças são outros jogos” (verso 3) e “Os cacos são outros reais/ antes ocultos pela forma” (versos 4-5). Nesses versos, o sujeito lírico não deseja mais a forma estabelecida, o geometricamente traçado, mas almeja encontrar, nas peças desse objeto, a sua funcionalidade “e o jogo estraçalhado/ se multiplica ao infinito” (versos 7-8), isto é, outros reais são formados. Entendemos esses “reais” como outras construções provenientes do mesmo objeto – nesse poema o brinquedo quebrado permite novos outros jogos –, quebrar o brinquedo, então, é estraçalhar o já criado e, ao juntar as peças, formar outros jogos.

Ainda na segunda estrofe do poema, há o seguinte verso “Os cacos são outros reais” (verso 5), podemos compreender “cacos” como construções efêmeras de outros brinquedos, outros jogos. Então, o “brinquedo” destruído em “cacos” forma outros jogos infinitos “e é mais real que a integridade: mais lúcido.” (verso 9), em outras palavras, parece ser mais lúcido quebrar o “brinquedo” para formar outros

possíveis jogos porque a aproximação com a funcionalidade desse faz o sujeito acercar-se de sua essência.

Multiplicar os jogos, portanto, é trabalho exercido pelo sujeito lírico, mas também parece ser proposto ao próprio leitor que adentra o mesmo jogo por meio do qual “construiremos outro segredo” (verso 4). O uso do verbo “construir” conjugado na primeira pessoa do plural (nós) – “construiremos” – estabelece uma possível parceria entre ambos, no movimento de quebrar e construir o “brinquedo”. Esse ato, conseqüentemente, engendra outro segredo (não mais o que o objeto tinha em si, mas um outro, a partir do que já existia em sua essencialidade). Esse segredo torna enigmático o objeto, o qual é ocultado pelo silêncio.

De fato, é mais lúcido com os “cacos” formar vários jogos do que tentar descobrir o real funcionamento do “brinquedo” sem romper com sua forma. Os jogos criados propagam-se na lucidez do quebrar e construir do objeto “Mundos frágeis adquiridos/ no despedaçamento de um só” (versos 10-11), ou seja, a pluralização de possibilidades de jogos é estabelecida a partir do despedaçamento do brinquedo, no caso em questão. E essa duplicação é frágil porque não é estável, pode ser quebrada a qualquer momento. Assim, ao despedaçar o “brinquedo” são criados outros.

O uso de *enjambements*, nesse poema, também nos instiga a buscar o verso seguinte na expectativa de que virá nesse a essência da integralidade do “brinquedo”, a qual permite a multiplicação infinita de outros novos jogos, de outros novos brinquedos, como podemos observar nos seguintes versos “As peças são outros jogos/ construiremos outro segredo. Os cacos são outros reais/ antes oculto pela forma/ e o jogo estraçalhado/ se multiplica ao infinito/ e é mais real que a integridade: mais lúcido.” (versos 3-9). Todavia, esse uso sempre aponta, mas não mostra, ou seja, chega-se ao final e a possível descoberta não parece ocorrer.

Além dos *enjambements*, o poema desperta em nós o movimento de busca, evidenciado pelo escasso uso de pontuação, o que enfatiza esse ato, pois a pausa ocasionada pela pontuação romperia com a brevidade e, então, não causaria o efeito esperado de passagem, de efemeridade. Também, o uso constante de verbos no gerúndio, tais como: “multiplicando”, “esgotando” contribuem no delinear do movimento, o que nos permite entender como a própria ação de quebrar/ construir o “brinquedo”.

Inseridos nesse movimento constante, o sujeito lírico bem como o leitor passam a enfrentar o poema, na perspectiva de encontro com a essência do objeto, de seu segredo silenciado. Luta esta também com o espaço branco da página que acentua o silêncio frente ao próprio poema. E na expectativa insistente, os sujeitos tentam juntar versos e palavras de modo a deflagrarem a essência do objeto que desperta sempre o sentido de novidade para com o mesmo. Assim sendo, o poema oferece possibilidades para romper com o silêncio que se instaura, há, portanto, o uso de anáforas, na repetição contínua de palavras nos seguintes versos da terceira estrofe do poema em questão: “**E o** saber do real múltiplo/ **e o** sabor dos reais possíveis/ **e o** livre jogo instituído” (versos 12-14, grifo nosso), as quais enfatizam o olhar para o objeto analisado, mas, nesse caso, a expectativa é presente, e a decifração da essência parece distanciar do olhar do sujeito, pois o “saber” vira “sabor”, cada vez mais longínquo daquele e próximo de um gosto, de um saborear os “cacos” (reais) possíveis.

Ainda, a repetição da preposição “contra” no início dos versos “**contra** a limitação das coisas/ **contra** a forma anterior do espelho.” (versos 15-16, grifo nosso) enfatiza a negatividade de um movimento contrário ao limite, à forma do objeto, na tentativa de encontrar o que está além desses, além do reflexo – “espelho” – do objeto.

Ao chegar à quarta estrofe, o movimento de reconstruir os “cacos” do “brinquedo” despedaçado aparece em demasia e a negatividade é ainda maior, pois o distanciamento da essência do objeto também o é, tendo em vista o uso de palavras como “vertigem”, “multiplicando”, “jogos múltiplos”, as quais apresentam uma abertura ao plural de formas para o mesmo “brinquedo” e não um sentido único e facilmente decifrado. A palavra “vertigem” designa o ato de girar, movimento que não tem fim, portanto formas infinitas são criadas “E a vertigem das novas formas/ multiplicando a consciência/ e a consciência que se cria/ em jogos múltiplos e lúcidos” (versos 17-20), ainda, a repetição da palavra “consciência” reitera que, apesar das infinitas formas criadas para o objeto, a consciência de criação não é perdida e é por meio da lucidez que jogos múltiplos são construídos pelo movimento circular do sujeito observador do mesmo.

Ora, como podemos constatar, a ideia de circularidade é outra característica peculiar na poética de Orides Fontela, pois transposta de seu sentido referencial, a

palavra poética torna-se circular e reforça o movimento da tentativa de decifração do que está além de seu limite, enquanto palavra. No tocante à circularidade, considera-se:

A ideia de uma circularidade, em lugar, por exemplo, da linha reta (figura geométrica mais apropriada para representar a temporalidade cristã), é recorrente nos poemas da autora. A forma circular parece se ajustar a um pensamento da imanência. (LOPES, 2008, p. 123)

Ao identificar a presença de uma circularidade na poesia de Fontela, Lopes (2008) assevera que a “forma circular parece se ajustar a um pensamento da imanência.” (p. 123) O termo “imanência”, relativo de imanente, refere-se, em seu significado dicionarizado, a algo “Que existe sempre em um dado objeto e inseparável dele.” (FERREIRA, 2001, p. 373) e, ao referir-se a “pensamento da imanência”, nos leva a refletir sobre sua designação filosófica, pois a palavra “imanência”, de modo geral, diz respeito a algo que permanece na experiência possível e age na captação da realidade por meio dos sentidos.

Entretanto, nesse sentido, a imanência se opõe à transcendência, posto que essa aponta para uma força divina que está além dos limites, portanto força superior à essência de algo e aquela seria uma força que está inseparavelmente em todas as coisas. Em vista dessas considerações acerca do termo, podemos reconhecer na poesia de Orides Fontela que há sempre um querer mais, um constante retorno é impulsionado ao sujeito que a observa e reporta a algo “além de”, isto é, além dos limites da palavra. Assim, essa força estaria vinculada à transcendência, porém ela também é presente no cerne da palavra, estando, ainda, vinculada à imanência.

Nessa esteira, podemos reconhecer na poesia de Fontela uma transcendência – por apontar sempre para algo “além dos limites” da palavra – mas que é vazia porque sempre aponta, entretanto, a resposta não é algo proveniente do divino. Transcendência que é vazia porque não dá a resposta, apenas aponta e ocorre na experiência de leitura, essa força está, também, no próprio ser da palavra poética, mas morre simbolicamente na experiência de aproximação do sujeito para com essa.

A poesia orideana, assim, desperta sempre um “gosto de quero mais”, desejo de tentar encontrar. Essa é a força que impulsiona a palavra poética a criar, no sujeito, a expectativa do retorno constante. Transcendência vazia, como vimos em

Friedrich (1991), ao tratar das características da lírica moderna, e que aparece na poesia de Fontela com toda a sua singularidade.

E essa força que atua na poesia de Orides Fontela – de modo a levar o sujeito lírico e o leitor a retornarem constantemente para decifrar essa transcendência vazia – ocorre pelo silêncio que irrompe a palavra. Esse silêncio dá-se, em sua poesia, pela correlação entre o hermetismo (que passa pelo próprio enfrentamento poético do real) da palavra e o sentido (o que define ou conceitua o próprio real). Esse “real” trata-se da própria essência poética e não do real vinculado à realidade, ao plano externo, extralinguístico. Portanto, essa correlação é a força motriz da poesia orideana, a qual constrói-se pelo silêncio “entre o verbo e o real inefável”. Mas antes de continuarmos as análises que confirmam essa correlação, faz-se necessário destacarmos a relevância primordial do silêncio nas artes, sobretudo na literatura.

Compreendemos que o silêncio passa a ser explorado, sobretudo em nosso tempo, não somente na poesia, mas nas artes, de modo geral. Ressalta-se que “A maioria da arte de valor tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); [...]” (SONTAG, 1987, p. 15) Susan Sontag (1987), ao afirmar essa inclinação da arte ao silêncio, assevera que a arte moderna e contemporânea passa a desagradar ou provocar o público, cuja participação desse passa a ser limitada, pois o silêncio nas artes torna a linguagem cada vez mais distante do que essas têm de valor em si. Quando a arte se inclina ao silêncio, conforme Sontag (1987), menos contaminada, menos distraída e mais pura ela se torna, de modo a levar à reflexão e a despertar o desejo de atingir o ilimitado.

Ainda, Sontag (1987, p. 23) assevera que quanto mais um objeto elimina o sujeito que o percebe, mais elevado ele se torna, mais contemplativo é, portanto. E essa contemplação é possível por meio do silêncio. A arte silenciosa, então, de acordo com Sontag (1987), faz com que o sujeito não somente olhe para ela, mas muito mais do que olhar, esse passa a fitá-la e ressalta o olhar como algo móvel, conforme o foco de interesse é percebido e esgotado. Em contrapartida, o fitar é estável, fixo.

A linguagem, portanto, é considerada como o mais impuro e esgotado de todos os materiais que fazem a arte, segundo Sontag (1987, p. 21). Então, para

tornar o objeto mais próximo à contemplação, o silêncio se faz presente e abre a possibilidades de interpretação. A linguagem, assim, permeada pelo silêncio aponta para a sua própria transcendência. Nessa esteira, “nada que é dito é verdadeiro. (Embora uma pessoa possa ser a verdade, nunca se pode dizê-lo.)”. (SONTAG, 1987, p. 26, grifo da autora)

Contudo, é por meio da linguagem que pode ocorrer uma aproximação com o objeto. A linguagem irrompida pelo silêncio desperta no sujeito o desejo de encontrar a verdade, em outras palavras, a essência de seu ser, a qual esse não permite comunicar ou deixar ver ou, ainda, tocar. Assim sendo, Orides Fontela, ao utilizar-se do silêncio, em sua poesia, aproxima-a ao grau de contemplação da verdadeira arte. E essa inclinação ao silêncio faz sua poética buscar a transcendência, onde o real inefável se encontra.

No tocante ao inefável, pontua-se que:

O mais alto e elevado grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total e imediata compreensão. (STEINER, 1988, p. 50)<sup>24</sup>

Alcançar o inefável é, de fato, o desejo do sujeito, também, que observa o objeto poético orideano. Fontela apresenta uma poética gerada pela oposição de categorias positivas e categorias negativas que, em tensão, transpõem a palavra poética, de modo a torná-la enigmática, conforme apontamos. Oposição essa já perceptível na lírica moderna e que Steiner (1988) verifica ser característico em Mallarmé, pois:

Mallarmé fez das palavras atos, não fundamentalmente de *comunicação*, mas de *iniciação* a um mistério particular. Mallarmé usa palavras correntes em sentidos ocultos e enigmáticos; nós os reconhecemos, mas elas nos dão as costas. (STEINER, 1988, p. 46, grifo do autor)

---

<sup>24</sup> George Steiner (1988), apresenta em suas considerações que a inclinação ao silêncio está presente em algumas metafísicas orientais, no budismo e no taoísmo, nas quais o silêncio faz com que a alma ascenda os obstáculos da matéria através de domínios de percepção que podem ser transmitidos pela linguagem sublime rumo ao silêncio. Quando se aprende a abandonar a linguagem, se atinge, portanto, o mais alto grau contemplativo.

As palavras correntes em sentidos ocultos, conforme Steiner (1988), “nos dão as costas”, assim também acontece na poesia orideana, pois o silêncio potencializa a palavra poética. Fontela utiliza-se, como apontamos, de motivos poéticos, isto é, de palavras correntes, simples, mas que em tensão, opostas, se distanciam, cada vez mais, da linguagem e de sua comunicabilidade.

Esses contrastes entre as categorias são necessários para transpor a palavra poética orideana para que onde a palavra é limite, o silêncio se configura como potencializador de sua plurissignificação. Nesse sentido,

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário conhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. (STEINER, 1988, p. 18)

E esse meio de som e linguagem é possível evidenciar, pois o silêncio não é mudez. É por meio dele que, segundo Steiner (1988), reconhecemos a língua como falha e que há sempre um sentido divino, o qual supera e envolve o nosso. Portanto, “O que há para além da palavra humana é revelador de Deus.” (STEINER, 1988, p. 59) Dessa forma, levada ao seu limite, a palavra poética orideana inclina-se ao silêncio.

Esse silêncio, na poesia de Fontela, é, de fato, configurado pela correlação entre hermetismo e sentido. Aquele ocasionado pelo jogo de oposição entre as categorias positivas e as categorias negativas, em que a negatividade se sobrepõe e transpõe a palavra poética, de modo a obscurecê-la de sua total comunicabilidade que leva ao silêncio. Ao silenciar, a palavra poética, então, faz com que o sujeito a fite e a leva à plurissignificação que, a nosso ver, ocorre por meio do sentido. A interpretação se torna plural em suas metáforas e símbolos. Assim sendo, observemos essa ocorrência em seus poemas.

De modo singular, no poema “Ludismo” percebemos que sujeito lírico e leitor atuam na tentativa de decifração da essência do “brinquedo”, de forma lúdica, como a criança tateia o objeto com a finalidade de saber como ele foi elaborado, assim também procede o sujeito que quebra em “cacos” e com os mesmos forma outros reais, outros jogos “até gerar-se totalmente:/ no exercício do jogo/ esgotando os níveis do ser.” (versos 21-23), esgota-se os níveis do objeto poético, mas o poético permanece. Ao juntar os “cacos”, o “brinquedo” se torna obscuro, assim também a

palavra poética se torna hermética a ponto de o silêncio invadir e permitir novas significações (sentido), definindo a palavra (verbo).

Na última estrofe do poema “Quebrar o brinquedo ainda/ é mais brincar” (versos 24-25), novamente a negatividade se sobrepõe no movimento de “quebrar” e desperta o ato de romper com a forma, o já estabelecido, pois é mais divertido desconstruir do que olhar o que já está pronto, “é mais brincar”. E atentemo-nos como, ao chegar ao final do poema, não aparece a decifração do que é a essência do “brinquedo” e a forma circular é enfatizada, fazendo-nos retornar ao início, à primeira estrofe que também desperta o desejo de desvencilhar o que a forma imposta não mostra “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido.” (versos 1-2). E, novamente, o advérbio “mais” traz à tona a questão da adição e enfatiza o grau ilimitado gerado pelo ato de “quebrar” o objeto. Divertido e brincar são qualificadores desse ato. Portanto, o ato de quebrar faz do brinquedo mais do que ele é, enquanto objeto (forma) e a ludicidade, o “ludismo” (título dado ao poema), está em desfazer para refazer novos jogos – ação proveniente do brincar.

Como podemos observar, a poesia orideana nos convida a um jogo lúdico, que, conforme Huizinga (2000), é característico da poesia, pois ela nos coloca em um desafio: decifrar o enigma poético. E esse desafio é de enfrentamento, de luta com as armadilhas impostas pelas palavras. O poeta, consciente disso, faz com que sejamos enfeitiçados pelo objeto poético.

Nesse sentido, no poema “Ludismo” quebrar o brinquedo é mais divertido porque aquilo que não está no plano visível instiga mais aquele que observa o objeto. O sujeito observador para realizar tal operação utiliza-se das próprias mãos, as quais procuram, tateando, desvencilhar as armadilhas criadas pelas peças, na perspectiva de encontrar os seus mecanismos de funcionamento. Percebemos que quebrar o “brinquedo” exige das mãos do sujeito que o analisa uma atuação primordial na investigação, bem como a visão atenta para buscar encontrar a essência do objeto poético. Fontela utiliza, em seus poemas, então, o movimento exercido, sobretudo pelas mãos.

Assim sendo, como as mãos são instrumento do quebrar o “brinquedo” e do construir novos jogos, elas percorrem os poemas de *Transposição*. São as mãos que desfazem a trança, em “Meada” e, no movimento de desfazer, elas refazem-na. Observemos atentamente o seguinte trecho:

Uma trança desfaz-se:  
as mãos buscam o fundo  
da rede inesgotável  
anulando a trama  
e a forma.

(FONTELA, 2015, p. 32).

A palavra “trança” é o objeto que está nas mãos do sujeito que a analisa, ao realizar o movimento de desfazer. Dessa forma, no trecho do poema “Meada”, simbolicamente, a trança em desfazimento vincula-se ao ato de desmembramento do enlace entre a forma para encontrar o além dela. Assim, o sentido de trança aproxima-se da espiral, na possibilidade de retorno constante.

Ao percorrermos o trecho desse poema, o ato do movimento das mãos que desfazem é destacado: “Uma trança desfaz-se:/ as mãos buscam o fundo/ da rede inesgotável”, ou seja, são as mãos que procuram encontrar algo, no desfazimento da trança. Ainda, o uso do termo “rede” pode simbolizar o entrelaçamento, assim como o da trança, mas também pode ser símbolo de arma, armadilha, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017, p. 772), “[...]. A rede é, igualmente, comparada à teia onde a aranha, vigilante, aguarda sua presa.”

Simbolicamente, a trança contém a rede que “aguarda a sua presa”, uma espécie de armadilha nas mãos do sujeito lírico e do leitor que tentam a desvencilhar na perspectiva de encontrar o seu “fundo”. Todavia, trata-se de uma “rede inesgotável”, “anulando a trama/ e a forma”. Reitera-se o uso do verbo no gerúndio “anulando”, o qual se volta ao próprio movimento de desfazer que torna inválida a “trama” e a “forma” da trança.

Ao utilizar a “trança” como objeto simbólico, sua poeticidade torna a palavra hermética, pois se transpõe ao destruir a “meada”, nome dado como título ao poema. Destruição essa que desloca o movimento harmônico do entrelaçar das mãos que trançam a meada para tentar aproximar-se do além dela, a um passo impossível de encontrar, no obscuro, a sua essência.

As mãos buscam, portanto, o fundo da rede inesgotável, é trabalho artesanal com as palavras e gera outros objetos em função pragmática. A poeta parte de objetos com função cultural (brinquedo, em “Ludismo”; tranças, em “Meada”) para justamente *dizer* sobre a necessidade de desvesti-los de suas características primeiras, funcionais, aquelas vinculadas à realidade externa. Essas mãos, que

buscam o fundo, destroem a forma, a trama, e criam, então, novas tramas inesgotáveis.

Os poemas orideanos apresentam, como podemos evidenciar, em sua composição, objetos como: o brinquedo, a trança, os quais inserem o leitor em um movimento de desfazer/refazer, criando o enigma de sua poesia. Inserido em mistério, o leitor procura no mecanismo de desconstruir os objetos para tentar captar a essência (o real) de seu construto. Nesse desmembramento do objeto, o sujeito entra em uma espécie de enfrentamento para encontrar o seu real.

Ao transpor a palavra e torná-la poética, carregando em si um silêncio invasor, em que a negatividade é evidenciada, sobretudo, de forma particular, no movimento de “desfazer”, como vimos em “Meada”, por exemplo, o objeto poético chega a uma plurissignificação. De acordo com Bucioli (2003, p. 51), ao notar a ênfase dada ao processo de desconstruir na poética orideana, a crítica assevera que “ao eu-lírico importa o esforço do fazer, do edificar uma base sólida que lhe permita a conquista do anunciado – a transposição.”. De fato, ao sujeito lírico e ao leitor cabe construir a base para outras possíveis significações.

E nesse movimento de desfazer, de desconstruir o harmoniosamente tramado, a palavra poética torna-se ainda mais obscura e a poesia, cada vez mais hermética. Não que ela se torna muda, a ponto de não comunicar, como apontamos anteriormente, pois se fosse muda não poderia falar, tampouco silenciar e não é isso que ocorre na poesia orideana, mas uma comunicação não total, em termos de linguagem, e sim, podemos dizer parcial, por viés do sentido inerente ao simbólico, às metáforas, reconhecendo que há algo além do que o verbo pode expressar.

No tocante ao poema hermético como afirma Kothe ao identificar esse hermetismo nos poemas de Paul Celan, mas que evidenciamos também, de forma singular, na poesia de Orides Fontela:

Ele [o texto poético] não vai poder chegar a uma passagem em outro poema como se encontrasse nela a sua efetiva significação, como quem folheia um dicionário; ele vai ampliar a sua dificuldade, com novas nuances e combinações, percebendo, contudo, que o autor tem certa palheta de cores e recursos, cada vez mais ampliada e modificada à medida que avança a sua produção. (KOTHE, 2016, p. 370)

E com novas combinações das palavras, dos símbolos, o poema hermético amplia seu leque de possibilidades, não se trata de encontrar a efetiva significação,

mas de dizer por meio de um silêncio. Contrário, portanto, ao dizer da linguagem, enquanto meio de comunicação, é um dizer que silencia, na medida que atinge um grau máximo de significação.

Por conseguinte, essas combinações das palavras, na poesia orideana, ocorrem pela relação de oposição entre elas. E aqui voltar-nos-emos às considerações de Hugo Friedrich (1991) sobre a relação que se estabelece entre as chamadas categorias positivas e as categorias negativas, na lírica moderna, e que é gerada por uma tensão, na qual a negatividade se sobrepõe. Nessa esteira, a relação de oposição também ocorre na poética de Fontela, pois, por exemplo, *quebrar* o “brinquedo”, *desfazer* a “trança”, como vimos nos poemas anteriores, em seu contraste com *construir* e *fazer*, gera tensão no poema e a negatividade reitera o constante desfazer para *refazer* aquilo que já fora construído (a forma do objeto). Além disso, a tensão construída faz com que a palavra (verbo) seja limitada, não consiga, portanto, expressar o que é a sua essência por meio do *dizer*, conforme Barbosa (1974).

De fato, o contraste estabelecido entre as categorias desestabiliza o sujeito lírico e, também, o leitor do poema, pois a tensão construída faz com que o objeto poético se torne ainda mais enigmático. E descobrir a sua densidade torna-se, então, uma constante para os sujeitos, pois a palavra poética não deseja mais a comunicação total, mas o silêncio.

Assim, é no “desfazimento” da superfície do objeto poético – como analisado nos poemas “Ludismo”, no qual se trata do brinquedo, e em “Meada”, da trança – que o sujeito lírico tentará tocar a profundidade da forma e fará desse ato uma pluralidade de significações, de sentidos, criando outras formas, outros reais. Então, no movimento de desfazer para refazer, o que podemos compreender como o refazimento é o sentido, tentando definir o que o real é, por meio do que pode ser expresso no dizer.

E para refazer outra trama, as mãos aparecem novamente, agora no poema “Tato” em um movimento de desfazer para refazer, como outrora vimos nos poemas anteriores. Esse movimento de quebrar, de romper o objeto e, em sequência, de remontá-lo, de retramá-lo é constante, sobretudo na primeira parte de *Transposição* (“I BASE”), o que aponta para o uso metafórico das mãos como instrumento primordial na execução do mesmo movimento. São as mãos que “quebram”,

“desfazem”, “lavram”, “desarmam”, “tateiam”, “tramam”, ações designadas por meio desses verbos que aparecem nos poemas orideanos. A base, portanto, ao adentrar esses poemas, está na tentativa de tocar a palavra poética, como podemos observar em “Tato”:

### **TATO**

Mãos tateiam  
palavras  
tecido  
de formas.

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

(FONTELA, 2015, p. 37).

No poema “Tato”, o sujeito lírico utiliza-se das mãos para tatear, agora não mais as flores, como vimos em “Transposição”, também não o “brinquedo” como em “Ludismo”, mas as palavras. E o leitor irá percorrer o poema por meio, sobretudo, do sentido do tato, na tentativa de sentir, de tocar o que o sujeito lírico toca: as palavras.

Poema composto por duas estrofes curtas e cada uma delas com quatro versos. Além do mais, o uso de *enjambements*, bem como a escassez de pontuação enfatizam um movimento, o que faz o poema também ser configurado por uma brevidade, mas denso em significação, de maneira que a expectativa constante de encontrar no verso seguinte uma linearidade, a qual possa dar um significado único para o poema, persiste em se fazer presente, deixando apenas pistas de captura da essência.

Na primeira estrofe “Mãos tateiam/ palavras/ tecido/ de formas.” (versos 1-4), nota-se a presença das “mãos” como instrumento de toque, de acercamento do objeto analisado, no caso, são as próprias palavras. Essas entrelaçadas em possíveis fios, pois “tecido” é o produto pronto ou que se criará pelas mãos. Entretanto, no poema não se trata de fios de linha, por exemplo, mas de “fios” de palavras, o que causa um certo distanciamento de sua referencialidade.

Em sequência à primeira estrofe, ambos os sujeitos (lírico e leitor) adentram os fios, percorrem com as mãos para tentar sentir o que parecem esconder “Tato no escuro das palavras” (verso 5) e, particularmente nesse verso, o movimento das mãos é interrompido por uma negatividade do termo “escuro” que se opõe, por exemplo, ao que se espera: à luz, a qual poderia trazer o que o “tecido de formas” não mostra.

Ao continuar o movimento executado pelas mãos que tateiam “palavras”, a obscuridade permanece, mas algo é capturado: “mãos capturando o fato/ texto e textura: afinal matéria.” (versos 6-8). Observa-se o uso do verbo no gerúndio “capturando” que reitera o movimento das mãos, as quais conseguem capturar o “fato”, isto é, a ação feita: “texto e textura” e, novamente, o entrelaçado das palavras resultado no texto, na textura, no tecido e, eis que surgem os dois pontos, os quais parece criar a expectativa, também, de uma possível decifração, explicação, na sequência sobre o “fato”. Contudo, após os dois pontos, tem-se “afinal matéria” e o retorno, então, à forma.

Diante de uma possível explicação assinalada pelo uso e pela função do sinal de pontuação (dois pontos) a negatividade se sobrepõe ao que poderia decifrar o “escuro” das palavras, aquilo que elas guardam em sua essência e, ao contrário disso, não vem a resposta, parece haver uma ideia de circularidade, de modo a estabelecer uma volta à própria matéria, ao texto. Ainda, ressalta-se o uso da palavra “**texto**” que dá origem a vários cognatos, dentre esses está a palavra “**textura**”, esta sendo produto do entrelaçamento de fios, aquele como resultado do entrelaçamento, não de fios, mas de palavras.

Delineia-se, metaforicamente, o ato de ter com o de escrever no poema, o que desloca o sentido da visão do sujeito que observa o objeto poético. A negatividade é tão acentuada a ponto de esgarçar a palavra em seu limite para encontrar a sua essência, todavia o silêncio invade a teia dos fios das palavras e o branco da página em relação ao poema acentua esse silêncio e faz com que a palavra poética permita a multiplicação de sentidos para o mesmo objeto. Assim, “Quando nomeia o silêncio ou o faz presente em seu poema, Orides o adensa num caudal de novos sentidos.” (MENDES, 2002, p. 130)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> O silêncio presente nos poemas de Orides Fontela, segundo Afonso H. Mendes (2002), alia-se à necessidade de esclarecimento do Ser. Isto é, o silêncio aproxima o leitor do Ser da palavra poética.

Verbalizada por via sentido, a palavra poética torna-se enigmática por seu silêncio, de tal forma que somos conduzidos pelo desejo de buscar sua essência além da palavra, em sua transcendência. Esse “além”, dada pela transposição dessa, guarda sua existência. Nesse sentido,

[...] o Dasein do poema, que é o 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 [...]. (MENDES, 2002, p. 137)<sup>26</sup>

Nesse sentido, no silêncio, a palavra poética nos desperta as seguintes sensações: de ver, de tocar, de sentir, de ouvir a essência, o seu real que pulsa o seu ser. Nesse movimento de aproximação, somos conduzidos ao poema “Tato”. Em “Tato”, as mãos tocam palavras (forma), na tentativa de capturar a essência da matéria em si. Há, portanto, um movimento entre o ato de tatear para encontrar a matéria e de as palavras serem tateadas em sua escuridão (em seu mistério). Esse ato de “tatear” designa “ter cuidado, precaução”, posto que o mistério, o enigma do objeto poético está em sua densidade.

E, nesse movimento de tatear, as mãos também percorrem o poema “Mãos”. Como as mãos que tateiam palavras, em “Tato”, as mãos no poema a seguir “lavram o campo” e “desenterram luzesfragmentos”. Adentremos o poema:

### MÃOS

Com as mãos nuas  
lavar o campo:

as mãos se ferindo  
nos seres, arestas  
da subjacente unidade

as mãos desenterrando  
luzesfragmentos  
do anterior espelho

Com as mãos nuas  
lavar o campo:

---

<sup>26</sup> O termo “Dasein” é proveniente da filosofia existencialista de Martin Heidegger que fora utilizado por Afonso H. Mendes (2002), ao se referir à capacidade do homem de questionar o Ser, a tradição ontológica. Sem adentrarmos à discussão filosófica, a qual não é a proposta de nosso estudo, destacamos essa afirmação, pois o ser humano é o ser questionador e é por meio de sua percepção que o Ser pode receber plurissignificações por via da experiência de análise e leitura.

desnudar a estrela essencial  
sem ter piedade do sangue.

(FONTELA, 2015, p. 34).

A utilização da palavra “mãos”, a qual intitula o poema, instiga-nos a buscar, em uma espécie de movimento, o que elas [as mãos] realizam. Simbolicamente, as “mãos” podem apresentar várias significações, mas podemos destacar as seguintes: “A mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 589) e “A mão é às vezes comparada com o olho: ela vê. É uma interpretação que a psicanálise reteve, considerando que a mão que aparece nos sonhos é equivalente ao olho”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 592)

Destacamos essas duas significações simbólicas, pois o movimento de “lavar” o campo é desenvolvido pelas “mãos”, as quais têm o poder de dominação e ao mesmo tempo parecem funcionar como olhos, a perseguirem essa ação de “lavar o campo”. Portanto, novamente os sentidos tato e visão parecem atuar como “ferramentas” de aproximação do sujeito com o objeto poético.

Estruturalmente, o poema é composto por cinco estrofes, as quais apresentam dois versos (primeira, quarta e quinta estrofes) e três versos (segunda e terceira estrofes). Além de sua curta extensão, a presença dos *enjambements* é marcada nos versos, juntamente com os espaços em branco entre as estrofes e o uso de pouca pontuação, o que contribui em sua brevidade e parece acentuar o movimento das próprias “mãos” que “lavram o campo”.

Logo na primeira estrofe “Com as mãos nuas/ lavar o campo:” (versos 1-2), parece delinear-se o primeiro movimento executado pelas “mãos”, o qual é o de lavar o campo, prepará-lo, cultivá-lo, mas, também, segundo Ferreira (2001, p. 420), o vocábulo “lavar” pode significar: “2. Fazer ornatos ou labores em. 3. Lapidar”. Assim sendo, as “mãos” lavram o campo, porém, reitera-se que são mãos nuas, podendo ser entendidas como desprovidas de qualquer proteção.

Ora, se pensarmos no ato de lavar o campo, logo poderia surgir em mente as mãos como ferramentas, mas revestidas, por exemplo, de luvas, de modo a protegê-las de qualquer ferimento passível de ocorrer. Contudo, tratam-se de mãos nuas, o que causa tensão, posto que percebemos uma negatividade predominante, tanto

que nos versos seguintes essas mesmas mãos adentram em um movimento de se ferir: “ferindo”.

Então, as mãos nuas parecem ferirem-se “as mãos se ferindo/ nos seres, arestas/ da subjacente unidade” (versos 3-5) e, ao contrário, de um ferirem-se, por exemplo, com espinhos, com ferramentas de cultivo – típicos do lavrar – essas “mãos” se ferem “nos seres, arestas”. Nesse sentido, as palavras, em transposição, tornam-se ainda mais obscuras, herméticas, a ponto de ser cada vez mais difícil dizer com o quê as mãos são atingidas e o silêncio parece invadir a palavra poética, na qual hermetismo e sentido se correlacionam e o silêncio desencadeia uma possível perturbação e abre possibilidades pelo viés da linguagem.

Assim, pode-se compreender que as “mãos” se ferem naquilo que existe “seres” e esses apresentam em si “arestas”, algo que se entrelaça e parece dificultar o acesso, pois a “unidade” que se oculta nesse “emaranhado” é, portanto, “subjacente”. Em contrapartida, as “mãos” continuam a executar o movimento de “lavar o campo” e as mesmas que se ferem são as que desenterram: “as mãos desenterrando/ luzesfragmentos/ do anterior espelho” (versos 6-8).

Desenterrar é descobrir, tirar algo de debaixo da terra. Ao utilizar esse verbo no gerúndio, o que também acentua a ideia de movimento das “mãos”, cria-se no sujeito lírico e no leitor a expectativa de encontrarem o que está no subjacente desse “campo”. Ainda, reitera-se o uso do sinal de pontuação (dois pontos), os quais por sua utilização espera-se que, na sequência, apareça uma explicação sobre o que está sendo desenterrado.

Essa expectativa de um possível encontro com o que se oculta é recorrente na poesia orideana. A transposição da palavra poética faz com que o sujeito lírico procure sempre algo além da palavra (verbo). Em seu artigo “Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada” (2009), Alexandre Bonafim Felizardo afirma que “[...] o que se pode perceber na obra de Fontela é a constante presença desse eu lírico alumbrado, um eu ‘em que a sensibilidade ocupa todo o ser’” (p. 133), o crítico ainda aponta que olhar para a poesia de Fontela está associado às percepções da infância, pois é sempre um despertar de algo novo. Assim sendo, como vemos em “Mãos”, o sujeito lírico, em estado de alumbramento, cria uma possível expectativa de olhar para o “campo” e encontrar algo ocultado pelas “arestas”.

De fato, a expectativa de ver o que se oculta na profundidade do “campo” parece cada vez maior e próxima de ocorrer, mas há uma tensão reforçada pela negatividade e, após os dois pontos, o que as mãos desenterram são “luzesfragmentos/ do anterior espelho” (versos 7-8). Nota-se o rompimento da expectativa criada com a perspectiva de uma possível visualização para o que as mãos “desenterram”, o silêncio invade a palavra poética de tal forma, que essa chega ao seu limite, enquanto linguagem (comunicação), pois se tratam de “luzesfragmentos”. É como se uma interrogação estivesse presente devido ao teor de questionamento gerado pelo silêncio.

Encontrar “luzes” seria uma possibilidade de ver o oculto, pois “luz” é uma categoria positiva, de modo que aclara, leva ao conhecimento de algo, é lucidez. Contudo, ela não aparece sozinha, mas aglutinada com a palavra “fragmentos” que, ao contrário dessa, é uma categoria negativa. Fragmentar se opõe totalmente ao que simbolicamente “luzes” possa significar porque designa quebrar, ou seja, a negatividade se acentua, obscurece a linguagem. Forma-se, portanto, uma palavra apenas “luzesfragmentos”, aglutinação que corrobora para a ideia de uma captura efêmera dessas “mãos” na profundidade do oculto.

E, em sequência, às “luzesfragmentos/ do anterior espelho” (versos 7-8), o distanciamento ainda é maior entre o oculto pelo “campo” e o que as “mãos” conseguem tocar, pois aquele está no anterior espelho, isto é, o espelho seria apenas aquilo que é reflexo, não é de fato objeto, porém, nesse verso, tem-se algo que é anterior, portanto mais oculto de quem observa. Entretanto, o movimento das “mãos” em busca pelo o que se oculta no “campo” continua, por mais dificultoso que seja “enterrado” e por mais doloroso, pois “fere”.

Observa-se que não há pausa marcada ao final do verso “do anterior espelho” (verso 8), o que gera no sujeito lírico uma expectativa de encontrar nos versos seguintes o que está oculto nesse “campo”. E nos versos da quarta estrofe: “Com as mãos nuas/ lavar o campo:” (versos 9-10), há uma repetição da primeira estrofe, indicando um retorno ao início, o que enfatiza o movimento das “mãos” lavrando o “campo” continuamente.

Após o sinal de pontuação (dois pontos) vem a quinta e última estrofe do poema “desnudar a estrela essencial/ sem ter piedade do sangue.” (versos 11-12). Nesses versos poderia aparecer, finalmente, o que se oculta na profundidade do

“campo”, porém a negatividade parece fragmentar a expectativa de encontro e os versos tornam-se ainda mais obscuros, herméticos. Por mais que a palavra “desnudar” designa deixar transparecer, no caso, não mais o “campo”, mas agora a “estrela essencial”, nota-se o irromper do silêncio no distanciamento da “estrela”.

Ressalta-se que nos poemas orideanos um dos símbolos que aparece constantemente é o da “estrela”. Esse símbolo apresenta várias significações, nos âmbitos religioso, mítico, mas uma das significações que apresenta e que destacamos é a seguinte: “No que concerne à estrela, costuma-se reter sobretudo sua qualidade de *luminar*, de fonte de luz. [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 404) Ora, se a estrela simboliza fonte de luz, esta por si também pode cegar quem a observa. Então, o “campo” tem em si a “estrela essencial”, que é luz, mas se oculta em sua profundidade e distancia-se das “mãos” – tanto no tato como na visão (de modo simbólico as mãos também podem ser comparadas aos olhos, como apontamos anteriormente) –, ou seja, há um distanciamento da densidade do objeto frente ao tato e à visão do sujeito que tentar captar essa “estrela essencial” que, em termos de poesia, poderíamos compreender como o poético que está no objeto – na palavra –, e por isso causa dor, angústia, pois é dificultoso às “mãos” do sujeito lírico.

Ainda que dificultoso possa ser o movimento das “mãos” que lavram o objeto, o “campo”, aquelas continuam a tocar esse, pois se há uma possível “luz” nessa “estrela essencial” que está no “campo”, têm-se a expectativa de chegar ao cerne da superfície desse objeto. E, no último verso da última estrofe do poema “sem ter piedade do sangue.” (verso 12), tem-se uma fragmentação, pois não parece haver um possível encontro com o que se oculta, encontro da essência desse, porém enfatiza-se o movimento do “lavar”, o qual não deve ter “piedade do sangue”.

Nesse verso final “sem ter piedade do sangue” (verso 12), a obscuridade acentua-se, pois podemos indagar: “O que é esse sangue se estamos tratando de campo?”. Veja-se que a refencialidade da linguagem se afasta, a palavra poética chega ao seu limite, não quer mais comunicar. Assim sendo, no silêncio encontra a sua reflexividade.

Reiteramos que a luz presente nesse poema e nos poemas orideanos aparece assinalando a presença da consciência lírica, que a poeta tem e a cada vez mais tal lucidez afirma o quão é árduo o trabalho poético e como a palavra poética

está distante de comunicar o seu real (ser), a sua essência. Dessa forma, “lavar o campo” é uma maneira de manter viva a poesia, por meio da palavra (a semente). Mas o silêncio acentua-se neste distanciamento da palavra para com a sua essência.

Portanto, o indizível – o silêncio – é altamente significativo e atua na ampliação das significações para o objeto poético. Desse modo, Orides Fontela constrói uma transposição da palavra e os símbolos, já por sua carga sugestiva, passam a multiplicar o seu leque de significações. No tocante ao uso de símbolos na poesia orideana, o crítico Alcides Villaça assevera: “O símbolo vive, como se sabe, de sua natureza dinâmica, de um movimento que a rigor nunca termina entre o que ele apresenta e o que ele faz significar”. (1992, p. 299)

Na esteira de Villaça (1992), consideramos que os símbolos são dinâmicos e que se tornam ainda mais sugestivos pelo silêncio invasor que se instaura na contradição entre as categorias positivas e as categorias negativas. Relação essa de tensão, na qual a negatividade predomina e desloca a referencialidade de comunicação da linguagem.

Criar um novo sentido para o objeto (a palavra poética) é, de fato, o que a poeta Orides Fontela faz em sua obra. A poeta utiliza-se de símbolos e metáforas em seus poemas. Entende-se por metáfora: um “mecanismo que serve à formação de muitos fenômenos diversos: trata-se sempre da tendência fundamental em descobrir parentescos entre os objetos e em uni-los sob um aspecto novo”, segundo Konrad (1939, p. 154, apud BARBOSA, 1974, p. 16).

A metáfora, conforme João Alexandre Barbosa (1974), constrói possibilidades que se multiplicam para designar o mesmo objeto. O poema, segundo o crítico, não é mais uma representação da realidade, do plano externo – referente a mundo – e, portanto, também não é pura designação. Ainda, ele assinala que o poema é objeto, coisa, máquina de linguagem e a metáfora é um elemento que se faz presente nesse, a qual permitirá ser decodificada. Entretanto, no poema, há um significado que é perseguido pela leitura dessa máquina.

Esse significado, de acordo com Barbosa (1974), não está antes do texto tampouco depois dele, mas sim está inscrito no jogo de linguagem por ele exercido, que se situa antes da significação do real apontado pelo próprio texto.

O crítico esclarece, assim, que o

[...] significado do poema, alvo da leitura, é, tautologicamente, o poema enquanto articulador dos espaços real e poético; significação do poema é o segmento da realidade que ele incorpora, aclara e intensifica através da nomeação linguística. (BARBOSA, 1974, p. 11)

A metáfora, na poesia de Orides Fontela, permite, dessa forma, a multiplicidade de significações para o objeto poético, posto que, no processo de leitura, o leitor nomeia-o a partir da decodificação das metáforas e de sua articulação com os elementos componentes do texto e é intensificada pelo desmonte de si, com a oposição entre as palavras do jogo linguístico. Assim, também, a utilização dos símbolos. O uso de símbolos, de metáforas, já por sua dinamicidade permite a ornamentação da palavra poética, de modo a possibilitar várias significações, mas é o silêncio que amplia as possibilidades de sentido nessa poética.

Todavia, há uma perseguição desempenhada pelo leitor – durante o processo de leitura – pelo significado do poema. Esse significado é, como assevera Barbosa (1974), o poema “enquanto articulador dos espaços real e poético”. É, no texto, segundo o crítico, que se instaura a realidade, não no que está fora ou vem depois desse, portanto, está “nos limites do seu espaço de construção.” (BARBOSA, 1974, p. 12) A poesia orideana, então, utiliza-se de palavras reais (vinculadas ao plano externo), porém, podemos perceber que a poeticidade inerente à palavra poética, guarda em si a sua essência, o seu real.

Para Barbosa (1974, p. 12), a realidade é uma categoria linguística em que, no movimento de decifração (processo de leitura), importa conhecer o modo de elaboração de seus elementos constituintes, portanto, “A realidade do texto é a realidade menos (ou mais?) a multiplicidade de suas variáveis infinitas.” (BARBOSA, 1974, p. 12)

Essas variáveis múltiplas surgem pela construção de significações para o objeto por meio da experiência de leitura. De acordo com Barbosa (1974), a significação “envolve uma relação entre o que é num significado verbal” (p. 18) e o que está fora dele, o que, então, designa limites razoáveis de significação para esse objeto. Esse limite é apontado pelo crítico como intransitividade. Portanto, no plano textual está a realidade, a qual deve ser condizente com o plano extralinguístico. Em vista de que, conforme Barbosa (1974), “[...] a negação da transitividade é o limite para o qual aponta o poema enquanto máquina de linguagem, a negação da

intransitividade é o limite do poema enquanto sistema articulador de experiências.” (p. 19)

Como posto acima, é pela articulação dos elementos do poema orideano, sobretudo pelo uso das metáforas, dos símbolos, que ao leitor será possível nomear, dar sentido ao objeto (palavra poética). Ressaltando-se que as metáforas e, também, os símbolos não são representações da realidade, mas permitem a instauração do *dizer* no texto poético. Essa nomeação é multiplicada pelo processo de transposição das palavras.

Assim, Fontela utiliza-se do uso de recursos, tais como a metáfora, os símbolos para tornar sua poesia hermética, sendo essa parcialmente comunicável. Como vimos nos poemas “Transposição”, “Ludismo”, “Meada”, “Tato”, “Mãos” há o uso desses recursos para fazer significar o que o silêncio oculta, isto é, o poético. Ainda, podemos constatar o contínuo movimento de desfazer, de destruir/ de quebrar o objeto, o que configura a base de sua poesia e, portanto, a primeira parte de *Transposição* – “I BASE” – é delineada por esse movimento.

### 3.1.1 Enfrentando o objeto poético: “toda palavra é crueldade”

Chega-se à segunda parte da obra em questão, cujo título é “II (–)”, seguindo o movimento do desfazer/ destruir/ quebrar iniciado na primeira parte e que constitui a base desse percurso de entrada ao universo poético de Orides Fontela. Nessa segunda parte, percebemos um sujeito lírico alumbrado ainda mais na expectativa de adentrar o cerne do objeto poético, decifrá-lo, encontrar o que o silêncio oculta. Iniciemos o enfrentar, vejamos o poema “Fala”.

#### **FALA**

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

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

Tudo será  
capaz de ferir. Será

agressivamente real.  
Tão real que nos despedaça.

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

(Toda palavra é crueldade.)

(FONTELA, 2015, p. 47).

Em “Fala”, tem-se uma estrutura composta por cinco estrofes que apresentam quatro versos (as quatro primeiras) e a quinta e última estrofe tem apenas um verso. Portanto, poema curto, como vimos nos poemas anteriores também essa característica e que se configura na composição poética de Fontela. A poeta utiliza-se de poucas palavras, mas estas carregadas de densidade significativa, como a crítica reconhece e, de fato, constatamos.

Há uma economia de palavras e uma irrupção do silêncio, em que a palavra poética torna-se ainda mais enigmática. Dessa maneira, reconhecendo essa economia nos poemas orideanos, ressalta-se:

Para usar a linguagem da economia, em um contexto de inflação dos signos, preciso de mais palavras para dizer cada vez menos (ou de mais imagens para ver cada vez menos). Com o silêncio, necessito de menos palavras para significar mais. (LOPES, 2008, p. 122)

De fato, conforme Lopes (2008) assevera, os poemas de Fontela apresentam uma inclinação ao silêncio. O crítico, ao analisar o poema “As sereias”, de Orides Fontela e o conto “O silêncio das sereias”, de Kafka, mostra que muito mais do que a relação entre eles e o clássico episódio – Canto XII – da *Odisseia*, de Homero, o poema orideano subverte as duas passagens – de Kafka e de Homero – e as sereias ganham seu protagonismo, são elas que atraem com seu canto e, ao mesmo tempo, traem com seu silêncio, como vimos no capítulo anterior.

O crítico reflete, sem nos atermos com afincos a sua análise, sobre a relação entre o canto e o silêncio e assevera:

Em Orides Fontela, as sereias constituem a voz lírica que atrai e trai o leitor. O que me faz avançar, ainda que uma análise pormenorizada não seja possível nessas circunstâncias, em outra hipótese: se ao eu lírico-sereia compete a função de fecundar, ao provável leitor caberia a metáfora da

parteira (a maiêutica): fazer o parto dos possíveis sentidos dos versos. (LOPES, 2008, p. 121)

Nesse sentido, atrair com seu canto e trair com seu silêncio como o eu lírico-sereia faz no poema “As sereias” – analisado por Lopes (2008) – é o que ocorre, não somente nesse poema, mas na poética de Fontela. A voz lírica atrai o leitor, mas ao mesmo tempo o silêncio atravessa a palavra poética, traindo esse, como se deixasse ver, ouvir o que de fato é a sua essência.

Considerando essa reflexão de Lopes (2008), afirmamos que é por meio desse silêncio que, ao leitor, é possível – como coloca o crítico – “fazer o parto dos possíveis sentidos” e esse “parto” ocorrerá por meio da palavra que aponta o sentido captado de uma experiência com o objeto poético.

Assim, voltamos ao poema “Fala”, em que o próprio título é instigante, pois “fala” reporta ao ato de falar, termo que pode ser um substantivo ou, ainda, um verbo no imperativo (neste caso tendo um cunho de ordem) e, de imediato, provoca o leitor a pensar sobre uma possível “resposta” ao que na “I BASE” não foi possível encontrar no movimento de desfazer, destruir, quebrar, sugerindo que o poema, de fato, poderá dizer o que foi ocultado na primeira parte. Assim, o sujeito lírico e o leitor caminham na expectativa de encontro com a densidade, com o real, a essência do objeto.

No primeiro verso da primeira estrofe “Tudo” (verso 1), o pronominal indefinido designa totalidade, completude, o que enfatiza a expectativa do leitor para o que será exposto. Entretanto, os versos seguintes da mesma estrofe “será difícil de dizer:/ a palavra real/ nunca é suave.” (versos 2-4) geram tensão, pois as categorias negativas “difícil”, “nunca” se contrastam com as categorias positivas “tudo”, “dizer”, “suave” e a negatividade se sobrepõe e demarca uma dificuldade de a “palavra real” ser dita.

O uso do sinal de pontuação (dois pontos) grafados após o verbo “dizer” também parece assinalar que uma explicação para o “tudo” virá nos versos que seguem “a palavra real/ nunca é suave.” (versos 3-4), porém o que podemos observar não é um encontro com o oculto pela palavra, mas uma espécie de alerta ao que virá nos versos da segunda estrofe, isto é, a expectativa de explicação acentua-se ao olhar o leitor e a negatividade demarca-se ainda mais.

Então, na segunda estrofe do poema “Tudo será duro:/ luz impiedosa/ excessiva vivência/ consciência demais do ser.” (versos 5-8), novamente, no primeiro verso dessa estrofe, aparece o pronominal indefinido “Tudo” e, em tensão, esse contrasta com “duro”, palavra que, sobretudo, designa dificuldade, mas a possibilidade de uma possível explicação para o que é o “Tudo” pode aparecer em vista do uso dos dois pontos utilizado ao final do verso 5.

E na perspectiva e expectativa de explicação, o que surge após os dois pontos é “luz impiedosa/ excessiva vivência/ consciência demais do ser.” (versos 6-8). Ora, as categorias positivas “luz”, “vivência”, “consciência” aparecem em relação de contraste com as categorias negativas “impiedosa”, “excessiva”, “demais” – aquelas mais relacionadas à fala, estas mais ao silêncio – e a negatividade obscurece o que poderia vir à luz, aclarar. A palavra chega ao seu limite e o silêncio invade a palavra poética.

Com o silêncio, a dificuldade de fazer com que o objeto poético “fale” parece cada vez mais acentuada pela sobreposição do hermetismo. Ou seja, o contraste entre as categorias torna a representatividade da linguagem mais distante do objeto poético e do olhar do sujeito observador. Assim sendo, a “luz” presente é “impiedosa”, portanto não deixa ver e o leitor volta ao objeto com a finalidade de adentrar a obscuridade da palavra poética. Como podemos notar, a luz, novamente, aparece no poema em questão como uma lucidez da consciência lírica que se distancia do olhar do sujeito que a observa, o que evidencia a limitação da palavra que tenta ser luz na nominação do objeto poético orideano.

Chega-se, então, à terceira estrofe do poema “Tudo será/ capaz de ferir. Será/ agressivamente real./ Tão real que nos despedaça.” (versos 9-12) e, novamente a repetição do pronominal indefinido “Tudo” que trata da própria totalidade, mas que “será capaz de ferir”, “despedaça” porque o silêncio irrompe a palavra poética e oculta essa integralidade (a essência).

Ainda, além de ferir, o “tudo” do objeto poético será “agressivamente real” (verso 11). Ressalta-se a negatividade presente no verbo “ferir”, no advérbio “agressivamente”, o que sugere o “real” como algo dificultoso, difícil de tocar, de ver. Nota-se a repetição da palavra “real” e o advérbio “tão” usado como intensificador desse termo, isto é, o “real” fere, causa dor e “nos despedaça”. Nesse verso, a presença de “nos” pode tanto se referir ao sujeito lírico e ao leitor que buscam esse

“real” como, também, à própria poeta que tem consciência dessa dificuldade e sofre em uma possível “luta” com as palavras.

No verso “Tão real que nos despedaça.” (verso 12), há a presença de um “nós” (primeira pessoa do plural), o que indica uma possível parceria entre o sujeito lírico o leitor e a poeta, no sentido de que esses tentam ver, tocar o “real” da palavra poética e sofrem, pois ele fere, é obscuro e dificultoso de ser captado. Assim, “despedaça” os sujeitos na experiência com o objeto poético, fragmentando-o.

Fragmentação essa que aponta para o próprio objeto poético que parece não querer comunicar a sua densidade, a sua essência poética. A negatividade rompe, portanto, com a possibilidade de ver o oculto da palavra poética e o silêncio acentua-se, pois “Não há piedade nos signos/ e nem no amor: o ser/ é excessivamente lúcido/ e a palavra é densa e nos fere.” (versos 13-16). Esses versos, como podemos observar, carregados de hermetismo, em que o jogo de contrastes entre as palavras ocorre, tem-se o uso do “não” e do “nem” que expressam negação e que se opõem à “piedade”, “amor” e fazem-nos refletir sobre o próprio “ser” do objeto poético.

Podemos inferir que o “tudo”, a integridade do “ser” é lúcida – “excessivamente lúcido” –, em outras palavras, a luz aparece, porém é “excessiva” e “impiedosa”, como aparece no verso 6. Dessa forma, quanto mais próxima dessa luz, em uma experiência, mais difícil para enxergá-la. Assim sendo, “e a palavra é densa e nos fere” (verso 16), novamente a presença de um “nós” (primeira pessoa do plural) parece reforçar a participação do sujeito lírico, do leitor e, ainda, da poeta no processo de experiência com a palavra poética, na tentativa de captar a essência, porém esta “é densa e fere”, tamanha sua obscuridade.

De fato, o “ser” da palavra poética é lucidez difícil de ver e qualquer palavra que possa expressar o momento de experiência, por meio da “fala”, é cruel “(Toda palavra é crueldade.)” (verso 17), pois o silêncio expressa o que a fala não é capaz de comunicar. Portanto, em “Fala”, o título parece mais uma provocação, como uma espécie de verbo conjugado no imperativo, na pessoa “tú”, de modo a expressar o desejo de que a voz lírica do poema fale, deixe ver seu “ser”, sua essência aos sujeitos, os quais o buscam decifrar.

Nessa esteira, Alexandre Pilati, em seu artigo “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela” (2011), ao analisar o poema “Fala”, assevera que:

Dessa forma, o poema é uma negação de sua promessa imperativa “Fala”, uma vez que ele não “fala”, apenas arranja palavras na densidade do mecanismo cruel de apreensão das potências vitais da expressão. O poema é um antídoto daquilo que seu título promete. (PILATI, 2011, p. 9)

Nesse sentido, o poema torna-se o “antídoto”, conforme Pilati (2011), para o que o título do poema promete: “Fala”, pois o poema em si, por meio da palavra, comunica aquilo que é possível nomear. É a palavra que poderá funcionar como um possível amenizador para o que o silêncio oculta.

Em “Fala”, o sujeito lírico, o leitor e, também, a poeta reiterados pelo uso desse “nós”, em “nos despedaça” (verso 12) e em “nos fere” (verso 16) parecem enfrentar a palavra poética. Esse enfrentar é uma luta com a sua densidade, na tentativa de encontrar a sua essência. Portanto, a palavra “nunca é suave” (verso 4), é “densa e nos fere” (verso 16), pois parece não se expressar no *dizer*.

Ao nomear o objeto poético, dessa maneira empreende-se por meio da palavra (verbo) uma aproximação com sua matéria. Mas como trata-se de uma máquina de linguagem, o poema apresenta uma articulação entre os elementos que o compõem e, nessa articulação, a realidade (a essência) se faz presente de forma fragmentária, deixando espaços em branco para que o sujeito lírico trilhe caminhos no objetivo de descobrir a sua integridade, o seu “tudo”.

E entre o dizer (fala) e o não-dizer (o silêncio), o sujeito lírico luta com o objeto poético, angustiado como a própria subtração “(–)” delineia, na qual a palavra poética orideana, em transposição, parece cada vez menos dizer, mesmo a “fala” se impondo por meio da palavra. Como aponta Marcos Aparecido Lopes (2008), o sujeito lírico empresta a sua voz, mas “É um dizer recolhido e fragmentário que se concentra e se apoia [nos] elementos simbólicos para sugerir o que está na base de tudo o que nos envolve no mundo.” (p. 126) Dessa maneira, o sujeito lírico é, segundo Lopes (2008), atraído pelo objeto poético, pelo seu canto (dizer) e ao mesmo tempo traído por ele, frente ao seu silêncio (não-dizer), o qual oculta o seu ser. Essa também parece ser a luta do leitor, enquanto busca na palavra a definição de sua interpretação do objeto poético e, ainda, parece ser a luta da própria poeta, que tendo consciência de que “Tudo/ será difícil de dizer:/ a palavra real/ nunca é suave.” (versos 1-4), faz com que o poema tente ocupar essa lacuna.

Assim, na contínua busca pela decifração do objeto poético, façamos o percurso ao poema “Rosa”.

## ROSA

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

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 49).

Ao adentrarmos o poema “Rosa”, nos deparamos com a presença de quatro estrofes compostas por cinco versos (primeira e segunda estrofes) e por dois versos (terceira e quarta estrofes), portanto de extensão curta, característica de composição orideana, como também vimos nos poemas anteriores. Logo no primeiro verso “Eu assassinei o nome”, nota-se a presença de um “eu” marcado pelo sujeito lírico que se coloca como aquele que comete a ação de “assassinar”, entretanto, não se trata de um assassinato de uma pessoa, mas de um “nome”. E esse “assassinato” do nome é detalhado nos versos seguintes: “da flor/ e a mesma flor forma complexa” (versos 2-3). Nota-se uma tensão gerada pelo jogo de contrastes entre as categorias positivas “nome”, “flor” e as negativas “assassinei” e “forma complexa”. Dessa forma, essa tensão parece se intensificar com a categoria negativa “assassinei”, ato delineado pela negatividade.

Podemos observar que o “eu” comete o ato de assassinar o nome da flor e reforça-se que a mesma é “forma complexa”. Ato esse enfatizado pela colocação dos parênteses que reiteram a ação “sem elidir sangue”, pois se trata de palavra, é esta que é colocada como “vítima” do sujeito lírico.

Assim sendo, ao consultarmos o *Dicionário de símbolos*, há várias designações para o termo “flor”, mas, como vimos anteriormente, ressalta-se:

Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do **princípio passivo**. O *cálice* da flor, tal como a taça, é o receptáculo da

*Atividade celeste*, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 437, grifo dos autores)

A partir dessa definição, considera-se que cada tipo de flor recebe um símbolo próprio, mas a flor continua mesmo diferenciando-se em, por exemplo, girassol, orquídea, rosa, entre outras, permanece sendo símbolo do “princípio passivo”, isto é, comporta em si algo celestial, divino, podemos dizer assim. Portanto, cada tipo de flor apresenta um símbolo.

O sujeito lírico do poema, voz lírica que denuncia o próprio ato de “assassinato”, simplifica em símbolo o nome da flor. Contudo, como vimos, a flor guarda em si algo celestial que os seguintes versos nos colocam a refletir. São eles: “Porém se unicamente/ a palavra FLOR – a palavra/ em si é humanidade/ como expressar mais o que/ é densidade inverbal, viva?” (versos 6-10). Nesses versos da segunda estrofe, ao invés de uma proximidade com o que a palavra “flor” comporta em si, tem-se um questionamento, uma pergunta, o que enfatiza a presença de um silêncio, de um limite levado ao (–), ao negativo.

Essa hesitação é reiterada pela própria voz lírica que não consegue expressar a densidade da palavra poética, por símbolos, esses provenientes de sua humanidade. A palavra “FLOR”, a qual está escrita em caixa alta, destacando o nome, pode ser expressa em palavras, em símbolos, enquanto nome, linguagem, mas sua densidade poética, o seu real, encontra-se no inverbal, ou seja, não consegue ser expresso em palavra.

Nota-se que a densidade inverbal é “viva”, pois o real (ser) é densidade da palavra poética, enquanto a palavra “humanidade”, o nome – o símbolo – morre simbolicamente a cada experiência. Simplificar em símbolo é matar a palavra, portanto. Então, será sempre “(A ex-rosa, o crepúsculo/ o horizonte.)” (versos 11-12). Nesse sentido, ao nomear o poema de “Rosa” está-se cometendo um possível “assassinato” da palavra “flor”, a qual sempre será, enquanto símbolo, nome, a “ex-rosa” e “crepúsculo”, pois sua densidade é obscura, mas deixa ver sua “humanidade”. Será “horizonte” e, neste caso, pode estar designando um distanciamento do olhar para quem observa a palavra, na tentativa de encontrar a sua densidade inverbal, além do mais, o termo cria a expectativa no sujeito e assinala a busca por essa densidade.

Além de referência por sua beleza, sua perfeição, ainda, a palavra “Rosa” pode simbolizar a alma, o amor, e, também, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 789), é símbolo de um renascimento místico. Assim, a partir dessas significações simbólicas para o termo “Rosa”, podemos compreender que mais do que símbolo, é um nome dado ao que é flor, a qual por sua essência qualquer que seja a significação dada, ainda não se tratará de sua densidade.

Destacamos que o poema “Rosa” apresenta várias repetições de palavras, tais como: “eu”, “assassine”, “flor”, “sangue”, “palavra”, “viva/ vivas”, as quais enfatizam e, ao mesmo tempo, estando em contrastes – tensão – tornam a poesia hermética, de modo que o silêncio oculta a essência da palavra poética e a palavra expressa na nomeação, demarcando o seu limite. Ressalta-se, então, que, enquanto material verbal “palavra humana”, ela expressa seu sentido, todavia o seu silêncio é quem oculta do sujeito lírico a sua “densidade inverbal, viva”.

Tal inclinação ao silêncio pode ser evidenciada, ainda, não apenas pelo jogo de oposição entre as palavras, imagens, e na repetição de termos, mas também no uso dos *enjambements* que criam a expectativa de encontro com a referencialidade, na tentativa de fazer o poema “dizer”, entretanto isso parece não ocorrer, pois surge um questionamento “como expressar mais o que/ é densidade inverbal, viva?”, e o silêncio se sobrepõe à “fala”. Na sequência a esses versos surgem os seguintes: “(A ex-rosa, o crepúsculo/ o horizonte.)” (versos 11-12), nota-se que o uso dos parênteses por sua função linguística poderiam demarcar uma possível explicação ao questionamento, porém, ao contrário disso, há um silenciamento, a negatividade é enfatizada, ocultando ainda mais essa “densidade inverbal, viva”.

Ao nomear a palavra poética por meio do símbolo, o sujeito lírico passa a construir, então, significações constantes, contudo parece cometer um ato de “assassínio” porque a sua densidade não pode ser expressa na palavra, pois, como vimos, é inverbal. O silêncio, assim, configura o que a palavra não consegue expressar, enquanto verbo. Em vista disso, “[...] sua poética [de Orides Fontela] é a palavra original, desnuda, e ao mesmo tempo em que há uma ruptura com os estereótipos e com o real acabado, a poeta nos insere no ponto em que a palavra nomeia o constante novo.” (ANDRADE, 2013, p. 80) e esse constante novo é possível pelo silêncio que se dá entre a correlação, como vimos anteriormente, entre hermetismo e sentido.

É na relação estabelecida entre ausência e presença, no dizer e no não-dizer que a palavra poética vai se construir, no movimento de reconstrução. Portanto, preenchendo a brancura – esta construída pelo silêncio da palavra poética – por meio da nomeação simbólica, aproxima o sujeito do objeto, “informando uma identidade do ‘ser acontecido’.” (ANDRADE, 2013, p. 88)

Como podemos notar, nos poemas “Fala” e “Rosa” presentes na segunda parte “II (–)”, percebemos que há um enfrentamento do sujeito lírico evidenciado com a palavra poética. Nessa parte, o movimento de desfazer, quebrar, delineado na primeira parte “I BASE” acentua-se nesse enfrentamento e o objeto poético parece cada vez mais difícil de ser captado em sua essência.

Contudo, o sujeito lírico percorre o objeto poético, por mais hermético que esse seja – quiçá desperte ainda mais o desejo de experiência – e enfrentá-lo é tentar decifrá-lo. Nesse movimento, vejamos o poema “Destruição”, também pertencente a “II (–)”.

#### **DESTRUIÇÃO**

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.

(FONTELA, 2015, p. 53).

Em “Destruição”, assim como em “Fala” e em “Rosa”, o sujeito lírico percorre “os emaranhados da teia” construída na palavra poética, desconstruindo-a para tentar encontrar o seu segredo (a sua densidade). E depara-se, novamente, com o caminho tortuoso da transposição, em que as palavras deslocadas, em oposição, estão em tensão.

Palavras essas que são as categorias positivas, tais como: “coisa”, “vida”, “saber”, “ser”, “luz”, “sábias” que se opõem com as categorias negativas, sendo elas: “contra”, “inútil crueldade”, “cruel”, “despedaça”, “violentação”, “inúteis”, “estéril”, “se consome”, “desintegrando”, “inutilmente”. Essa oposição entre as categorias instaura a tensão e faz com que a positividade daquelas seja rompida, em outras palavras, destruída pela negatividade dessas.

Na primeira estrofe do poema – este composto por três estrofes com cinco versos cada uma – “A coisa contra a coisa:/ a inútil crueldade/ da análise. O cruel/ saber que despedaça/ o ser sabido.” (versos 1-5), tem-se “coisa” como categoria positiva, mas o mesmo termo parece aparecer como categoria negativa pelo uso da preposição “contra” que designa oposição (movimento contrário), o que quebra o que poderia ser comunicado como “coisa”.

De fato, a palavra “coisa”, conforme Ferreira (2001, p. 163) pode significar: “1. O que existe ou pode existir. 2. Objeto inanimado. 3. Acontecimento, ocorrência. 4. Assunto, matéria”, ou seja, algo que por si já não tem uma concretude, portanto indefinido, o que gera no sujeito lírico e, também, no leitor uma incompreensão para o termo. Entretanto, ao mesmo tempo, desperta a curiosidade, criando uma expectativa de encontro com uma decifração proveniente na continuidade do poema.

Em contrapartida, a negatividade se faz presente em “contra a coisa:” e torna hermética ainda mais a palavra “coisa”, aumentando a expectativa de encontro com a decifração desse termo. Nota-se o uso do sinal de pontuação dois pontos, assinalando que possivelmente virá uma explicação ou uma informação para o que fora afirmado anteriormente.

Em sequência a esses dois pontos, tem-se “a inútil crueldade/ da análise. O cruel/ saber que despedaça/ o ser sabido.”, isto é, a negatividade proveniente das categorias negativas impera, de tal forma a deslocar a perspectiva de uma possível comunicação. A palavra “coisa” parece não querer se “mostrar” ao sujeito lírico e tampouco ao leitor que a observa. Portanto, a análise desse sujeito parece “inútil”, “cruel” e “despedaça” o “ser” dessa palavra e a visão, o tato de captura dos sujeitos.

Ao adentrar a segunda estrofe do poema, nota-se que há uma repetição do primeiro verso da primeira estrofe, porém no lugar de “coisa”, aparece a palavra “vida”. Vejamos: “A **coisa** contra a coisa:” (verso 1, grifo nosso) e “A **vida** contra a coisa:” (verso 6, grifo nosso), repetição que também ocorre no primeiro verso da

terceira estrofe “A **vida** contra a **vida**.” (verso 11, grifo nosso), e nesse último já não há mais a palavra “coisa”, apenas “vida”.

Como podemos observar, a preposição “contra” aparece opondo, na terceira estrofe “vida” x “coisa”, o que torna ainda mais obscura a palavra “coisa”, mas a expectativa é enfatizada novamente: “A vida contra a coisa:/ a violentação/ da forma, recriando-a/ em sínteses humanas/ sábias e inúteis.” (versos 6-10), pois “a violentação da forma”, as “inúteis” sínteses humanas parecem apontar para a palavra “coisa” e, ainda, de modo obscuro para o termo. Nessa estrofe, então, é possível perceber que há uma “violentação da forma”, a “vida” contrapondo-se à “coisa” e, ao mesmo tempo, “recriando-a”, ou seja, novas formas passam a surgir a partir desse movimento de destruição, de violentação. Porém, o “recriar” da forma é enfatizado como “sínteses humanas”, portanto limitadas “sábias e inúteis” e aqui observamos a negação do próprio ato de recriação dessa forma.

Recriar a forma a partir da própria ação de “violentação” demarca uma possibilidade de aproximar-se dessa, todavia, ressalta-se que é um movimento sintético e humano, o qual não expressa a totalidade da “coisa”, por mais que sejam “sábias” – em conformidade com a razão – são, também, “inúteis”, como podemos observar no poema. Assim sendo, a fragmentação da forma da “coisa”, leva-nos a um distanciamento com sua integralidade e o silêncio atravessa a palavra, ocultando a sua essência e pluralizando suas significações por via sentido.

Altamente reflexivo, o silêncio irrompe a palavra “coisa” que é o objeto poético, tanto que a contradição entre “vida” e “coisa” se dá na última estrofe do poema entre “vida” e “vida”: “A vida contra a vida.” (verso 11), nota-se a oposição pelo uso da preposição “contra” e a repetição do verso, como apontamos anteriormente. A repetição também assinala a presença do silêncio, na qual já chegado ao seu limite, o verbo parece não encontrar mais a sua expressão, enquanto palavra, portanto a insistente repetição enfatiza o silêncio dessa.

Além da oposição expressa, no verso 11 podemos perceber uma oposição entre “vida” e “vida” assinalada pelo “contra” entre os termos e, logo, na sequência: “a estéril crueldade/ da luz que se consome/ desintegrando a essência/ inutilmente.” (versos 12-15), esses versos por mais que trazem a “luz” como um possível aclarar do que seja a oposição presente, essa “luz” se consome “desintegrando a essência. O sujeito lírico bem como o leitor parecem caminhar, então, para uma “armadilha”,

isto é, há uma traição da palavra poética, a qual oculta a sua essência em seu silenciamento.

Compreende-se que ao mesmo tempo em que há luz, no movimento de destruição do objeto poético, essa mesma “se consome”, é “estéril”, “cruel”, portanto ela torna-se uma possível escuridão por consumir-se. E nesse movimento de “destruir” o objeto “coisa” para encontrar a essência desse, esse objeto se oculta pelo silêncio, o sujeito lírico e o leitor desintegram “a essência inutilmente”, assim como a poeta também em seu trabalho com as palavras. Assim sendo, essa essência oculta-se mais dos olhos de quem analisa esse objeto poético, por isso “a inútil crueldade/ da análise. O cruel saber que despedaça/ o ser sabido.” (versos 2-5) como apontam os versos da primeira estrofe.

Então, o poema “Destruição” apresenta uma constante oposição entre as palavras, contrastes entre as categorias positivas e as categorias negativas, o que gera uma tensão, a qual chega a uma profunda obscuridade e torna a poesia hermética. Essa tensão vai reforçar o que Barbosa (1986), ao tratar da poesia lírica moderna, denominou de obscuridade. Essa está na densidade inverbal presente no objeto poético, nesse jogo de contrastes entre as palavras e na prevalência de uma negação da palavra (verbo), culminando no silêncio.

Ao ser nomeada, portanto, a palavra poética é estilhaçada, no movimento de desconstrução – de destruição –. O sujeito lírico, então, encontra-se em uma “inútil crueldade/ da análise [...]” (versos 2-3) frente ao objeto poético. E, desconstruindo-o continuamente, emprega-se “a violentação/ da forma recriando-a/ em sínteses humanas/ sábias e inúteis” (versos 7-10), em outras palavras, a forma do objeto poético é destruída, é desintegrada para se recriar em significações “sábias”, porém inúteis. Posto que, ao desfazer a forma, outros reais podem ser construídos, mas não será possível reconstruir o mesmo objeto, em sua essência: o ato de destruição desse vai “desintegrando a essência/ inutilmente” (versos 14-15).

Por meio do símbolo, a palavra poética pluraliza-se em sentidos. Assim, reconhecemos um distanciamento da palavra à “coisa”, no qual o silêncio se faz presente:

[...] não há lugar para aquela credulidade que via na operação simbolizante um triunfo absoluto e compensatório, uma efetiva harmonização. Nossa poeta acentua, muito modernamente, a distância que vai da palavra à coisa,

o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas, silêncio 'selvagem' e 'difícil' de esfinge. (VILLAÇA, 1992, p. 299)

Nas palavras do crítico, o silêncio invade o objeto poético e torna-o mais enigmático, de difícil acesso, portanto. Dessa maneira, cabe ao sujeito lírico e ao leitor executarem o movimento de destruição da forma para tentar acercarem-se do enigma, do oculto pelo silêncio. Assim sendo, percebe-se que o poema “Destruição” aponta para esse movimento constante, essa violentação da forma e recriação sintética da mesma.

O silêncio entre palavra e “coisa” – verbo e real inefável – instaura-se e faz com que a significação se pluralize ainda mais. A poesia torna-se reflexiva e o leitor desautomatiza-se para investigar o objeto poético, no desfazer de suas tramas e no refazer de outras com a matéria de que dispõe (a palavra). Na esteira dessas colocações, voltemos nosso olhar para “Torres”.

#### TORRES

Construir torres abstratas  
porém a luta é real. Sobre a luta  
nossa visão se constrói. O real  
nos doerá para sempre.

(FONTELA, 2015, p. 54).

Poema composto por apenas uma estrofe, o que nos recorda o gênero de poesia japonesa, o haikai, por sua extensão sintética e densa. Também, apresenta, em sua composição, apenas o sinal de pontuação – o ponto – que se repete três vezes, assinalando pausas melódicas.

Em “Torres”, há repetições de palavras, tais como: “construir” – “constrói”; “luta” – “luta”; “real” – “real” que parecem enfatizar o movimento de construção, a qual remete às “Torres”, palavra que aparece no primeiro verso e no título, também, dado ao poema.

Ao adentrar o poema, percebe-se o movimento de construção delineado pelo uso do verso “construir” no infinitivo “**Construir** torres abstratas” (verso 1, grifo nosso). Entretanto, esse ato causa um estranhamento ao sujeito lírico, pois não se tratam de torres concretas, mas “abstratas”, o que em um sentido figurado designa algo obscuro, de difícil compreensão.

A palavra “torres” também é, de acordo com Chevalier e Gheerbrant:

A construção de uma torre evoca imediatamente **Babel\***, *a porta do céu*, cujo objetivo era o de restabelecer por um artifício o eixo primordial rompido e por ele elevar-se até a morada dos Deus. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 888, grifo dos autores)

Símbolo que evoca a Torre de Babel, pensando nesse símbolo, seria a torre construída na tentativa de o homem subir à altura do divino, local onde, conforme o cristianismo, de acordo com o livro do Gênesis<sup>11</sup>, 1-9, foi construído para que todos os que habitavam ao redor dessa torre, não fossem espalhados sobre a face da terra. Nesse momento, todos os que ali viviam falavam a mesma língua e se comunicavam com facilidade. Posteriormente, Jesus, ao observar a tentativa do homem em tocar o céu, desceu para ver a torre construída e confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e os dispersou<sup>27</sup>.

Contudo, Orides Fontela não traz o episódio da Torre de Babel, mas podemos compreender que não se trata de uma torre específica, mas de “Torres” e, nota-se a presença demarcada do plural da palavra. São, portanto, “torres abstratas”, o que gera uma tensão, na qual a negatividade torna a palavra poética hermética e leva ao silêncio.

No segundo verso: “porém a luta é real. Sobre a luta”, a repetição da palavra “luta” parece enfatizar um movimento de enfrentamento. E a palavra “real” se opõe a “abstratas”, pois a “luta” é “real”, isto é, verdadeira. Ainda, a palavra “real” também se repete no verso seguinte “nossa visão se constrói. O real/” e cria a expectativa de descobrir o que é, de fato esse real, tanto que há o uso do *enjambement* no verso, o qual aponta para o verso seguinte para construir uma linearidade sintática que possa realizar uma possível comunicação.

---

<sup>27</sup> Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Sanaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo”. Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra”. Mas o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíram os filhos dos homens. “Eis que são um só povo – disse ele – e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendam um ao outro.” Foi dali que o Senhor os dispersou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. Por isso, deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 57)

Em sequência, estão os versos “nossa visão se constrói. O real/ nos doerá para sempre.” (versos 3-4). Nesses versos, a presença dos sentidos visão e tato – fortemente utilizados na poesia orideana – se expressam. Também, percebemos a participação entre sujeito lírico e leitor pelo uso do pronome possessivo “nossa” na análise do objeto poético nomeado como “torres”, tentando captar o real que tanto é destacado.

Então, sobre a luta a visão do sujeito lírico e a do leitor são construídas, ou seja, a ação de enfrentar o objeto poético constrói visões desse, mas o “real” dói “nos doerá para sempre.” (verso 4), em outras palavras, esse “real” parece não ser possível de se ver completamente. A palavra poética silencia o seu real, o que parecem permanecer são apenas visões provenientes da luta que é real, pois são construídas “torres abstratas”.

Fontela, portanto, não retrata o episódio da Torre de Babel, porém faz-nos evocar desse o fato de confundir o sujeito lírico e o leitor que querem se aproximar, não do céu construindo a torre, mas do real, da essência oculta pelo silêncio selvagem da palavra poética. Assim, as “torres” se tornam plurais e se espalham diante da visão dos sujeitos.

Reitera-se, nesse poema, o movimento de destruir a partir do construído. Cada vez menos o sujeito lírico e o leitor parecem estar diante do objeto poético. Nesse sentido, destaca-se o enfrentar, o lutar com o objeto poético e a reação refletida de um doer provocado nesse ato de luta constante.

Esse sujeito “luta” no construto de torres “abstratas”, portanto fáceis de serem destruídas, “porém a luta é real” e sobre ela a visão possibilita esse ato. Todavia, o final do penúltimo verso em *enjambement* com o último verso “O real/ nos doerá para sempre” (verso 3-4), uma espécie de advertência é enfatizada, o real causa dor porque se fragmenta em “torres” que escondem a sua essência.

Alcançar as torres parece tornar-se cada vez mais difícil ao sujeito lírico por serem altas e abstratas aos olhos desse, além de conterem em si o real, a densidade. Aproximar-se dessas torres é, também, estar mais próximo de seu silêncio, o que se torna doloroso a esse sujeito. Construir torres, então, é desfazer a torre na sua integridade. Entre o dizer e o silenciar, as torres são reconstruídas, portanto.

Além da repetição de palavras, outro recurso utilizado por Fontela em seus poemas são as interrogações marcadas não somente indiretamente (sem o uso do sinal de pontuação interrogação), mas também pela marcação direta desse sinal. Vejamos esse uso no poema “Ode I”, também presente nessa segunda parte da obra *Transposição*.

#### ODE I

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

(FONTELA, 2015, p. 52).

O poema “Ode I” apresenta apenas uma estrofe composta por cinco versos e inicia seu primeiro verso com uma interrogativa “O real? A palavra”, em que há um questionamento ao termo “real”. Termo presente, também, como vimos anteriormente, no poema “Torres”.

Em sequência, apresenta-se o seguinte verso “coisa humana” (verso 2) que dá continuidade ao *enjambement* do verso anterior. Verso que complementa “A palavra”, ou seja, a palavra é coisa humana e nos faz compreendê-la como verbo, enquanto linguagem. Entretanto, há ainda o termo “coisa” que já fora trazido em poemas como “Destruição” analisado anteriormente, o qual torna obscura a “palavra”.

Todavia, a expectativa do sujeito lírico e do leitor é encontrar esse “real” questionado “O real?” e continua sua procura nos versos seguintes. Eis que surgem os versos: “humanidade/ penetrou no universo e eis que me entrega/ tão-somente uma rosa.” (versos 3-5). Percebemos, então, que o adjetivo “humana” agora é “humanidade” (substantivo), portanto um nome para a “palavra”.

Em continuidade, o verbo conjugado “penetrou” designa transpor, ou seja, a “palavra humanidade” transposta no universo e aqui podemos compreender o universo simbólico da linguagem. Mas o hermetismo instaura um deslocamento da comunicabilidade da “palavra”, pois “me entrega” diz respeito a uma primeira pessoa do singular “eu”, em outras palavras, pode estar referindo-se ao próprio sujeito lírico que recebe “uma rosa” desse possível universo.

No verso seguinte “tão-somente uma rosa” (verso 5) dois advérbios “tão” e “somente” se aglutinam e formam uma só palavra. Ao mesmo tempo que demarca uma expressa quantidade pelo uso de “tão”, também restringe pelo uso de “somente”, o que causa uma oposição entre os termos e gera tensão.

Assim, “tão-somente” pode ser compreendida como amplitude (ilimitada) do universo da possível linguagem, dos símbolos e também como restrição (limitada) por entregar “uma rosa” apenas ao sujeito lírico. Nota-se que a evocação à rosa aparece, então, nesse poema, e faz-nos compreender a palavra poética, enquanto símbolo, nomeada.

Entretanto, essa “rosa” é apenas coisa humana, símbolo, metáfora. Já o real dela é silêncio, é questionamento. Portanto, mais do que dizer – e que nos faz voltar ao título dado ao poema “Ode I” (poema destinado ao canto) – é silenciar. Fontela, ao trazer um título como esse, desperta no sujeito lírico e no leitor a expectativa de um possível canto, porém a palavra poética traz o dizer no “tão somente uma rosa”, todavia o real não é dito, é silêncio, de maneira que subverte o que seria uma ode. Subvertê-lo porque não é somente no canto que está o real, mas em sua relação com o silêncio.

É o silêncio, portanto, que potencializa a palavra poética de significações e faz dela sugestiva e alusiva. É por meio desse silêncio que ela germina. A palavra é semente que carregada de silêncio e lançada à terra da significação irá germinar, dar frutos. Sem o silêncio, a palavra esvazia-se no dizer e não frutifica mais. A palavra sem o silêncio é, portanto, não pensada, apenas emitida, não se potencializa de significação. Ela comunica, mas não se pereniza, não se eterniza. Sem a presença desse, a palavra é grito, é voz limitada ao signo, traduzida nesse.

Dando sequência ao seu percurso, o sujeito lírico orideano, na primeira parte de *Transposição* “I BASE” inicia, como vimos nos poemas “Transposição”, “Ludismo”, “Tato”, “Mãos”, o movimento de quebrar, desfazer, desconstruir o objeto poético para descobrir a sua funcionalidade, o seu real. Reconhece-se esse estilhamento do objeto como a base da poesia de Fontela.

Dessa base, passa-se à segunda parte da obra *Transposição* “II (–)”, na qual, as peças do objeto poético estilhado na base parecem se misturar e se opor umas às outras, em contínua tensão, o que leva o sujeito lírico a uma luta com os cacos para tentar encontrar a sua essência. Mas essa tensão leva o objeto poético a um

silêncio dificultoso e suas peças formam outros reais, como vimos nos poemas “Fala”, “Rosa”, “Destruição”, “Torres” e “Ode I”. Dessa forma, o sinal gráfico “(–)” de subtração reforça o distanciamento construído entre o desfazimento do objeto poético e o encontro com a captação de sua essência. Isto é, menos próxima do dizer e mais inclinada ao silêncio, como pudemos observar, está a palavra poética.

### 3.1.2 Adicionando os cacos do objeto poético: “força refazendo o ser”

Passando à terceira parte de *Transposição* – intitulada “III (+)” – o movimento de destruir o objeto poético volta-se ao ato de reconstruir. Na possibilidade de refazer os cacos estilhaçados pela análise da base, o sujeito lírico parece somar, adicionar essas partes do objeto. Há uma força, portanto, (re)fazendo o ser, como o poema “Ode II” parece evidenciar.

#### ODE II

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.

(FONTELA, 2015, p. 67).

O poema “Ode II” apresenta duas estrofes compostas por cinco versos (primeira estrofe) e três versos (segunda estrofe). Nota-se que os poemas orideanos não apresentam uma estrutura fixa em relação a número de estrofes ou de versos que as compõem, mas se configuram curtos, de uma densidade profunda.

Nesse poema, o uso dos *enjambements* é presente, assim como o desmembramento de palavras entre um verso e outro, por exemplo: “O amor, **imor/ talidade** do instante” (versos 1-2, grifo nosso); “O amor, **momen/ to** do ser refletido” (versos 6-7, grifo nosso), tais recursos fazem com que busquemos a continuidade seja de um verso ou de uma palavra nos versos seguintes para formar uma unidade de sentido. Portanto, em um movimento contínuo do olhar para a continuidade dos versos, o sujeito lírico e o leitor se inserem e caminham na expectativa de formarem

uma unidade lógica e comunicável das palavras e dos versos que se compõem em *enjambements*.

Além dos recursos estruturais como a extensão curta, o uso dos *enjambements* e do desmembramento de palavras, o poema apresenta o “amor” – termo que metaforicamente expressa-se em sentimento de pureza, de alegria, mas que também pode ser de dor –. Esse termo aparece no início da primeira estrofe e no começo da segunda estrofe “O amor, imor” (verso 1) e “O amor, momen” (verso 6). Nesses dois versos, a palavra “imortalidade” e “momento”, respectivamente, são desmembradas pelo *enjambement* e reforçam, ainda, um movimento de efemeridade, de passagem. Essa efemeridade é sublinhada pelas palavras “instante”, “refletido” em relação de tensão com as palavras “imortalidade” e “eternamente”.

O jogo de contrastes entre as categorias positivas e as categorias negativas permeia o poema. Além desses acima apresentados, tem-se também: “vivo”, “força”, “ser” em contraste com “obscura”, “refletido”. Estas sobrepondo-se como “instante”, anteriormente mencionado, isto é, a negatividade impera e desconstrói a comunicabilidade da linguagem, a linearidade e a pacificação proveniente das categorias positivas.

Assim como o amor designa um sentimento vivo que refaz o “ser” em forma, em ato, por isso esta é “reflexo” do que é enquanto “espírito”, o ato de criação poética também é um refazer da forma, impulsionada pelo espírito criador. Portanto, no poema podemos perceber uma força que parece refazer o ser em forma, na qual o amor é “momento”, “instante”, mas o “ser” dessa é “obscura força”, “espírito”.

Além de uma força que move o refazer da forma do objeto poético “amor”, há nesse movimento a insistente inclinação ao silêncio – “obscura força” – que age nesse objeto. Ainda que o desmembramento das palavras, bem como os *enjambements* formam uma espécie de quebra-cabeças, com o qual o sujeito lírico e o leitor tentam encaixar as peças, adicionando umas às outras como propõe a terceira parte da obra *Transposição* “(+)”, o silêncio torna o objeto poético pluralizado em formas diferentes, enquanto forma são apenas “ser refletido”, mas em sua poeticidade é “força” capaz de refazer o “ser”.

Assim sendo, o objeto poético vai se refazendo em formas, de modo que o sujeito lírico, ao juntá-las, quer que esse objeto seja reconstruído e mostre a sua

“força obscura”, isto é, aquela movida pelo silêncio. Assim sendo, nota-se o uso da aliteração do “r”, nos versos, por exemplo: “O amor/ imor/ talidade da forma/ em ato vivo: obscura/ força refazendo o ser.” (versos 1-5, grifo nosso) e “O amor, momen/ to do ser refletido/ eternamente pelo espírito.” (versos 6-8, grifo nosso). Tal recurso acentua o dizer, a voz, a fala, por isso o título “Ode II” leva-nos a pensar no canto da palavra poética e nesse dizer é possível surgirem outros dizeres, outras formas para essa.

Entretanto, enquanto o dizer tenta a todo o tempo acentuar-se, o silêncio se impõe e a palavra poética torna-se hermética, obscura, a ponto de ocultar o seu “ser” e calar para que essa mesma “força” refaça a forma. O “ser” é “refletido”, então, pelo sentido extraído do dizer da palavra poética e a forma se pluraliza, não formando o mesmo objeto poético, mas, como em uma espécie de quebra-cabeças, as peças (a forma estilizada) se juntam criando outros possíveis reais, outras novas formas compostas por sua poeticidade.

Então, o real “amor” está na “imortalidade”, na “totalização da forma/ em ato vivo: obscura” (versos 3-4), portanto “refletido eternamente pelo espírito” (verso 8). O real permanece no objeto poético, entretanto está no silêncio de seu “ser” constituído e o sujeito lírico almeja recuperar a sua “totalidade”, no ato de refazimento.

Ao nomear o poema “Ode II”, Orides Fontela faz-nos remeter ao “Ode I”, de título parecido com aquele, entretanto não o mesmo, a poeta renomeia o objeto poético. Portanto, percebemos que não se trata de compor uma ode (poema lírico destinado ao canto), mas de permitir em uma anti-ode, isto é, “anti” entendido como “relacionado a”, a multiplicação de significações.

Como podemos observar, nos poemas orideanos, quanto mais as palavras dizem, mais essas têm a dizer porque o silêncio as torna altamente potencializadas, ou seja, densas e carregadas de significações. Assim sendo, a palavra chega ao seu limite, mas o silêncio transcende-a, não a torna desprovida de sentido, mas, ao contrário disso, responde por sua potencialização significativa.

Entre o dizer e o silenciar, a palavra poética orideana encontra a sua singularidade. Vejamos esse contraste no poema “Sensação”, também presente nessa terceira parte da obra *Transposição*.

### SENSAÇÃO

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

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

(FONTELA, 2015, p. 74).

O poema “Sensação” explora o jogo de palavras, o qual se faz pelo trabalho com os cinco sentidos do corpo humano (a visão, o olfato, o paladar, a audição e o tato). No poema, tem-se: visão (em “vejo”, “percepção”); olfato (em “aroma”); paladar (em “gosto de mel”); audição (em “cantar”, “canto”, “ouço”, “silêncio”) e tato (em “toco”). Esses se compõem desordenados de seus complementos, por exemplo, “Vejo cantar o pássaro” (verso 1), “toco este canto com meus nervos/ seu gosto de mel” (versos 2-3), “Sua forma/ gerando-se da ave/ como aroma” (versos 3-5), “ouço abrir-se a distância” (verso 8), essa montagem rompe com a linearidade dos versos e amplia, portanto, as possíveis construções de sentidos.

A montagem proveniente do jogo de palavras parece deslocar o sujeito lírico de sua estabilidade e colocá-lo em participação ativa com o objeto poético, a qual pode ser notada pela presença da primeira pessoa do singular nos verbos conjugados “vejo”, “toco”, “ouço” e do pronome possessivo “meus”. Assim, ao sujeito lírico cabe realizar as ações de ver, de tocar, de ouvir e de sentir o “canto do pássaro”.

O poema enfatiza o “canto do pássaro”, sobretudo na repetição “Vejo cantar o pássaro” no primeiro verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe, no caso deste (o verso 6). Porém, o canto é visto em “vejo”, o que se afasta da ação de ouvir. Essa ação aparecerá somente em “ouço abrir-se a distância” (verso 8), de modo que “distância” também afasta o sujeito de ouvir esse canto completamente porque ainda, assim, há um “abrir-se”, o qual possibilita algum som.

Contudo, o afastamento do sujeito lírico diante do “canto do pássaro” é ampliado, à medida que o poema se inicia com “Vejo cantar o pássaro” (verso 1) e termina com “em silêncio” (verso 10). Ainda assim, o sujeito parece perseguir esse

canto, ele o toca “com os nervos” sua forma “gerando-se da ave” (verso 4), na efemeridade do aroma (algo passageiro) e, nessa tentativa de aproximação, ele ouve o canto à distância e o compara metaforicamente com a “rosa” que se abre “em silêncio”.

Ora, o silêncio a todo momento parece sobrepor-se ao canto, pois o jogo de palavras, em contraste contínuo, desloca sua referencialidade, além do uso dos *enjambements* que ampliam a expectativa do sujeito lírico de encontro com esse “canto do pássaro”. Entretanto, cada vez mais distante é o canto e o silêncio se perfaz, de modo que apenas se tem a sensação de captar a integridade desse.

Como observa-se, o uso de metáforas potencializadas pelo silêncio corrobora para que a “sensação” do sujeito lírico para com o objeto poético seja de encontro com o seu real, isto é, com a sua densidade. Sensação, todavia, que denota não ser o real, mas uma percepção apenas. Assim como o “canto do pássaro” é cada vez mais distante porque tem “gosto de mel” (metáfora de pureza), também parece ser de distância a tentativa de captura da pura designação (do real) do objeto poético pelo sujeito lírico e do leitor que tenta decifrá-lo.

Ressalta-se que, simbolicamente, “mel”, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 604), uma das designações que pode ter, conforme a tradição do Islã, é de panaceia por excelência, pois devolve a “visão aos que a perderam [...]”. No poema “Sensação”, o termo “mel” parece clarear, dar a visão do “canto do pássaro”, mas é apenas um “gosto”, “aroma” de uma forma que nasce “gerando-se da ave” (verso 4), ou seja, o canto não é o mel, mas tem gosto, assim como o silêncio, o qual não é mudez, mas um canto distante.

Portanto, esse “canto do pássaro” é, ainda, um canto de liberdade, não mais aquele canto do condor, da Geração Condoreira da terceira fase do Romantismo no Brasil, mas um canto da liberdade poética trazida pela modernidade. Tal canto, assim, é de dor, “como rosa” em silêncio, pois em seu limite (objeto poético) já não consegue expressar em canto a sua pureza, a sua densidade. Por isso, o sujeito lírico ouve “abrir-se a distância”. É silêncio, não mudez, isto é, mesmo que longínquo ainda é possível ouvi-lo parcialmente, pois ele se abre “como rosa/ em silêncio” (versos 9-10).

Em consequência de uma (im)possibilidade de alcançar esse “canto”, o sujeito lírico acerca-se ainda mais para tentar “escutá-lo”. Criar possibilidades é sua

tentativa de aproximação. Dessa maneira, não mais tratar do “canto do pássaro”, mas se aproximar agora da “semente” para tentar conhecer a sua profundidade, o seu ser que é responsável por dar fruto. Passemos, então, ao poema “Lavra”.

### LAVRA

A semente em seu sulco  
e o tempo vivo.

A semente em seu sulco  
e a vida rítmica fluindo  
para a realização do fruto.

(FONTELA, 2015, p. 69).

O poema “Lavra” compõe-se de duas estrofes: a primeira com dois versos e a segunda com três versos. Ao adentrarmos esse poema, podemos notar a ênfase dada à “semente”. Objeto esse que aparece duas vezes, nos seguintes versos: “A **semente** em seu sulco” (verso 1, grifo nosso) e em “A **semente** em seu sulco” (verso 3, grifo nosso), os quais são iguais também. Essa repetição parece uma reiteração de que a “semente” está na profundidade, no “sulco”, como se aponta, de modo que para aproximar-se dela, pressupomos que seja preciso ir ao mais fundo da terra.

Ora, mas para percorrer a profundidade da terra para tocar a “semente” é necessário voltar o nosso olhar para a ação de lavrar a terra (plantar para colher o que fora semeado) – “Lavra” título dado ao poema –, a qual exige, sobretudo, o processo de preparação executado pelas mãos de um semeador. Todavia, a semente lançada na “terra” (poema) já está em seu sulco, portanto foi semeada na terra lavrada e aguarda o seu tempo de germinação “A semente em seu sulco/ e o tempo vivo” (versos 1-2).

Assim, na terra, a semente – que já está na terra lavrada – esconde-se em seu sulco e espera esse tempo que parece avançar “e a vida rítmica fluindo” (verso 4), o que nos leva a pensar como ocorre com a “vida rítmica” do próprio poema. Então, a “terra” (poema) guarda a “semente” “para a realização do fruto” (verso 5). Este como resultado de uma “semente” que guarda em si o seu ser, a sua densidade que faz nascer o fruto, porém o nascimento somente é possível se cultivada em terra lavrada.

Nesse processo de lavrar e aguardar o tempo de maturação da semente em fruto, o sujeito lírico e o leitor são inseridos de maneira que, nesse poema “Lavra”, Fontela parece colocá-los a refletir sobre o próprio poema, no qual a “semente” (palavra) guarda em si a sua vitalidade e oculta-se na terra para germinar e dar frutos (significações). Entretanto, para nascer o fruto (palavra) é preciso que a terra (poema) seja lavrada (preparada). Ainda, lavrar designa trabalhar e é, portanto, o esforço exercido pelo “semeador” (pelo sujeito lírico) no enfrentamento com a “terra” (o poema). Reitera-se, ainda, ser o trabalho exercido também pela própria poeta no enfrentamento da palavra, no trabalho poético.

Desse exercício de “lavar” a terra, surgirá o fruto e essa é a proposta de Fontela – o exercício que deve ser desenvolvido no processo de criação. Diante dessas considerações, há um (re)nascer no processo de “germinação” da palavra, que estando nesse estado, oculta pelo silêncio, já não é mais a “semente”, mas uma renovação dessa, sem perder a sua integridade, o seu real poético.

A “semente em seu sulco” guarda em si um silenciar, pois está na profundidade, oculta, aguardando o tempo que é “vivo” e efêmero para a realização do fruto. Este é resultado de uma vida fluida “e a vida rítmica fluindo” (verso 4). Nota-se que a palavra “rítmica” em relação à “semente” torna-a ainda mais hermética, pois tal termo desvincula-se do objeto referencial “semente”, de maneira que nos faz refletir sobre a “vida rítmica” da própria palavra, enquanto “fruto”, isto é, símbolo.

Há, portanto, no poema “Lavra” um contraste entre uma semente que se oculta em seu sulco e a realização do fruto, em outras palavras o ocultar-se frente ao mostrar-se. No processo de maturação da semente, a negatividade impera e o não revelar do objeto poético “semente”, como podemos observar, permanece e o silêncio o leva a não deixar ver o seu ser, a sua densidade, sendo essa responsável por gerar o “fruto” que é fluido, efêmero. Portanto, pode-se ver o fruto, mas não a essência da semente. Assim, em termos de criação poética, ocorre com a palavra que permite o sentido, mas guarda em si a sua essência poética.

E nesse movimento contínuo de ocultar-se e mostrar-se parcialmente, o objeto poético atrai o sujeito lírico e o leitor, instiga-os a entrarem em uma espécie de jogo, no qual ambos são traídos por esse. Assim como a “semente” ocultada em um sulco, como vimos no poema “Lavra”, o “girassol”, no poema “Girassol”, parece

“brincar” com o sujeito lírico e o leitor, bem com a própria poeta, colocando-os no mesmo movimento de ocultar/mostrar. Façamos o percurso em “Girassol”.

### GIRASSOL

Quero expressar a flor  
e o girassol me escolhe:  
helianto bizâncio ouro luz  
ouro ouro

Variando de horizonte  
porém sempre  
audazmente fiel  
fitando a luz intensamente

o girassol me escolhe:  
adoração dourada  
fixação tranquila  
calor lúcido.

Flor para sempre e muito mais  
que flor.

(FONTELA, 2015, p. 72).

Logo de início, o poema acima apresenta como título “Girassol”, termo que significa simbolicamente, um nome dado a uma flor de forma radiada, conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 470). Assim, ao adentrarmos esse poema, podemos observar um movimento em que o girassol “fitando a luz intensamente” (verso 8) parece girar em direção ao sujeito lírico, pois podemos evidenciar essa referência pelo uso dos verbos conjugados na primeira pessoa do singular, sendo eles: “quero”, em “**Quero** expressar a flor” (verso 1, grifo nosso) e “me escolhe”, em “e o girassol **me escolhe**” (verso 2, grifo nosso) e em “o girassol **me escolhe**” (verso 9, grifo nosso), sujeito esse que observa, analisa o “girassol” e tenta descrever a sua identidade.

Nessa sua escolha pelo sujeito, este descreve-o: “helianto bizâncio ouro luz/ ouro ouro” (versos 3-4) e enfatiza a sua luminosidade e valor. Nota-se que o termo “ouro” se repete três vezes no poema, assim como aparecem as palavras “luz” e “dourada” que se relacionam à cor ouro também.

Em termos de símbolo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 669), “ouro” está relacionado à sua preciosidade, ao seu brilho de luz, à sua perfeição. Esta luminosidade parece ser tão intensa, no poema, a ponto de seduzir o sujeito lírico em “adoração dourada/ fixação tranquila/ calor lúcido” (versos 10-12) e mesmo

“variando de horizonte”, ele permanece fiel olhando a luz. E, também, como podemos observar no poema, o sujeito lírico fita a luz do girassol, em uma mútua ação de observar mais a sua intensidade.

Dessa maneira, o “girassol” direciona-se ao sujeito lírico, o qual o fita como em adoração que, metaforicamente leva-nos a pensar em algo tão intenso e divino, como o próprio Cristo encarnado. Segundo a Bíblia (1990), (o girassol é símbolo do Filho de Deus e apresenta-se simbolicamente remetendo a Ele. O girassol, também, assemelha-se ao símbolo do ostensório – instrumento usado pela igreja católica onde o sacerdote coloca a hóstia consagrada para adoração).

Ora, não se trata de reprodução do símbolo bíblico, mas como apontamos anteriormente, Orides Fontela em muitos de seus poemas apresenta termos que estão vinculados à religião, à mitologia, à filosofia, os quais se subvertem nos poemas e ampliam as possibilidades de interpretação, pois os símbolos se pluralizam pela inclinação ao silêncio que os poemas têm. Dessa forma, o “girassol”, não é, no poema, o Cristo encarnado que gira para o sol, o qual remete ao próprio Deus, porém, assim como aquele, o “girassol” escolhe o sujeito lírico para aproximar-se dele, pois ele é a luz que tentará decifrar a sua intensa luminosidade e perfeição.

Acercar-se do “girassol” para encontrar a sua identidade, a sua essência, parece ser o movimento proposto ao sujeito. Entretanto, ao radiar sua intensa luz “ouro ouro” (verso 4), essa pode cegar quem o observa. Sua luz é “calor lúcido”, da consciência, assim sendo, o sujeito lírico consegue capturar o que o girassol é: “Flor para sempre e muito mais/ que flor” (versos 13-14), ou seja, sua identidade de “flor”, mas, nota-se que não apenas “flor” é o girassol, pois “muito mais que flor”, de modo a sugerir algo além configura-se nele.

O sujeito lírico passa a perceber que a luz intensa do objeto poético “girassol”, ilumina-o, por isso reconhece a “flor”, mas a mesma é “muito mais que flor”. Nesse sentido, a luz radiante do “girassol” enfatizada pelo uso das palavras “luz”, “ouro”, “dourada”, bem como o uso dois pontos, os quais estão presentes nos seguintes versos: “e o girassol me escolhe:” (verso 2) e em “o girassol me escolhe:” (verso 9)”, esse sinal de pontuação, também, contribui para a expectativa do que virá na sequência, como se esse “muito mais que flor” pudesse ser mostrado aos olhos do sujeito, mas pode-se ver apenas projeções da luz que radia esse objeto: “helianto

bizâncio ouro luz/ ouro ouro” (versos 3-4), “Variando de horizonte/ porém sempre/ audazmente fiel/ fitando a luz intensamente” (versos 5-8), “adoração dourada/ fixação tranquila/ calor lúcido.” (versos 10-12).

Essa expectativa contínua ocorre porque, como podemos observar, não vem a explicação para o que é o objeto poético “girassol”, o poema torna-se circular, de modo a conduzir o sujeito lírico e o leitor sempre ao início, ao primeiro verso. A palavra poética, enquanto palavra “flor” chega ao seu limite, a “luz” permite ver a “flor”, mas o “muito mais que flor” não deixa ver, de modo que a negatividade é tão grande que a palavra poética se torna hermética e o silêncio está nessa correlação entre a sua obscuridade (hermetismo) e o seu sentido. Por isso, é no silêncio que a palavra poética passa a significar mais, pois o sujeito lírico identifica que o “girassol” – objeto poético – é “Flor para sempre e muito mais/ que flor.” (versos 13-14). O uso dos advérbios “muito” e “mais” intensificam seu silêncio, levando o objeto poético a ser sempre mais do que “flor” (palavra/ verbo/ símbolo).

O silêncio permite, de fato, que a palavra poética se multiplique em sentidos. Como no poema “Girassol”, o objeto poético tem um nome, nesse caso de girassol, mas poderia ser uma rosa, uma orquídea, uma margarida, enfim, plural é a palavra, contudo, a flor sempre será mais que flor como expressa o próprio poema. Nessa esteira, Bucioli assevera: “Os sentidos, desabrochados na palavra, permanecem incandescentes (luz) e iluminam o eu-lírico, permitindo-lhe despertar novas flores, gerar outros sentidos no tempo (“flor para sempre e muito mais/ que flor”)”. (BUCIOLI, 2003, p. 80) E essa “incandescência (luz)” ocorre pelo silêncio que a palavra poética comporta.

Nesse sentido, “O poeta, por isso, escolhe caminhos: ou ele *diz* acerca do silêncio, que é seu demônio, e se arrisca à borda do hermetismo, ou ele *comunica* uma experiência que jamais é aquela existente *antes* de sua realização verbal”. (BARBOSA, 1974, p. 108) Assim, Fontela faz seu trabalho poético de modo singular, tornando sua poesia hermética e enigmática pelo silêncio que potencializa a palavra poética.

Como vimos, nessa terceira parte de *Transposição* “III (+)”, Fontela trabalha, em um nível logopaico, da “dança das ideias nas palavras”, segundo Pound (1970) – a poesia de Fontela produz enigmas para construir uma busca pelo mistério. Ao analisarmos os poemas dessa parte, podemos notar uma aparente “luz” como

norteadora de uma possível explicação para a constante expectativa criada pela palavra poética. Todavia, o mistério se perfaz pela “luz” que é silêncio e a decifração de sua essência oculta-se ainda mais.

Assim, o sujeito lírico é aquele que deve se esforçar, “lavar a terra” para capturar a essência do fruto ou da flor (como vimos em “Girassol”). Dessa maneira, o objeto poético parece tomar outras formas, as peças que outrora – na primeira e na segunda partes foram quebradas – começam a ter outros encaixes, o sinal gráfico de adição “(+)”, o qual é dado ao título dessa terceira parte da obra, demarca essa soma entre as partes, iniciando seu percurso de (re)construção a partir das novas experiências realizadas pelo sujeito lírico e, também, pelo leitor. Processo esse que a poeta também realiza no processo de construção poética, em seu trabalho árduo de “artesã” das palavras, desconstruindo – reconstruindo novas formas para o objeto.

### 3.1.3 Silenciando está o objeto poético: “o gesto total do segredo”

O sujeito lírico, como pudemos observar nas análises dos poemas anteriores das três primeiras partes de *Transposição*, não conseguiu ainda ver, tocar, sentir, ouvir e até degustar a essência do objeto poético, mesmo percorrendo a luz que o permeia. Entretanto, a expectativa de decifração gerada pelo silêncio percebe-se ainda maior. Em vista disso, chegamos à quarta e última parte da obra em questão, na expectativa de encontro, de uma possível decifração do real (essência) oculto no ser da palavra poética orideana. Voltemo-nos nosso olhar para essa parte, a qual recebe o título de “IV FIM”.

#### QUESTÕES

a)  
O  
fruto  
arquitetado:  
como o sermos?

b)  
Difícil o real.  
O real fruto.  
Como, através  
da forma  
distingui-lo?

c)  
 Aguda  
 a  
 luz  
 sem forma  
 do que somos.  
 Como, sem vacilações  
 vivê-la?

(FONTELA, 2015, p. 83).

O poema “Questões” inicia a quarta parte da obra *Transposição* e nos coloca em desautomatização, pois, no percurso das partes precedentes a essa, o objeto poético desconstruído pelo sujeito começava, na terceira parte, seu processo de (re)construção, como vimos anteriormente, porém chegamos à última parte e o que parecem ser levantadas: questões. Há, logo de início, a tensão gerada pelo próprio questionamento.

Composto por três estrofes divididas por letras (a, b e c), respectivamente, está o poema. Cada letra, seguindo essa ordem, aparece em cada primeiro verso e remete a um questionário, pois sempre termina seu último verso de cada estrofe com o sinal de pontuação interrogação. Então, o sujeito lírico e, nós, leitores nos colocamos em uma espécie de jogo de perguntas. Novamente, percebemos a questão do jogo apontada por Huizinga (2000), que, pensado no poema, leva a um deslocamento do olhar do leitor e impõe um desafio à leitura do enigma proposto pela poesia. A poesia orideana, pelo trabalho lúdico com a palavra, nos enfeitiça e ao mesmo tempo nos encanta por sua potencialidade.

Como podemos observar, chegamos ao final da obra e o questionamento parece não se findar, o que a torna ainda mais reflexiva e geradora de uma expectativa ainda maior para a decifração desse “enigma” que se oculta na obscuridade, no silêncio do objeto poético. Propõe-se ao sujeito lírico, portanto, tentar encontrar a origem da “luz” que percorre cada poema e neles, a essência que se oculta.

Então, na primeira estrofe do poema “Questões”, já é possível perceber uma subjetividade evidenciada pelo verbo conjugado na primeira pessoa do plural (nós) “sermos” e, também, na terceira estrofe há o verbo conjugado “somos” na primeira pessoa do plural. O uso desses verbos parece aproximar, sobretudo o sujeito lírico do jogo poético. Vejamos os versos: “como o **sermos**” (verso 5, grifo nosso) e “do

que **somos**” (verso 17, grifo nosso). As duas conjugações do verbo “ser”, aquela no infinitivo pessoal e essa, no presente do indicativo aproximam esse sujeito do próprio objeto poético, como se esse fizesse parte de sua composição.

Assim, na primeira estrofe, tem-se uma pergunta inicial: “a)/ O/ fruto/ arquitetado:/ como o sermos?” (versos 1-5), a qual aponta para um “fruto” em sua inteireza “projetado”. Um “fruto” que não sabemos qual é, mas instiga-nos a procurar a informação acerca desse – sujeito lírico e leitor inseridos em uma espécie de jogo, como podemos observar –. Em sequência, aparece o sinal de pontuação (dois pontos), em “a)/ O/ fruto/ arquitetado:” (versos 1-4), e demarca-se um desejo no sujeito lírico e no leitor, a expectativa do que possa ser o “fruto arquitetado”. Entretanto, após os dois pontos, uma pergunta reflexiva parece: “como o sermos?” (verso 5), a qual assinala a sobreposição de uma negatividade e acentua o hermetismo.

Na procura pela possibilidade de decifrar o questionamento inicial, o sujeito lírico parece ser inserido em uma espécie de enfrentamento imposto pelo objeto poético. Surge, pois, uma segunda questão: “b)/ Difícil o real./ O real fruto./ Como, através/ da forma/ distingui-lo?” (versos 6-11). Inicialmente, uma afirmação aparece, mas atravessada pelo silêncio “b)/ Difícil o real./ O real fruto.” (versos 6-8), a qual mesmo sendo uma afirmação, não deixa de ser uma pergunta, pois a palavra “difícil” evidencia a (im)possibilidade de decifração. O fruto contém o real, mas esse real parece ser difícil de ser reconstruído e distinguido através da forma. Nota-se nesses versos a ênfase dada à palavra “real”, a qual repete-se duas vezes e em oposição a ela estão as categorias negativas “difícil”, “distingui-lo”, esta acompanhada de “como” e reforça o próprio questionamento.

Como podemos compreender, na segunda estrofe do poema, há uma ênfase dada à forma do próprio objeto poético (o real fruto), a qual guarda em si o “real”, ou seja, uma essência obscurecida por ela, de modo a dificultar ao sujeito lírico o acesso a esse “real”, como expressam os seguintes versos: “Como, através/ da forma/ distingui-lo?” (versos 9-11). A forma, portanto, dificulta ainda mais a distinção do que é “o real fruto”. Resta a esse sujeito, então, olhar para o objeto novamente e tentar ver através da forma esse seu “real” oculto.

Ao olhar o objeto poético, o sujeito lírico conduzido por uma expectativa de deflagrar o que a forma obscurece (o seu “real”) passa à terceira estrofe do poema.

Todavia surge uma outra questão: “c)/ Aguda/ a/ luz/ sem forma/ do que somos./ Como, sem vacilações/ vivê-la?” (versos 12-16), a qual apresenta um direcionamento apontado pela “luz” e o que poderia ser uma abertura para a decifração, não parece ser. A “luz” é “aguda” e “sem forma” e sua intensidade impõe que o sujeito vacile olhando para ela. Então, por ser tão profunda, torna-se difícil “vivê-la” ou “vê-la”, em outras palavras, olhar diretamente para a “luz” e buscar a essência do objeto, do “fruto real” parece ser entrar em um caminho tortuoso, pois obscuro.

Conforme Dantas assevera “a luz é atributo do fogo. A lucidez pode até clarear, iluminar, abordar as diversas faces de uma coisa, mas não podemos esquecer que o excesso provoca queimaduras.” (2011, p. 127) Percebemos, então, que a “luz”, ao mesmo tempo que clareia, pode também tornar mais obscuro o objeto poético, ocultando ainda mais o “real fruto”. Como vemos nesse poema, a “luz” é “aguda” e “sem forma”, na qual impera a negatividade a ponto de tornar-se inacessível aos olhos do sujeito lírico que analisa esse objeto.

Questionar é, também, fazer com que o objeto poético, nesse caso, comunique algo, é desafiá-lo ao mesmo tempo que ele propõe o desafio. Dizer é a proposta poética colocada, no intuito da obtenção de decifração. Contudo, com o silêncio imposto, o que é dito por meio da palavra é limitado frente ao “fruto real”.

Eis o enigma: comunicação sem compreensão. Algo permanece sem resposta. Sabemos que processamos sentidos, formas, lições; porém, nem sempre sabemos do que se trata ou onde foi tombar o pinga de luz aclarador de experiências nossas do passado ou que nos sucede durante o ato de leitura. (DANTAS, 2011, p. 44)

Sem uma resposta (entendida como decifração) sobre a essência, o “real” do objeto poético orideano, o sujeito lírico passa a nomeá-lo, então, criando aproximações, possíveis respostas, na (re)construção de sua forma. Nota-se que a poesia se torna hermética, visto que os questionamentos são, de fato, constantes e sem respostas, fazem o silêncio levar a palavra poética ao grau máximo de reflexão e, ao mesmo tempo, o sujeito lírico e o leitor insistem em extrair o sentido dessa, de modo que resta, então, (re)fazer a forma em outras possíveis.

Nesse processo de (re)construção, adentremos o poema “O nome”.

### O NOME

A escolha do nome: eis tudo.

O nome circunscreve  
o novo homem: o mesmo,  
repetição do humano  
no ser não nomeado.

O homem em branco, virgem  
da palavra  
é ser acontecido:  
sua existência nua  
pede o nome.

Nome  
branco sagrado que não  
define, porém aponta:  
que o aproxima de nós  
marcado do verbo humano.

A escolha do nome: eis  
o segredo.

(FONTELA, 2015, p. 87).

O poema “O nome” composto por cinco estrofes, sendo essas (primeira estrofe com um verso; segunda com quatro versos; terceira com cinco versos; quarta com cinco versos e quinta com versos). Intitulado de “O nome”, o poema propõe uma reflexão sobre a escolha do nome. Dessa forma, podemos compreender que nomear é, de acordo com Ferreira (2001), “1. Designar pelo nome; proferir o nome de. 2. Chamar pelo nome. 3. Atribuir cargo, ou comissão a; designar. 4. Considerar; classificar. 5. Designar. 6. Intitular-se” (p. 487). E é atribuindo nome que o sujeito lírico, no poema “O nome” designa, classifica-o.

Ressalta-se que o termo “nome” pode apresentar várias designações simbólicas, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017), podendo ser destacado que nomear “uma coisa ou um ser equivale a adquirir poder sobre eles” (p. 641) é aproximar-se mais do objeto. Além do mais, nomear é fazer com que um objeto, uma pessoa, um animal, por exemplo, além de terem uma identidade, mais do que isso é, conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 641), dar vida, significar, fazer com que permaneça.

Dar nome, então, é ter poder sobre o nomeado, o qual guarda o seu mistério em si. Poder esse que nos recorda o o Adão bíblico, por ser dado a ele – pela autoridade de Deus – o poder de nomear os seres. Vejamos a passagem bíblica de

Gênesis 2, 19: “Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse.” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 15)

Podemos perceber que, de fato, o ato de nomear é dado ao sujeito para que o objeto nomeado permaneça, é dar significação a esse, no intuito de identifica-lo. E, ao passarmos ao poema, nota-se a iniciação de seu percurso com a reflexão acerca desse ato “A escolha do nome: eis tudo” (verso 1). Escolher o nome é a questão apontada, pois escolhê-lo é designar, isto é, o “tudo” aqui parece ser o segredo dado ao objeto nomeado. Então, ao sujeito lírico é dada uma possível missão de escolher o nome, o que nos faz também entender o poder possibilitado a esse sujeito, assim como Deus deu ao próprio Adão para nomear os seres.

O sujeito lírico para nomear deve escolher, então, que nome dar ao objeto observado “A escolha do nome: eis tudo” (verso 1). Mas essa escolha deve ser cautelosa “eis tudo” porque o nome identificará, ou melhor, tentará identificar o objeto, de modo a chegar mais próximo de sua realidade e isso exige esforço desse sujeito, como vimos no poema “Lavra”, anteriormente, é como um “lavar” da terra, pois exige preparo.

De fato, a escolha do nome é um ato de caracterizar o ser, pois “O nome circunscreve/ o novo homem: o mesmo,/ repetição do humano/ no ser não nomeado” (versos 2-5), porém “o novo homem” guarda em si o “humano”, então, classificando-o pelo nome muda-se este, mas jamais o humano – a essência vital – é perdida na nomeação. Em outras palavras, como o símbolo, o nome parece guardar em si um mistério. Nota-se, nesses versos do poema, que o sujeito lírico analisa o objeto poético para circunscrevê-lo com o nome.

Nomear o ser, então, é uma ação que deve ser feita, pois é preciso classificá-lo de alguma forma. Por exemplo, em sociedade, todo ser vivo recebe um nome quando nasce para ser identificado em meio aos outros. Muitas vezes, a repetição do nome é necessária, há muitas pessoas que têm o mesmo nome, entretanto o sobrenome as diferencia. No entanto, a identidade real de cada ser não muda, um é diferente do outro, mas cada um guarda uma essência única.

Portanto, “O homem em branco, virgem/ da palavra/ é ser acontecido:/ sua existência nua/ pede o nome” (versos 6-10), nesses versos, podemos observar que mesmo o “homem” nu, no tocante a ser virgem, branco, isto é, ainda sem nome, sem

uma identidade, deve ter um nome. Por existir, o ser é nomeado. A existência pede um nome, assim como dar o nome é tornar vivo o ser.

Em contrapartida, o ser recebe um nome, mas guarda um “branco sagrado”, um mistério. Observa-se que esse parece ocasionar certo distanciamento do próprio sujeito lírico para com o objeto poético, pois nomear é aproximar-se desse. O ser – o objeto poético – guarda em si uma essência que está no silenciar e não na palavra (verbo). Nomear, assim, não é definir, mas apontar para o que guarda em si “branco sagrado que não/ define, porém aponta:/ que o aproxima de nós/ marcado do verbo humano.” (versos 12-15), é, então, aproximar-se do objeto observado, do ser.

Destaca-se a inclinação que o poema tem ao silêncio, poesia hermética que rompe com uma comunicação total do próprio objeto poético. Há várias repetições de palavras, sobretudo das categorias negativas, tais como: “branco”, “não”, as quais são termos que se opõem ao próprio “nome”, enquanto verbo (palavra) apenas. Junto a essas estão “repetição”, “virgem”, “acontecido”, “nua”, “segredo” que geram uma expectativa do que está além do nome, da essência guardada em sua identidade. É, portanto, no silêncio que está o segredo não revelado, apenas apontado no “nome”, na palavra.

Por isso, a escolha do nome é essencial, pois analisado o objeto poético, é possível classificá-lo e essa nomeação pode torná-lo mais próximo do sujeito que o analisa, desse modo “A escolha do nome: eis/ o segredo” (versos 16-17), nessa escolha o “tudo” é “o segredo” não desvendado, mas presente e o nome aponta para ele. Assim, o sujeito lírico, ao nomear, apontará por meio do nome o que o objeto poético oferece aos seus olhos, mas não será desvendado esse segredo porque entre o ser e o apontar está o silêncio.

Orides Fontela, nesse poema, assinala o que de fato esse é e o nomeia. No título “O nome”, a poeta utiliza o artigo definido masculino “o”, estabelecendo uma relação de referência com algo que já existe. O sujeito não consegue identificá-lo, mas ele existe, não é mais um nome “comum”. E, assim, delinea a identidade do próprio objeto poético.

Contudo, ainda, alimentado pela expectativa de romper a forma do objeto poético para encontrar o seu ser, a sua essência, obscurecida por essa e potencializada pelo silêncio, o sujeito lírico tem “sede” de descobrir o que está

escondido pelo nome atribuído ao objeto poético. Nessa angústia, nessa dolorosa busca constante, chega-se ao poema “Sede”.

### SEDE

I

Beber a hora  
beber a água  
embriagar-se  
com água apenas.

II

Água? É só isso  
que purifica.

III

Fonte maior  
e não oculta  
fonte sem Narciso  
nem flores.

IV

Bendita a sede  
por arrancar nossos olhos  
da pedra.

Bendita a sede  
por ensinar-nos a pureza  
da água.

Bendita a sede  
por congregar-nos em torno  
da fonte.

(FONTELA, 2015, p. 84).

Na luta com a palavra poética, o sujeito lírico tem “sede” de encontrar a sua “fonte”. Deseja beber a água, saciar a sede de busca “Beber a hora/ beber a água” (versos 1-2), em uma atitude de embriagar-se com água, ou seja, beber tanto dela a ponto de senti-la de verdade, em uma saciedade profunda porque “Água? É só isso/ que purifica” (versos 5-6).

Ressalta-se que os termos “água” e “fonte” aparecem repetidas vezes no poema e são motivos poéticos presentes na poesia orideana. Esses termos apresentam significações simbólicas, as quais se deve destacar.

Para a “água” tem-se as seguintes significações que podemos ressaltar:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também.

As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (v. banho\*, batismo\*, iniciação\*). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 15, grifo dos autores)

Para a “fonte” destacam-se as seguintes significações:

O simbolismo da fonte de *água pura* é expresso principalmente pelo manancial que brota no meio de um jardim\*, ao pé da Árvore da Vida, no centro do Paraíso\* terrestre, e que, depois, se divide em quatro rios, cujas águas correm para as quatro direções do espaço. Essa é, conforme as terminologias, a *fonte da vida*, ou da *imortalidade*, ou da *juventude*, ou ainda, a *fonte do ensinamento*. No constante dizer da tradição, a *fonte da juventude* nasce ao pé de uma árvore. Em virtude de suas águas sempre cambiantes, a fonte simboliza, não a imortalidade, mas sim um perpétuo rejuvenescimento. As bebidas divinas ou sacrificais – ambrosia, soma, hidromel – são todas elas, *fontes de juventude*. Quem beber de sua água, ultrapassa os limites da condição temporal e obtém, portanto, graças a uma juventude sempre renovada, a **longevidade**; esta, por sua vez, é produzida também pelo *elixir de vida* dos alquimistas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 444, grifo dos autores)

A partir dessas significações simbólicas, salientamos que a “água” é, sobretudo, força, vida, meio de purificação, centro de regenerescência e que “fonte” designa origem, de modo que aquele que bebe dessa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017), “ultrapassa os limites” da temporalidade. Portanto, para conhecer a fonte de água trazida no poema orideano é necessário beber dela “beber a água” (verso 2).

A água contém em si o sabor “real”, puro, pois como assinalam os versos “Água? É só isso/ que purifica.” (versos 5-6), de modo que o sujeito lírico parece querer descobri-lo e para isso vai até a fonte – a qual significa simbolicamente origem – de onde jorra a água “**Fonte maior/ e não oculta**” (versos 7-8, grifo nosso). Fonte que deve ser desprovida de qualquer “impureza”, a qual possa obscurecer o sabor “real” da água. O sujeito lírico, assim, quer a “fonte sem Narciso/ nem flores” (versos 9-10), uma “fonte” sem metáforas, sem símbolos, sem ornamentos.

E, em uma espécie de súplica – uso repetido na parte IV, nas três últimas estrofes do poema, de “Bendita a sede” – ele eleva, “abençoa”, o ato de beber da água. Esse ato, metaforicamente, simboliza e refere-se, nesse poema, ao ato de busca, de luta do próprio sujeito lírico com o objeto poético, uma luta constante para ver, de fato, o seu “real”. Por isso, ele enaltece o ato “por arrancar nossos olhos/ da pedra” (versos 12-13), “por ensinar-nos a pureza/ da água” (versos 15-16) e “por congrega-nos em torno/ da fonte” (versos 18-19).

Esse movimento de procura “arranca os olhos” do sujeito lírico da superfície da palavra poética (pedra), de seu jogo metafórico atravessado pelo silêncio da “embriaguez” da água, e leva-os a maiores profundezas, “ensina a pureza” dela (água) em busca constante “congrega-nos em torno da fonte” do seu real, da sua essência, da sua nudez.

Nesse poema, a repetição constante da palavra “sede” que, também, o intitula desperta no sujeito lírico e no leitor uma espécie de vontade de sentir o sabor puro da “água”. É notável o trabalho com o sentido paladar, nesse poema, em “**Beber** a hora/ **beber** a água/ embriagar-se/ com água apenas.” (versos 1-4, grifo nosso) e o sentido da visão em “Bendita a sede/ por arrancar nossos **olhos**/ da pedra.” (versos 11-13, grifo nosso) e em “Bendita a sede/ por **congregar-nos** em torno/ da fonte.” (versos 17-19, grifo nosso), nesses o ato de congrega pode relacionar-se à ação de reunião cujo intuito é olhar, nesse caso, para a “fonte”.

Esse trabalho com os sentidos faz com que o sujeito lírico e o leitor, guiados pela vontade de saciar a “sede” despertada, sejam conduzidos, ainda, por uma expectativa de sentir o gosto da “água”, de ver a “fonte”. Entretanto, carregada de hermetismo, a poesia “embriaga” apenas com água, sendo essa de uma pureza que não deixa ser sentida, pois não tem sabor e nem cheiro, tampouco deixa ser vista (a água é incolor) e movida por uma negatividade, resta apenas o silêncio, o indagar-se sobre essa fonte de água pura.

Novamente, o silêncio gerado pelo próprio questionar-se acerca do objeto poético ocorre e rompe com a comunicabilidade total desse, como podemos evidenciar. No poema, o sujeito lírico quer encontrar a “Fonte maior/ e não oculta/ fonte sem Narciso/ nem flores.” (versos 7-10), isto é, a fonte original, pura, sem qualquer reflexo ou ornamento, mas o silêncio não deixa ver o ser do objeto, a essência, a fonte de onde vem a água que embriaga.

Nesse sentido, podemos observar que Orides Fontela, ao construir seus poemas em constante oposição das categorias positivas e negativas, torna-os herméticos, o que, então, permite o despertar sempre de uma vontade, de uma “sede” de quebrar o silêncio construído com uma linguagem comunicável. Todavia, os poemas herméticos comunicam por meio do sentido que podemos extrair de nossas interpretações no tocante ao objeto poético, de forma parcial, mas comunicam. Assim sendo:

O poema hermético é tão simples quanto ele pode ser para dizer o difícil do que ele tem a sugerir. Ele é em palavras um pensamento contraditório e raro, lutando tanto para se constituir quanto para se formular. Ele expressa e rompe o silêncio. (KOTHE, 2016, p. 369)

Percorrer um poema hermético, portanto, é lutar com o silêncio que ele constrói e ao mesmo tempo romper com esse por meio do sentido, da interpretação – da palavra –. Esse silêncio faz com que os poemas estejam sempre em tensão. A tensão alcança um grau máximo na poesia orideana, pois além dos contrastes entre as categorias positivas e negativas, o silêncio potencializa a sua negatividade. As metáforas utilizadas em seus poemas são organizadas de modo a fazer com que a palavra poética permaneça como uma fonte inesgotável de sentidos, de significações. Nessa esteira, Dantas (2011) reconhece o trabalho de Fontela e afirma que “suas metáforas, consubstancializadas a partir de meios parcimoniosos, contribuem para vivificar a imaginação, evidenciar imagens desconhecidas ou esmaecidas [...]” (p. 22)

As significações são múltiplas e recolocam o sujeito lírico a enfrentar o objeto poético, de modo constante, na busca pelo “real”, por sua essência. Ele caminha entre o jogo das palavras – no emaranhado da teia poética, em termos metafóricos – no movimento constante de desfazer/refazer para tentar desvencilhar as “armadilhas” em tensão pelas metáforas, pelos símbolos, imagens permeadas pelo silêncio.

Em seus poemas, de *Transposição*, o objeto poético é construído pela relação “entre o verbo e o real inefável” onde está o Nada. Este não é o vazio, o desprovido de sentido, pelo contrário, o Nada é ocupado pelo próprio poema. É nele que está o “real” e é a partir dele que é possível reconstruir, dar novos sentidos, novas realidades ao mesmo objeto.

Conforme Barbosa (1974), “Mas o que é esse *nada*? Uma matéria que se afirma entre o silêncio e a comunicação: o poema” (p. 111, grifo do autor). Assim acontece com a poesia de Orides Fontela, o Nada é o poema e a marca de seu poema é a destruição constante do verbo (palavra) para encontrar a nudez (real), reconstruindo pelo seu silêncio, novas realidades.

Ainda, o crítico assevera em suas contribuições, as quais são condizentes com o que observamos nos poemas orideanos: “O que não se sabe é aquilo que está entre o silêncio e a comunicação: o *nada* que é o poema.” (BARBOSA, 1974, p. 114, grifo do autor) A partir dessa afirmação, complementamos que o poema é, de fato, o nada porque contém essa relação entre a palavra e o silêncio.

Quando o sujeito (leitor) adentra a poesia hermética de Orides Fontela, assim como o sujeito lírico enfrenta a palavra poética orideana, na tentativa de decifrá-la, ele luta com o objeto poético, analisa-o e, colocado como numa espécie de jogo, estilhaça-a, no processo do desfazer. Ainda, busca encontrar sentidos a partir das metáforas, dos símbolos, que se constroem no poema e cria significações para o objeto, na reflexão imposta pelo silêncio, à medida que têm uma experiência com esse.

Isso posto, faz-nos compreender que a palavra poética não é uma linguagem representável, ela se constrói pelo verbo (a palavra) e o silêncio no próprio poema (Nada). Haquira Osakabe (2002) pontua que a “palavra poética é criadora de si mesma e a si mesma se consome porque, ao dizer-se, ela esvai-se na sua própria vitalidade. É condição de sua própria precariedade.” (p. 102)

O crítico ainda afirma que, no poema “Rosa”, por exemplo, a palavra “rosa” será sempre a “ex-rosa” porque a palavra poética é criadora de si mesma “ao dizer-se, ela esvai-se”. Portanto, ela jamais será a mesma, sempre se renova e guarda a sua essencialidade, o que faz com que o leitor sempre volte a (re)significá-la, em constante retorno a ela. Renova-se, assim, na experiência que se tem com a mesma.

Constituída por silêncio, a palavra poética torna-se enigmática, hermética, cada vez mais distanciada da linguagem referencial, a qual é comunicável de forma total e torna-se limitada no tocante à construção de significação. Ela passa a sugerir.

Tal como ela mesma se constrói como alusão cobrindo com o mistério da *palavra sugerida* a essência de seu objeto, ela mesma se permite apenas

ser alusiva a si própria e só se deixa aproximar pela via indireta da sugestão. (OSAKABE, 2002, p. 106, grifo do autor)

Assim, Osakabe (2002) assevera que é na experiência do objeto pelo sujeito que há uma aproximação entre ambos, de maneira a fazer com que o sujeito possa formular um constante novo para esse objeto. Isso é possível somente porque há o silêncio na poesia orideana, o qual é constituído pela correlação entre hermetismo e sentido. Portanto, ao silenciar, esse objeto busca em sua transcendência vazia o constante novo, via sentido.

Ainda, o crítico afirma que:

O caráter radicalmente subjetivo dessa experiência, e sua natureza não racional, determinaria não apenas a aproximação do sujeito com o em si (ou a essência) da coisa, mas também a aproximação do em si do sujeito com o em si da coisa. (OSAKABE, 2002, p. 99)

Portanto, a poesia é o movimento, o “fluxo” desse acercamento entre sujeito e objeto. A experiência aproxima ainda mais o em si do sujeito com o em si da coisa, o que resulta no sentido, na interpretação do próprio objeto poético. E esse sentido muda conforme a experiência, dessa forma, é fluxo contínuo. Além do mais, esse acesso entre sujeito e objeto é possível porque a poesia sugere e essa sugestão é construída por meio do silêncio invasor que se instaura na palavra poética. Em tensão, então, essa é deslocada da função de representar e coloca o leitor a refletir sobre ela.

Também, a tensão faz com que seja construída uma espécie de questionamento – como nos levou a refletir, sobretudo, o poema “Questões” – para o em si da poesia. Esse questionar constante é sugestivo e desautomatiza o leitor, o qual busca continuamente encontrar sua densidade, a sua essência. Algo que é característico da filosofia e que Fontela usa na construção de sua poética. Conforme Bucioli, “Questionar ensina Heidegger, é elaborar um caminho, construí-lo. Orides elabora o caminho da sua escrita poética executando a difícil e árdua tarefa de reconstruir a palavra [...]” (BUCIOLI, 2003, p. 82)

Como analisamos nos poemas presentes na quarta parte de *Transposição*, Orides Fontela reforça o questionar em sua composição. Ao invés de respostas, por meio de uma decifração, aparece o caminho de reconstrução da palavra poética desfeita. Em “Sede”, o sujeito lírico quer beber da água para tentar sentir a pureza

dessa e deseja ir até a “fonte”. Mas a água o embriaga e ele fica com a sensação apenas de sentir. Diante dessa embriaguez, o silêncio é acentuado e o questionamento, imposto. E o sujeito lírico, bem como o leitor têm sede ainda e eis que surge o poema “Rebeca”. Vejamos.

### REBECA

A moça de cântaro e seu  
gesto essencial: dar água.

(FONTELA, 2015, p. 86).

Poema composto por dois versos apenas, inseridos em uma única estrofe, apresenta como título “Rebeca” que nos faz pensar na personagem bíblica de mesmo nome, a qual é aquela que dá água ao servo de Abraão (este pai de Isaac) e aos seus camelos, atitude – sinal de Deus pedido e atendido ao servo – que a reconhece como a mulher prometida a Isaac, o qual se casa com ela. Esse sinal foi proposto pelo servo, em pedido a Deus, pois Abraão queria que o servo encontrasse a pessoa certa para se casar com seu filho e o servo prometeu encontrar essa mulher (a prometida), por isso recorreu ao auxílio divino. Observemos a passagem bíblica de Gênesis 24, 12-20 e 22, “Casamento de Isaac”.

Então o servo pediu: “Javé, Deus do meu senhor Abraão, concede que o dia de hoje me seja favorável, e trata com amor o meu senhor Abraão. Vou ficar junto à fonte, quando as moças da cidade saírem para buscar água. Direi a uma das moças: ‘Por favor, incline o balde para que eu possa beber’. Aquela que disser: ‘Beba você, que também vou dar de beber a seus camelos’, será essa aquela que destinaste para teu servo Isaac. Assim saberei que tratas meu patrão com amor”.

Ele ainda não havia acabado de falar, quando chegou Rebeca, filha de Batuel, filho de Melca, a mulher de Nacor, irmão de Abraão. Ela carregava um balde no ombro. Era uma jovem muito bela e virgem; não tinha tido relação com nenhum homem. **Ela desceu à fonte, encheu o balde e subiu. O servo correu para ela, e disse: “Por favor, deixe-me beber um pouco da água de seu balde”. Ela respondeu: “Beba, meu senhor”. E abaixou depressa o balde sobre o braço, e lhe deu de beber. Quando terminou, ela disse: “Vou dar de beber também para os seus camelos, até que fiquem saciados”.** Em seguida, esvaziou o balde no bebedouro, e correu até o poço a fim de tirar água para todos os camelos. [...] Quando os camelos acabaram de beber, o servo pegou um anel de ouro que pesava cinco gramas e o colocou nas narinas dela. Depois, colocou nos braços dela dois braceletes de ouro, que pesavam dez gramas. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 34-35, grifo nosso)

Ao intitular de “Rebeca” o seu poema, Fontela parece recordar o gesto da personagem bíblica ao dar água ao servo de Abraão e aos seus camelos, ato que comprova o sinal pedido a Deus: ela era a mulher designada para casar com o filho de Abraão. Assim como a personagem bíblica Rebeca executa o gesto de dar água, a Rebeca orideana também tem esse ato de dar água.

No poema de Fontela, Rebeca é “A moça do cântaro” – aquela que carrega o vaso de beber água e tem o “gesto essencial: dar água” (verso 2) –, não se trata da personagem da história bíblica, mas outra. A Rebeca orideana é aquela que dá água, mas o gesto parece ser direcionado ao sujeito lírico, pois ele tem sede de descoberta da pureza dessa água. Contudo, Rebeca fica somente no “gesto essencial: dar água.” (verso 1), apenas no gesto, diferentemente da personagem bíblica que sacia a sede do servo e dos camelos.

Por esse gesto, a Rebeca – do poema de Fontela – dá água, metaforicamente, ao leitor, também, que se aproxima dessa e na tentativa de tocar, de sentir, de ver, de saboreá-la para descobrir a sua pureza. Assim como em “Sede”, o sujeito lírico busca a fonte e nela a pureza da água. Entretanto, há uma inclinação ao silêncio, de modo a fazer dessa “água” algo que embriaga, assim como em “Rebeca”, a inclinação faz-se presente no gesto de dar água e permanece esse ato.

Esse gesto de Rebeca aumenta ainda mais o silêncio da poesia orideana, pois o sujeito lírico não está saciado, como podemos evidenciar. Ele tem sede de encontrar o real que está na pureza dessa água e, em um gesto contínuo, retorna à fonte. Rebeca é a fonte de onde vem a água, é ela a moça do “cântaro”, a qual o sujeito lírico se acerca em uma tentativa de capturar essa água, de bebê-la.

Como podemos observar, ao subverter a passagem bíblica, Fontela faz sua poesia hermética, na qual esse episódio não é o mesmo da Bíblia, há uma “traição” do objeto poético, ao obscurecer-se, ao distanciar-se da “Rebeca” bíblica. No poema, Rebeca não sacia a sede do sujeito lírico – que é atraído pelo gesto da moça –, tampouco do leitor, pois fica no “gesto”, não realiza a prática e cria a constante expectativa, a vontade de querer beber da água, tanto que a presença do sinal de pontuação (dois pontos) enfatiza uma possível explicação para o gesto, mas essa não vem, como o verso seguinte assinala “gesto essencial: dar água.” (verso 2) é permanecido, então, o ato de dar.

A água de “Rebeca” é tão enigmática quanto a água de “Sede” (água que embriaga). O sujeito lírico, então enfrenta a embriaguez causada por essa e procura a sua essência na pureza que contém em si. Portanto, a “água” aparece nesses poemas e em “Fluxo” faz-se presente novamente. Então, voltemos nosso olhar para esse poema.

### FLUXO

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

.....

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

É caminho vital  
de si mesma.

.....

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

Conscientização  
de si mesma.

(FONTELA, 2015, p. 85).

Em “Fluxo”, a poeta Orides Fontela trabalha a palavra em movimento de oposição contínua, assim como nos poemas analisados anteriormente. O contraste entre palavras, tais como: “gênese das águas” e “secreta e infinita”; “se esconde” e “contemplação”; “caminho” e “inconsciente”; “mutação contínua” e “nunca terminada”; “caminho” e “si mesma”; “dissolução” e “espelho”; “morte” e “viva” é acentuado pelo movimento circular como um verdadeiro fluxo sem fim. Ao mesmo tempo que é “caminho”, as “águas” são obscurecidas pela negatividade que irrompe. Como podemos notar pelo uso constante de categorias negativas, das quais se destacam: “secreta e infinita”, “se esconde”, “inconsciente”, “mutação contínua”, “nunca terminada”, “dissolução”, “morte”.

Nesse jogo de contrastes entre as categorias, a negatividade inclina o objeto poético, cada vez mais ao silêncio, o qual é reforçado, estruturalmente, pelo uso dos espaços em branco entre as estrofes do poema e, também, pela utilização do sinal gráfico de tracejado contínuo de pontos antes e depois da estrofe central, como em destaque dessa parte. Consideramos como parte destacada porque na primeira estrofe há o início “A **gênese** das águas” (verso 1, grifo nosso) que não se deixa ver, é “secreta”, “se esconde”, já na parte central chega-se ao movimento do fluxo das águas, o qual parece ser o caminho “O **movimento** das águas/ é caminho inconsciente/ mutação contínua/ nunca terminada” (versos 8-11, grifo nosso) e, na última estrofe, “O **fim** das águas/ é dissolução e espelho/ morte de todo o ritmo” (versos 15-17, grifo nosso).

Portanto, há um percurso traçado no poema “Fluxo”, indo do início ao fim, em movimento de fluxo que o próprio sinal gráfico de tracejado reforça como continuidade dessa transposição, mas são apenas pontos sem palavras, esvaziados do verbo, entretanto densos, carregados por silêncio. Densidade que potencializa o movimento da estrofe central e faz-nos depreender que o movimento do fluxo é empreendido pelo sujeito lírico e pelo leitor na construção de significações para o objeto poético.

Também, Fontela utiliza-se do jogo de oposição entre palavras e metáforas para criar o fluxo de sua própria poesia. Inserido em seu percurso, o leitor reconstrói sentidos ao objeto poético, no movimento entre a palavra (verbo) e o silêncio, na transposição, porém a palavra poética guarda em si o seu “real” na impossibilidade de dizê-lo completamente “entre as pedras se esconde/ de toda contemplação” (versos 3-4).

Ora, a única palavra que se cumpre na sua translucidez é a palavra poética, fluxo puro que flui e não se controla, que é exatamente o que é: experiência que se dispõe perigosamente ao sujeito, ao convocá-lo para a consubstanciação única desse sonho, mas que se desfaz dramaticamente na sua própria precariedade. (OSAKABE, 2002, p. 107)

Por se desfazer na sua própria precariedade, como assevera Osakabe (2002), a palavra poética tem sua origem em si mesma “A **gênese** das águas/ e **em si mesma**” (versos 5-6, grifo nosso), “É **caminho** vital/ de **si mesma**” (versos 12-13, grifo nosso), é “**Conscientização**/ de **si mesma**” (versos 19-20, grifo nosso), nota-se a utilização das palavras “gênese”, “caminho” e “conscientização”, as quais

qualificam o objeto poético e seu fluxo constante de se desfazer e refazer, portanto. Por isso, em novas experiências do objeto pelo sujeito, novas significações são possibilitadas ao objeto poético.

Nessa perspectiva de pensamento, no qual a poesia de Orides Fontela compõe-se de um movimento circular, ondulatório de (re)significação do objeto poético, Moutinho (1983, p. 4, apud FELIZARDO, 2009, p. 137) assevera: “Seus poemas nunca têm a aparência de completos, de encerrados em si: ela deixa sempre uma fresta entreaberta, à espera de uma metáfora que silencie para sempre as metáforas. Essa metáfora só pode ser o silêncio”.

Essa “fresta entreaberta” de que trata Moutinho se refere ao próprio silêncio presente na poesia orideana. E como podemos constatar, o silêncio é sua força motriz, mesmo a fala, o dizer, tentando a todo o momento ocupar o espaço de ausência do real não captado. Esse silêncio ocorre pela negação da palavra que a torna hermética e sugestiva. O poema hermético, portanto, sugere “de modo curto e sintético bem mais do que se pode interpretar em prosa. Nenhuma interpretação esgota suas possibilidades.” (KOTHE, 2016, p. 407)

O silêncio, então, por seu grau máximo de significação, potencializa a palavra poética e multiplica a sua significação, de modo a torná-la inesgotável. É ele quem guarda o segredo dessa palavra e mantém oculto o “real”, a sua essencialidade. O poema “A estátua jacente” reflete com intensidade esse silêncio. Voltemos nosso olhar ao mesmo.

### **A ESTÁTUA JACENTE**

I

Contido  
em seu livre abandono  
um dinamismo se alimenta.  
de sua contenção pura.

Jacente  
uma atmosfera cerca  
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse  
o gesto total do segredo.

II

O jacente  
é mais que um morto: habita

tempos não sabidos  
de mortos e vivos.

O jacente  
ressuscitado para o silêncio  
possui-se no ser  
e nos habita.

### III

Vemos somente o repouso  
como uma face neutra  
além de tudo o que  
significa.

(Mas se nos víssemos  
no verbo totalizado  
– forma que se concentra  
além de nós –

(Mas se nos víssemos  
na contenção do ser  
o repouso seria  
expressão nítida.)

Vemos apenas  
repouso:  
contenção da palavra  
no silêncio.

### IV

Jaz  
sobre o real gesto  
inútil: esta palma.

A palavra vencida  
e para sempre inesgotável.

(FONTELA, 2015, p. 92-93).

O poema “A estátua jacente” é o último poema dessa quarta parte de *Transposição*, o qual encerra a obra. Diferentemente dos demais poemas analisados, ele apresenta uma extensão maior, divide-se em quatro partes “I, II, III e IV” e se compõe de três estrofes – na primeira parte; de duas estrofes – na segunda parte; de quatro estrofes – na terceira parte – e de duas estrofes – na quarta parte. No livro, ele ocupa duas páginas, na primeira estão as partes “I e II” e na segunda, as partes “III e IV”.

Assim como os poemas experimentados até aqui, o poema “A estátua jacente” é construído pelos contrastes entre as palavras, entre as categorias. São essas: “abandono, jacente, silêncio, guardasse, segredo, morto, não sabidos”

(negativas); “livre, dinamismo, alimenta, pura, força, habita, vivos, ressuscitado, ser” (positivas), são palavras que se contrastam e, transpostas, estão em tensão, em que a negatividade permanece e inclina ao silêncio a palavra poética.

Na primeira parte, o sujeito lírico analisa a “estátua jacente”. A palavra “estátua” remete, em sua etimologia, a uma representação de algo – sem vida – e “jacente” refere-se a algo imóvel, sem movimento. O sujeito, então, inicia o seu exame do objeto, o qual está “Contido/ em seu livre abandono” (versos 1-2), mas algo enigmático parece estar em si, pois “um dinamismo se alimenta/ de sua contenção pura” (versos 3-4), “uma atmosfera cerca/ de tal força o silêncio” (versos 6-7). Assim, algo puro e que está no silêncio do objeto poético cria uma atmosfera enigmática e alimenta uma expectativa no sujeito lírico para tentar decifrar o que está contido na “estátua”.

Em sua imobilidade “jacente” há um silêncio que dinamiza essa “estátua” pelo o que ela é “como se jacente guardasse/ o gesto total do segredo” (versos 8-9). Esse “gesto total do segredo” parece ser o enigma que atrai o sujeito lírico, o qual se “alimenta” na procura do que está na profundidade dessa “estátua jacente”. Fisgado por seu “mistério”, o sujeito lírico continua a olhar atentamente para o objeto, na intenção de decifrá-lo. Ressalta-se nesse poema o “gesto total do segredo”, ato no qual em “Rebeca” era o “gesto essencial: dar água”, isto é, o gesto além de ser algo estático em relação à prática em si, pode ser, também, designado como aparência.

Nesse sentido, passando à segunda parte do poema, o silêncio é intensificado, pois “O jacente/ é mais que um morto: habita/ tempos não sabidos/ de mortos e vivos” (versos 10-13), o “jacente” já não designa mais algo sem movimento. Instaure-se o silêncio, de maneira que esse “mais que um morto” “habita”, isto é, permanece em “tempos não sabidos”, está, portanto, entre o viver e o morrer. Entretanto, relaciona-se a algo além, pois é “mais que um morto”, estaria, então, vinculado a uma possível transcendência, contudo destaca-se a negatividade, pois não se sabe onde esse “jacente” habita, o que parece gerar no sujeito lírico um desejo de identificá-lo, expectativa ainda maior.

Cada vez mais o silêncio sobrepõe-se ao objeto poético, o qual, obscurecido pela negatividade, faz a poesia hermética e o objeto se torna quase inacessível. Podemos notar, então, que o jacente está no movimento do viver e do morrer e pulsa silêncio “O jacente/ ressuscitado para o silêncio” (versos 14-15), ou seja, ele

renasce imerso ao seu silenciamento, “possui-se no ser/ e nos habita” (versos 16-17). Assim sendo, o “jacente” parece estar no próprio ser – no objeto poético – e habita-o, bem como faz com que o sujeito lírico e o leitor reflitam sobre o próprio em si dessa “estátua”, desse objeto.

De fato, compreendemos que, na segunda parte do poema, o silêncio atravessa o objeto poético, possui o seu ser e dificulta o encontro com o “gesto total do segredo”, o qual, já na primeira parte, o sujeito lírico já apontava como um enigma presente na “estátua jacente”. Esse silêncio, ao mesmo tempo em que dificulta o encontro entre sujeito e objeto, também “ressuscita” novas experiências com o objeto, no caso, com a “estátua jacente”, fazendo-a renascer: “O jacente/ **ressuscitado** para o silêncio” (versos 14-15, grifo nosso).

No movimento do viver e do morrer está o “jacente” e o sujeito lírico parece continuar a tentar decifrar o enigma inerente a esse. Chega-se, então, à terceira parte do poema, e o que é possível ao sujeito lírico e, ainda, ao leitor é ver o repouso “Vemos somente o repouso” (verso 18) da “estátua” como algo neutro “além de tudo o que/ significa” (versos 20-21), ou seja, na sua densidade, o seu silêncio guarda a sua essência “**tudo** o que significa”. Portanto, a ênfase é dada ao repouso, o qual é possível ver “Vemos somente o **repouso**” (verso 18, grifo nosso) e o sentido da visão aparece como algo que possibilita a aproximação com a “estátua”.

Na impossibilidade de ver a totalidade do objeto, o sujeito reflete e parece criar hipóteses se houvesse a possibilidade de realizar essa ação. Vejamos: “(Mas se nos víssemos/ no verbo totalizado/ – forma que se concentra/ além de nós –” (versos 22-25) e “(Mas se nos víssemos/ na contenção do ser/ o repouso seria/ expressão nítida.)” (versos 26-29), nesses versos, a reiteração de “Mas se nos víssemos” enfatiza, hipoteticamente, o encontro entre o sujeito lírico e o objeto poético “estátua jacente” em sua integralidade “no verbo totalizado”, porém se tal proximidade fosse realizada de fato, o real do objeto seria “expressão nítida” e, portanto, não “ressuscitaria” em outras experiências possíveis entre os dois (sujeito lírico e objeto poético).

Esses versos hipotéticos são questões que aparecem dentro dos parênteses como se à parte da continuidade do poema e, ainda, reforçam a ideia de possibilidade, todavia não é algo que acontece. O que o sujeito lírico é capaz de ver do objeto poético “estátua jacente” é apenas “repouso”, “contenção da palavra/ no

silêncio” (versos 32-33). Então, de sua análise do objeto, o sujeito lírico apenas apreende a palavra – o verbo – contida no seu silêncio, assim como a “estátua jacente” repousa.

Na obscuridade construída por um objeto que não pode ser visto em sua inteireza, o sujeito lírico luta com ele, enfrenta, portanto, a palavra poética. Mas ela o vence “A palavra vencida/ e para sempre inesgotável” (versos 37-38), pois ele não consegue adentrar a sua densidade para encontrar a sua essência. O que é capaz de captar é o seu símbolo, na superfície da palavra. Portanto, esse sujeito, ao final do poema, permanece no gesto inútil de encontrar a essência – o real – do objeto poético. A palavra poética “Jaz” (verso 34), enquanto palavra, e guarda em si em seu silêncio, o seu segredo, por isso a “palavra é vencida” (limite), mas a palavra poética é “sempre inesgotável” (ilimitada).

No percurso do poema “A estátua jacente”, podemos perceber que o silêncio da palavra poética se intensifica, de tal modo que o sujeito lírico se vê na impossibilidade de realizar o seu gesto de encontrar o “total do segredo” do objeto poético. A “estátua jacente” é metáfora de palavra poética, a qual, além de ser verbo, contém em si o silêncio “jacente” que dificulta a proximidade do sujeito com o seu “real” (poético).

O silêncio intenso do objeto poético não permite o dizer da palavra, somente enquanto é verbo, mas irrompido pelo silêncio, não comunica a sua totalidade. Silêncio que leva à morte simbólica da palavra poética para que ela não se esgote em significações, em sentidos. Em vista disso, ao “calar”, a palavra poética deixa em si a sua realidade para tentar ser decifrada em outras experiências executadas pelo sujeito lírico.

O silêncio, então, percorre toda a obra *Transposição*, como vimos. Orides Fontela inicia sua obra com a “I BASE”, parte na qual o sujeito lírico inicia o seu percurso de aproximação com o objeto poético, no movimento de desfazer, quebrar, estilhaçar esse objeto para tentar encontrar a sua essência, o seu “real”. Assim, o sujeito “quebra o brinquedo”, “desfaz a trança”, isto é, estilhaça, metaforicamente, a palavra poética e coloca-se em uma espécie de jogo com essa, em que de forma lúdica, enfeitado por ela, enfrenta-a tentando decifrar o enigma que a mesma lhe propõe. O sujeito passa a enfrentá-la para que a palavra poética se deixe ver na sua

integralidade. Então, a base de *Transposição* é essa – o movimento de desfazer o objeto poético.

Nesse movimento de luta com o objeto poético, o sujeito lírico, na segunda parte da obra “II (–)”, notamos que cada vez menos consegue se aproximar da essência do objeto. Em sua fragmentação, as “peças” estilhaçadas na base se distanciam mais da sua inteireza. O jogo de contrastes entre as palavras estilhaçadas do poema – as metáforas, os símbolos – constrói tensão, pois é atravessado pelo silêncio que dificulta o “encaixe” das “peças”, das palavras.

Contudo, na terceira parte “III (+)”, o sujeito lírico continua a enfrentar a palavra poética, conforme evidenciamos. O silêncio torna-se “luz” e o sujeito lírico começa o processo de encaixar as partes do objeto, na tentativa de conseguir totalizá-lo, como em uma montagem das peças de um quebra-cabeça. A expectativa de encontro com a essência do objeto poético movida pelo silêncio aumenta ainda mais, pois as “peças-palavras” são somadas umas às outras e o movimento de (re)fazer, (re)construir começa a ser realizado. Assim, o sujeito lírico passa a criar novos reais ao mesmo objeto poético, em uma contínua plurissignificação.

Todavia, as “peças-palavras” não integralizam o “real” do objeto poético, pois, em sua fragmentação, o silêncio obscurece a possibilidade de aproximação com a sua totalidade. Isso posto, cada vez mais o silêncio irrompe a palavra poética orideana e, na última parte de *Transposição* “IV FIM”, chega-se à “estátua jacente” e a palavra é vencida pelo silêncio, pois como constatamos, ela “jaz”, mas será “para sempre inesgotável”. Portanto, o que resta é a aparência aos olhos do sujeito lírico, a qual é ampliada a cada nova experiência realizada com esse objeto.

Destacamos que a presença do termo “luz” intensifica uma possível luminosidade, um aclarar constante nos poemas orideanos para o real oculto no hermetismo constituído. Essa “luz” é significativa, pois ela permite ver, mesmo que não totalmente, uma fresta do objeto poético e permite que o sentido seja possível. Porém, é interrompida pelo silêncio, sua intensa luminosidade trai o sujeito que a observa, tornando-o cego, pois o silêncio interrompe sua nitidez e leva o objeto poético a uma contínua plurissignificação.

Sendo assim, Orides Fontela empreende, de fato, um trabalho de desconstrução da palavra poética em um movimento contínuo de reconstrução. Alexandre de Melo Andrade (2013) afirma: “Partindo dessa premissa – destruir para

reconstruir –, sua poética transcende sentidos e joga com as novas possibilidades que podem surgir dessa desconstrução.” (p. 84)

Essas novas possibilidades na reconstrução do objeto poético são possíveis somente pelo silêncio que está presente na palavra poética e, assim como o sujeito lírico luta com essa, em um contínuo jogo para decifrá-la, o leitor que observa a construção do Nada, o qual trata-se do próprio poema, também enfrenta esse silêncio, tentando descobrir o seu “real”. Então, o leitor não conseguirá decifrá-la, mas, como assevera João Alexandre Barbosa (1986), recifrá-la. Recifrar é criar múltiplos sentidos para o objeto poético, mas sem decifrá-lo, na sua integralidade.

A palavra poética orideana, desse modo, atrai e trai o sujeito lírico e, também, o leitor, como assinala Lopes (2008). Atraídos pela luz e traídos pelo silêncio, esses conseguem apenas capturar o canto, o que é possível dizer pela observação do verbo, mas é no silêncio que está o “real”, o sentido inaugural dessa palavra.

Como nos poemas analisados precedentemente, “Diálogo” exemplifica o que se afirma: nota-se uma proximidade entre a palavra poética e o sujeito lírico, o qual é atraído por ela. Vejamos.

#### DIÁLOGO

Variável asa lúcida  
tramando verbos véus  
de sentido humano nas  
coisas

lúcida sede in  
expressa inesgotável  
prospecção infecunda  
do segredo

texto ato humanidade  
variável asa diálogo  
entre o verbo e o real  
inefável.

(FONTELA, 2015, p. 41).

Em “Diálogo”, a palavra poética parece atrair com seu “canto” o sujeito lírico e o leitor, em um jogo de diálogo. A palavra – verbo – é “variável”, mas atrai pelo seu silêncio e possibilita ao sujeito, tentar reconstruí-la, pois “tramando verbos véus/ de sentido humano nas/ coisas” (versos 2-4). Dessa maneira, ele refaz novas tramas

que contém a pureza real (véu). Em outras palavras, ambos os sujeitos tramam novos sentidos para as “coisas” observadas.

Entretanto, o sujeito lírico tem sede de encontrar o “sentido humano” contido no verbo, o qual “expressa inesgotável/ prospecção infecunda/ do segredo” (versos 6-8). A palavra – o verbo – com seu silêncio não se esgota em significações, as quais apontam para um segredo em sua densidade de construção. Esse apontar para um segredo cria a expectativa no sujeito lírico, o qual continua seu percurso na análise do objeto para tentar encontrar o seu enigma ocultado pelo silêncio.

Assim como usa-se simbolicamente “as coisas” como objeto, podemos inferir que esse se trata da própria palavra poética, posto que é por ela que a recifração do verbo é possível, pois o “texto ato humanidade” (verso 9) é “variável asa diálogo” (verso 10) contínuo. A palavra poética, dessa maneira, não quer comunicar, deixa ser ouvida por ser verbo, mas trai o sujeito lírico e também o leitor da poesia orideana porque se constrói de silêncio. Portanto o Nada é o próprio poema que se constrói “entre o verbo e o real/ inefável” (versos 11-12).

Com sua poesia construída em constante tensão, Orides Fontela coloca o sujeito leitor diante de um emaranhado de palavras, de metáforas, de símbolos, os quais estão em transposição contínua, fragmentados e atravessados pelo silêncio, o que torna a poesia altamente sugestiva, reflexiva. Ao transpor a palavra poética, esta sempre aponta para algo além dela, um sentido que a palavra (verbo) não consegue explicar, o que cria a expectativa no sujeito lírico de que haverá uma explicação na continuidade do poema, mas essa não vem, como evidenciamos nas análises dos poemas.

A poesia orideana é hermética, desloca a palavra poética de sua comunicação total e faz com que se expresse em uma negatividade. Aproximar-se dela é, portanto, difícil, mas por via sentido é possível, em significações possíveis por meio do que a “luz” permite ver e, apenas, o que permite.

A poesia hermética, de fato, apresenta uma linguagem que não é reduzida à comunicação. Assim sendo, Kothe aponta sobre a poesia hermética:

O obscuro é necessário para não se fingir uma clareza que seria ilusória, pois serviria para esconder e camuflar a ausência da clarificação que também impregna o clarificado. Há uma concisão incisiva nas palavras, que não se preocupam em expor argumentos nem dar explicações. (KOTHE, 2016, p. 360)

A partir das considerações de Kothe (2016), consideramos que a poesia de Fontela é concisa e não se preocupa em dar explicações, pois é obscura, não quer comunicar, mas faz pensar, refletir. Portanto, é uma poesia hermética que coloca o sujeito lírico em um labirinto, inserido em um movimento circular na busca constante de seu real poético, de sua essência. Assim também ocorre ao leitor ao analisá-la, o qual capta plurais sentidos por meio do processo de recifração.

Desse modo, o leitor, quando se aproxima da palavra poética, recifra o código a cada nova experiência.

A possibilidade de recriação das coisas, para Orides, ganha a dimensão da própria reinvenção do ser; o exercício do jogo propicia a multiplicação da consciência, pois há uma busca infinita pelo esgotamento e pela totalidade do ser. (ANDRADE, 2013, p. 84)

Jogar com as palavras é o exercício lúdico da poesia, na construção de novas experiências. O sujeito leitor cria novas construções para o objeto poético, mas ele não revela a sua, o que lhe causa uma constante ausência que não se completa integralmente na recifração desenvolvida. Essa impossibilidade tanto do sujeito lírico como do leitor de decifrar a completude – o real – da palavra poética, na poesia de Orides Fontela, reflete também sobre a questão existencial e a impotência do homem em relação com a sua realidade. Nessa esteira, reitera-se que:

A grande ironia de seu texto revela-se não na impossibilidade de dizer, mas na consciência de inutilidade de qualquer explicação. Por meio de exercícios de reescrita de uma existência sem saída, própria à sua realidade que fere ('a coisa contra a coisa [...] a vida contra [...] a vida contra a vida'), Orides traduz o embate inevitável entre o homem e a realidade que nos é perfeitamente familiar, como matéria poética, como 'sínteses humanas sábias e inúteis'. (BUCIOLI, 2003, p. 63)

A inutilidade do dizer rompe com qualquer atitude do homem ao tentar explicar a sua realidade. Qualquer palavra que esse sujeito utilize para esclarecer o sentido de sua existência, o seu real, será inútil porque nenhuma palavra, no âmbito do dizer, consegue expressar a sua origem. A poeta tem consciência dessa inutilidade, portanto luta também no fazer de seu trabalho poético para que a palavra poética mantenha sempre a sua vivacidade. Essa essência da palavra poética, então, aproxima-se do que é verdadeiro, em termos filosóficos:

O que é ser verdadeiro? Dizemos, por exemplo: ‘É uma verdadeira alegria colaborar na realização desta tarefa. Queremos dizer que se trata de uma alegria pura, real. **O verdadeiro é o real**. Assim falamos do ouro verdadeiro distinguindo-o do falso. O ouro falso não é realmente aquilo que aparenta. É apenas uma ‘aparência’ e por isso irreal. (HEIDEGGER, 1970, p. 21, grifo nosso)

Nessa linha de pensamento, o verdadeiro seria o puro, o real e a “aparência” não é o real, assim também é verdadeiro o real na palavra poética orideana. Ser verdadeiro é conter em si a essência. Assim, na pluralidade de significações do objeto poético da poesia de Fontela está apenas a “aparência” possível pela relação entre o verbo e o silêncio e na densidade, no silêncio está o real, o sentido inaugural. Entretanto, o real como está na essência da aparência do objeto poético, torna-a real também.

Isso posto, percebemos que o leitor e o sujeito lírico da poesia de Orides Fontela colocam-se em experiência com o objeto poético. Em sua impossibilidade de dizer a sua inteireza – o seu real inefável – esse movimento de enfrentamento permite (re)significar a palavra poética, como visto anteriormente. Essa multiplicação de significados é o que João Alexandre Barbosa (1990) chama de leitura do intervalo exercida pelo leitor.

Na obra que o leitor sente como realizada, a distância entre o mais e o menos é preenchida pela tensão que se instaura entre o que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer após a leitura. É precisamente esta tensão entre a obra e o leitor (o que impõe tanto o desejo da leitura quanto a atenção exigida para a satisfação dele) que cria múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura. (BARBOSA, 1990, p. 15)

O crítico aponta como literatura o trabalho com os significantes, os quais criam a multiplicidade de significados que “tecem a tensão que envolve e desafia o leitor.” (BARBOSA, 1990, p. 15)

Assim, Barbosa (1990) considera que aquilo que não é literatura na leitura da literatura, isto é, os múltiplos significados extraídos da experiência do leitor têm dupla existência:

[...] faz parte do mundo da experiência empírica enquanto dado da realidade psicológica, histórica e social e, por outro lado, eventualmente existe como componente de uma organização, ou construção específica, que é a obra literária. (BARBOSA, 1990, p. 16)

Ainda, Barbosa (1990) acrescenta que o leitor dificilmente não tenha lido outras obras anteriores ao processo de leitura de um determinado livro específico e se se adiciona esse conhecimento de outras leituras à sua análise, a leitura do que não é literatura será uma constante releitura tautológica. Portanto, o crítico pontua que o que não é literatura na leitura da literatura é um sentido produzido pela própria composição do que “pressuposição de significados independentes de um certo modo de existir em relação a outros significados.” (BARBOSA, 1990, p. 17) Assim sendo, os elementos psicológicos, sociais ou históricos que podem ser captados na leitura de uma obra são transformações de um sentido mais geral, segundo o crítico, produzido pela organização da própria obra.

A partir dessas considerações de Barbosa (1990), podemos compreender que a obra de Orides Fontela, sobretudo *Transposição*, é produzida por uma tensão constante no movimento de transposição entre as palavras e seu silêncio, tensão entre o verbo (a palavra) e o real inefável. No que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer por meio do ato de leitura da mesma é que acontece a multiplicação de significados, na leitura do intervalo estabelecida pela relação obra – leitor, dessa maneira, a participação do leitor é essencial na construção dos sentidos.

Nessa direção, Paul Valéry (1999) assevera que se deve ter o cuidado na análise da linguagem, no aprofundamento das palavras, pois essas despertam uma confusão em nossos espíritos, ou seja, pensamos de uma forma e os autores de um texto, por exemplo, pensaram de outra e querem que pensemos como eles. Além disso, o crítico acrescenta que o mesmo “eu” tem aspectos muito diferentes, que se tornam abstratos por meio de especializações sucessivas, das quais cada uma é um desvio com o meio externo, estado próprio do ser.

Entretanto, Valéry (1999) afirma que o estado de poesia é irregular, frágil e um poeta não tem a função de fazer sentir novamente o estado poético. O poeta é, portanto, aquele que transforma o leitor em *inspirado* a adentrar a investigação do objeto poético, reconstruindo-o em significações na troca harmoniosa entre a expressão e a impressão.

Assim, tal como a dança, segundo Valéry (1999), é a poesia: um sistema de atos que têm seu fim em si mesmo. Então, ao buscar um objeto, o sujeito busca o seu ideal. Em um poema, o poético está em meio ao pensamento e a voz. Dessa

maneira, o poeta, de acordo com Valéry (1999), deve oferecer a sensação entre a palavra e o espírito para que o sujeito leitor sinta o prazer de sentir a poesia em si.

De fato, a partir das considerações de Valéry (1999), podemos ressaltar que Orides Fontela, nesse seu trabalho de transposição da palavra, apontando-a sempre para além do que a palavra (verbo) pode expressar, em uma transcendência vazia, colocando o sujeito lírico e, também, o leitor em movimento contínuo na luta com a palavra poética, acentua sua tensão com o silêncio construído e leva os sujeitos a terem sempre a sensação de ter “visto”, “tocado”, “sentido”, “ouvido”, “saboreado” a essência, o real do objeto poético. Assim, na leitura de seus poemas, o leitor transforma-se em inspirado, na leitura do intervalo – como propõe Barbosa (1990) –, e reconstrói o que consegue captar daquilo que a poesia diz e do que consegue ver.

O poético, portanto, como assinala Valéry (1990) está entre o pensamento e a voz. Em Fontela, está entre o verbo e o real inefável, no silêncio e no dizer, em outras palavras – no canto e no silêncio está o real. Por isso, assim como a dança, a palavra poética da poesia orideana também tem um fim em si mesmo, é limitada, mas suas significações não se esgotam, em tensão com o silêncio. Este dado, na poética orideana, pela correlação entre hermetismo e sentido.

Para exemplificar essa multiplicação de significações para o objeto poético, apresenta-se o poema “Caramujo”, o qual também faz parte de *Transposição*.

### **CARAMUJO**

A superfície  
suave convexa  
não revela seu dentro:  
apenas brilha.

A entrada  
estreita abóbada  
é sóbria sombria  
gruta.

A sequência  
rampa enovelada  
se estreita num pasmo  
labiríntico.

O fim  
limite íntimo  
nada é além de si mesmo  
ponto último.

A saída  
é a volta.

(FONTELA, 2015, p. 59).

O poema acima apresenta cinco estrofes, sendo as quatro primeiras compostas por quatro versos cada e a quinta e última estrofe apresenta dois versos. Poema breve, cujo título é “Caramujo”. Nele somos envolvidos por uma reflexão acerca da relação do desfazer/ refazer que é presente e constante.

Em uma primeira leitura do poema, tem-se a impressão de estarmos vendo um próprio caramujo (animal), pois são delineadas as características que esse apresenta. São elas: “A superfície/ suave convexa” (versos 1-2), “A entrada/ estreita abóbada” (versos 5-6), “A sequência/ rampa enovelada” (verso 9-10). Entretanto, há a oposição entre as categorias positivas, dessas podemos destacar: “superfície”, “suave”, “entrada”, “sóbria”, “sequência”, “fim”, “saída”, as quais se opõem às categorias negativas: “convexa”, “não revela”, “brilha”, “estreita abóbada”, “sombria”, “gruta”, “rampa enovelada”, “estreita”, “labiríntico”, “nada é além de si mesmo”, “volta”.

Nesse jogo de oposição entre as categorias, a negatividade acentua-se e torna a poesia hermética, de modo que somos levados a refletir sobre o objeto “Caramujo” com mais afinco. Como podemos notar, não se trata da descrição do animal, mas do próprio objeto poético que se afirma em sua negação. Portanto, ao adentrar a análise desse, percebemos que a negatividade é enfatizada e leva o objeto poético ao silêncio, pois conforme sua análise o objeto distancia-se cada vez mais de uma explicação.

Em “Caramujo” o leitor, em uma leitura intervalar, primeiro adentra a superfície do objeto para tentar decifrá-lo, entretanto sua superfície “suave convexa” (verso 2) “**não revela** seu dentro:/ **apenas brilha**” (versos 3-4, grifo nosso). Nessa perspectiva, o objeto parece não querer revelar a sua densidade, pois “apenas brilha”, o que permite ver apenas a “aparência”. Assim como o termo “luz” aparece na maioria dos poemas orideanos, nessa ela está no brilho, o qual apenas reflete, tal qual a luz que clareia, mas não a ponto de deixar ver a integralidade do objeto iluminado por ela.

Em jogo com esse objeto poético, o leitor, então analisa a entrada: “estreita abóbada/ é sóbria sombria/ gruta.” (versos 6-8) e depara-se com a dificuldade de ver ainda a essência do seu “dentro”, pois ela é estreita, circular, sóbria e sombria.

Dessa forma, obscurecida a sua entrada, o silêncio perpassa a palavra poética e leva o leitor a buscar na sequência a sua inteireza, o seu real. Nesse silenciar, a expectativa aumenta ainda mais o desejo de rompê-lo com a palavra que decifra essa “entrada”, que é “sombria”.

Percebe-se o uso de termos como “superfície”, “entrada”, “sequência”, “fim” que parecem aproximar o sujeito lírico e o leitor do próprio processo de análise do objeto poético, seguindo suas etapas para percorrer o objeto. Passa-se, então, à sua sequência. Na “sequência” desse, há uma “rampa”, mas ela está “enovelada” e “se estreita num pasmo/ labiríntico” (versos 11-12). Assim sendo, o objeto poético é construído de circularidades e é enovelado, o que dificulta a visão do sujeito observador e leva ao silêncio, pois não explica ainda o que, de fato, está dentro dessa sequência, levando a uma possível dúvida de qual é a sua essência.

Na expectativa de encontrar essa essência, o sujeito lírico e o leitor são atraídos e chegam ao fim, à etapa final “O **fim**/ limite íntimo/ nada é além de si mesmo/ ponto último.” (versos 13-16, grifo nosso) da análise do objeto e deparam-se com um limite imposto pela palavra (verbo) que se finda na sua experiência com ele – aqui retomamos a comparação da poesia com a dança trazida por Valéry (1999) –, a qual destaca o seu limite (ela tem um fim em si mesmo). Por isso, “nada é além de si mesmo/ ponto último.” (versos 15-16), o que destaca o seu limite, enquanto palavra, mas em seu silêncio, apresenta um transcender, por isso não é “ponto último” como assinala o verso 16.

Em contrapartida, potencializada pelo silêncio, a palavra poética “nada é além de si mesmo/ ponto último” (versos 15-16), ou seja, ela permite ser reconstruída. O que fora desfeito passa a ser refeito, em contínuo movimento, na leitura do intervalo empreendida pelo leitor, em sua experiência. Assim sendo, a palavra poética “estilhaçada”, desconstruída, forma outros reais em sua plurissignificação.

Dessa forma, por meio do processo de recifração, a palavra poética é reconstruída, mas renova-se na experiência do objeto pelo sujeito, isto é, por exemplo, no poema “Caramujo”, o objeto poético não será o mesmo a cada experiência; ela não perde sua essência, entretanto pelo seu silêncio novos sentidos são possíveis de serem dados ao mesmo objeto, outros reais são formados. A palavra poética em tensão no jogo entre verbo e silêncio, então, faz com que, na

experiência de leitura desenvolvida pelo leitor, seja múltipla de significações, pois “A saída/ é a volta” (versos 17-18).

O objeto poético por meio do sentido expressa, então, o que comunica parcialmente, mas a sua essência é ocultada pelo silêncio, portanto, “[...] um poema é uma construção literária composta de ‘não-palavras’ que, tomando distância do sentido, alcançam por meio da prosódia um sentido-além-do-sentido. Não se sabe qual é o fim do poema”. (SPITZER, 2003, p. 35-36)<sup>28</sup> Ainda, o crítico acrescenta que mais do que consistir em não-palavras, a poesia consiste “em *palavras*, cujo sentido é *preservado* e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um ‘sentido-além-do-sentido’ [...]” (SPITZER, 2003, p. 39, grifo do autor) De fato, na esteira de Leo Spitzer (2003), surge o constante retorno ao poema (construção literária) pelo sentido-além-do-sentido que está, na poesia orideana, no silêncio oculto da palavra poética.

Assim, em suma, encerramos esse capítulo (feitas as análises dos poemas de *Transposição*) com a confirmação de que a palavra poética orideana é limite porque tem seu fim em si mesmo, a cada experiência do objeto pelo sujeito são construídas novas significações pelo processo de recifração dessa. Ela pode ser nomeada, então, seja de “Caramujo”, de “Rosa”, de “O nome” entre outros, mas ela guarda em si a sua essência, o seu real sentido que não se deixa ver por completo pelo silêncio que rompe a palavra. Enquanto palavra (verbo) ela comunica, é recifrada pelo leitor, porém só “espelha”, “brilha”, mas sua essência está além do limite, está no silêncio.

Orides Fontela utiliza-se, portanto, de motivos poéticos, tais como: a luz, o pássaro, a fonte, a água, a rosa, entre outros, os quais são recorrentes em seu trabalho poético. Palavras simples, do cotidiano, “dotadas de uma profundidade” (SPITZER, 2003, p. 79)<sup>29</sup>, pois colocadas em relação de oposição, isto é, entre categorias positivas que se opõem às categorias negativas, geram tensão, de modo a prevalecer a negatividade. Esta torna sua poesia hermética, de difícil acesso, mas não incomunicável completamente, posto que, conforme Kothe (2016), a poesia

---

<sup>28</sup> Identificação reconhecida na análise do poema “The extasie”, de John Donne e que verificamos, também, a ocorrência na poesia de Orides Fontela, por seu silêncio.

<sup>29</sup> Ao analisar o poema “En una noche oscura”, de San Juan de la Cruz, Leo Spitzer (2003) identifica a utilização de palavras familiares, cotidianas nesse poema e assevera que essas palavras são dotadas de profundidade mística que as faz parecer novas mesmo sendo as mesmas. Evidência que reconhecemos nos poemas orideanos, pois Fontela utiliza em suas composições motivos poéticos, isto é, palavras simples, do cotidiano, mas densas pelo silêncio que se faz presente por sua construção singular.

hermética não se reduz a comunicação, porém não culmina em uma mudez, o poema hermético, portanto, “ele expressa e rompe o silêncio.” (KOTHE, 2016, p. 369) Esse romper o silêncio, ocorre na poesia de Fontela por meio do sentido que se renova a cada nova experiência do objeto poético pelo sujeito. Assim sendo, a força motriz da poesia orideana é dada pelo silêncio que ocorre pela correlação entre hermetismo e sentido, o qual é responsável pelo processo de transposição da palavra poética.

Nesse sentido, como a palavra poética tem fim em si mesmo, veremos no capítulo 4 *Poesia em fluxo contínuo* desse estudo, que há uma possível “morte” da palavra. Ela parece morrer e renascer simbolicamente em uma transcendência vazia, em um constante novo. Assim sendo, os poemas de Orides Fontela caminham para um processo de metalinguagem, o qual trataremos nesse capítulo. Ainda, verificaremos se há, de fato, um projeto poético em sua obra. Passemos, então, ao capítulo em questão.

## 4 POESIA EM FLUXO CONTÍNUO

[...]  
Nosso crime: a palavra.  
Nossa função: seduzir mundos.

*Deixando a água original  
cantamos  
sufocando o espelho  
do silêncio.*

(Trecho do poema “As sereias”, de Orides Fontela, 2015, p. 119).

### 4.1 “Eu assassinei o nome da flor”: a morte da palavra poética orideana

No capítulo precedente, a partir das análises dos poemas de *Transposição*, constatamos que a poesia orideana é potencializada pelo silêncio, que é proveniente da correlação entre hermetismo e sentido. Em outras palavras, na poesia de Fontela há a transposição da palavra poética, como identificamos, a qual é ocasionada pela tensão gerada no contínuo jogo de oposição entre as categorias positivas e as categorias negativas, o que a torna obscura no enfrentamento poético do real. Entretanto, ser hermética não consiste em torná-la muda, pois se fosse assim, conforme Flávio R. Kothe (2016, p. 371), não seria possível silenciar sem o falar. Assim sendo, o silêncio irrompe e faz com que a palavra poética se pluralize via sentido, esse que define ou conceitua o próprio real em sua poesia.

Ao silenciar, portanto, a palavra chega ao seu limite, enquanto linguagem, isto é, ao seu fim e, quando pensamos nessa questão, somos levados a pensar em morte da palavra. Entendemos a morte na perspectiva de Maurice Blanchot (1997), o qual assevera que a morte figura como a possibilidade de o homem nomear os seres ou as coisas por meio da linguagem e essa nomeação do ser é dada pela perda desse ser, isto é, na ausência que é o ato de linguagem.

Nessa perspectiva de Blanchot (1997), Davi Andrade Pimentel (2013) aponta que essa ausência é a do próprio referente, em outras palavras, esse assevera que ao nos comunicarmos com outras pessoas ou ao falarmos sobre algo a outrem, não é o referente que será entregue, mas a ausência do mesmo que está simbolicamente associado à palavra “que remete a esse referente posto em comunicação.” (PIMENTEL, 2013, p. 233) Assim, a palavra, quando a proferimos, não traz o ser/coisa, e sim a ausência desse(a). À título de exemplificação, Pimentel

cita o seguinte: ao cruzarmos com um cachorro na rua e, logo em seguida, emitirmos a palavra “cachorro”, essa chegará ao nosso ouvinte e exigirá “a supressão do animal ao qual fazemos referência.” (PIMENTEL, 2013, p. 233) e essa ausência será preenchida pelo nosso ouvinte com um cachorro plural e distinto do nosso. E “é no diálogo da supressão que a morte detém a linguagem humana e faz dela a sua própria linguagem.” (PIMENTEL, 2013, p. 233)

A palavra morre para que surja a significação. Se não morresse, a linguagem não poderia ser desenvolvida e, ainda, de acordo com Pimentel (2013, p. 234), o progresso dessa nos leva à reflexão sobre a sua própria existência, ou seja, sobre si mesma. Na tentativa, portanto, de preencher a ausência do ser/coisa, o homem passa a nomear, tendo o papel de poder gerir o mundo e os seres pela palavra, pelos sentidos que são permitidos por sua morte (ausência do ser/coisa, como aponta Blanchot (1997)).

Esse poder de nomear os seres/as coisas é dado ao homem para que ele possa manter a organização do espaço em que vive e lhe cabe desde o seu surgimento. Recordemo-nos da passagem extraída do Livro do Gênesis, capítulo 1, versículos 18-20, a qual mostra esse ato de nomear incumbido ao homem desde sua origem:

Javé Deus disse: “Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante”. Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. **E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras.** Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 15, grifo nosso)

No tocante à significação do poder de nomear, Alfredo Bosi aponta que para os antigos hebreus esse ato dotava as coisas de reconhecimento de sua verdadeira natureza. Tal poder nomeador, acrescenta Bosi, é o “fundamento da linguagem e, por extensão, o fundamento da poesia”, pois o poeta é, segundo o crítico, o doador de sentido. Portanto, dar nome é dar sentidos ao ser/ coisa. (BOSI, 1983, p. 141)

Em vista desse poder dado ao homem, na tentativa de reconhecer a natureza do ser/ da coisa, entende-se, contudo, que:

Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter sob a forma cômoda de um nome. Nomear é o que faz do homem essa estranheza

inquietante e perturbadora, que estorva os outros seres vivos e até mesmo os deuses solitários que dizem ser mudos. Nomear só foi dado a um ser capaz de não ser, capaz de fazer desse nada um poder, e desse poder, a violência decisiva que abre a natureza, que a domina e força. É assim que a linguagem nos joga na dialética do mestre e do escravo, que nos obceca. (BLANCHOT, 2005, p. 45)

A linguagem faz com que ao mestre, conforme a afirmação de Blanchot (2005), seja dado o direito de falar, portanto o mesmo tem o comando pela fala. Em contrapartida, o escravo é aquele que só ouve essa linguagem proferida pela fala daquele. Assim sendo, para ouvir é necessário a fala, da qual pode ser extraído o sentido, as interpretações possíveis pelo que se escuta.

Portanto, de acordo com Blanchot (2005), pode-se pensar que a linguagem do poeta é a do mestre, o qual “nomeia o que não entende, apenas fala” (p. 46) e, também, não sabe o que diz. Essa fala chega a nós, leitores, e somos conduzidos a extrair dessa, então, possíveis interpretações, as quais ocupam pela palavra a ausência do ser, como Blanchot (2005) assevera.

Quando adentramos os poemas de Orides Fontela, percebemos que a palavra poética atinge seu limite, enquanto linguagem. Em constante tensão, na qual a negatividade impera, cada vez mais hermética e distante de uma possível comunicabilidade integral, assim ela se faz, isto é, a fala passa a dar espaço ao silêncio, pois a palavra, em Fontela, não consegue expressar o seu real poético, que transcende esse limite, então onde termina a palavra, o silêncio é iniciado. Ao silenciar, portanto, a palavra poética passa a ser ainda mais reflexiva. Destacamos que a transcendência da palavra poética orideana se torna possível porque já não encontra lugar na palavra (verbo). Em vista disso, o leitor é instigado adentrar os poemas de Fontela em uma busca contínua na tentativa de encontrar uma decifração para o ser, a essência da palavra poética orideana, e este passa a tentar preencher a ausência do ser/ da coisa, nomeando-a.

Observemos o seguinte o poema “Rosa”:

#### **ROSA**

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

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 49).

Nessa primeira estrofe do poema, é possível notar a tentativa de preencher o vazio, a ausência do ser “flor”, ao dar o título de “Rosa” para essa. Ao nomear de “Rosa” o objeto poético, a poeta exerce o papel do mestre – termo usado por Blanchot (2005) –, pois ele (o mestre) nomeia o que também não entende, apenas fala e o sujeito leitor interpreta, nesse caso, a “Rosa” de distintas formas, portanto diferentes daquela nomeada pela poeta, o que enfatiza ainda mais o silêncio, a distância do ser na nomeação.

Nesse sentido, tanto a poeta como os leitores cometem o que o próprio poema apresenta: um “assassinato”, assim também o sujeito lírico, como apontam os seguintes versos, em que a primeira pessoa do singular é marcada: “**Eu assassinei** o nome/ da flor” (versos 1-2, grifo nosso). Esse ato de assassinar o nome faz-nos refletir sobre a ação de nomear, pois qualquer que seja o nome dado ao objeto poético, nenhum suprirá o que o ser/a coisa é em si. Figura-se, assim, a morte da palavra poética orideana, a qual chega ao seu limite, enquanto linguagem. Portanto, “A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é”. (BLANCHOT, 1997, p. 311)

Ao nomear a “flor” – “e a mesma flor forma complexa/ simplifiquei-a no símbolo” (versos 3-4) –, o sujeito lírico, bem como o leitor, como os próprios versos nos fazem refletir, cometem o ato de assassinato, simplificando com o nome a ausência do ser do objeto poético: “simplifiquei-a no símbolo” (verso 4). Essa simplificação pode ocorrer no uso de metáforas, de símbolos que tentam uma aproximação do que pode ser apreendido da observação do objeto poético. Por isso, “(mas sem elidir o sangue)” (verso 5), ou seja, o assassinato cometido da palavra que quer preencher a ausência do ser desse objeto e, de fato, não elide sangue.

Nota-se o uso dos parênteses nesse verso, os quais parecem enfatizar a presença do “sangue” – entendido como a substância vital da palavra poética orideana –. Nomeia-se a “flor” com a palavra, mas essa guarda o seu real (ser) poético.

Como podemos observar, o ato de assassinar o nome da flor cometido por esse “eu”, o qual não elide sangue, dando sequência ao poema, evidencia-se que quem tem as mãos vivas em sangue é aquele que nomeia “Eu assassinei a palavra/ **e tenho as mãos vivas em sangue.**” (versos 13-14, grifo nosso) Nesses versos, da última estrofe do poema “Rosa”, reitera-se o ato de assassinar a “palavra” – esta sendo a própria palavra poética orideana – cometido pelo sujeito que nomeia com a palavra (verbo) a ausência do ser (real) da mesma. Portanto, aquele que comete o assassinato é humano, tem “mãos vivas em sangue”, ou seja, o sujeito lírico não quer elidir o sangue e ao nomear a substância vital da palavra poética orideana parece permanecer nas mãos daquele que comete o ato, na própria nomeação.

Nessa perspectiva, surgem as possíveis interpretações do objeto poético, que oculta sua essência, o seu real (o seu ser) e o sujeito que o observa é atraído e ao mesmo tempo traído por não conseguir captá-lo. Em vista de sua participação na observação do objeto poético, o leitor atua como recifrador desse objeto, como aponta João Alexandre Barbosa (1986).

Na esteira do que o crítico afirma, percebemos que, na impossibilidade de decifrar o ser da palavra poética orideana, o leitor recifra-a, preenchendo a ausência desse real (ser) com o sentido, a palavra, por meio da nomeação. Na poesia orideana, então, a recifração leva o leitor a aproximar-se da palavra poética dando a ela significações, as quais têm em si o real poético, mesmo adquirindo outras formas, outros sentidos.

A palavra poética orideana, como podemos evidenciar, aponta sempre para algo além dos limites da palavra, em uma transposição contínua. E esse além está no próprio silêncio que dificulta ainda mais a captação do real (ser) dessa. Contudo, desejosos de acercarmos-nos desse ser, adentremos “Poema II”, de *Transposição*.

## POEMA II

Ser em espelho  
fluxo detido  
ante si mesmo

lucidez.

(FONTELA, 2015, p. 40).

Em “Poema II”, o “ser” está presente no próprio objeto “espelho” – “Ser em espelho” (verso 1) –, o que coloca o sujeito lírico e o leitor em um grau de dificuldade para se aproximarem desse “ser”. Além do mais, esse movimento de acercamento do sujeito lírico e do leitor com o “ser” do objeto poético orideano parece ser fugaz, próprio da efemeridade do tempo, posto que está em “fluxo detido”, mas no espelho. Reitera-se que a sonoridade do poema também contribui para a ênfase dada a rapidez demarcada por esse, a qual é evidenciada pelo uso da sibilante /s/ usada repetidamente nas palavras, assim como o /x/, o /c/ e o /z/ todos com som de /s/: “**Ser em espelho/ fluxo detido/ ante si mesmo/ lucidez**” (versos 1-4, grifo nosso). Portanto, como um sopro, o movimento de aproximação é veloz.

Assim também, podemos observar que esse “fluxo” é “detido”, ou seja, é prisioneiro frente a si mesmo, o que indica a presença inefável do “ser”, pois está detido no “espelho”. Dessa forma, Fontela, ao trazer a metáfora do “espelho”, faz com que nos recordemos do mito de Narciso<sup>30</sup> porque ambos reiteram o movimento de aproximação do sujeito com o objeto, no caso do poema (o “espelho”) e do mito grego (as águas). Essa proximidade entre objeto e sujeito deixa ver uma imagem refletida apenas.

Simbolicamente, o “espelho” reflete a verdade, a sinceridade, o conhecimento de si, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 396-396), portanto é “lucidez” (verso 4), mas, ao mesmo tempo, apenas reflete o objeto. A imagem refletida por distanciar-se do real aproxima-se do silêncio, o que torna a decifração mais distante de ocorrer pela análise do sujeito lírico e do leitor.

No poema orideano, o sujeito procura aproximar-se do “espelho” que é a própria palavra poética para ver o seu real (ser). Entretanto, consegue apenas captar a sua imagem, na superfície, pelo reflexo, há, então, uma distância do ser no que é

---

<sup>30</sup> Em linhas gerais, a história narra que ao nascer (Narciso), sua mãe faz uma pergunta a um adivinho se seu filho viveria muito tempo e o vidente afirma que sim, porém ele não poderia conhecer a si próprio, caso contrário morreria. Então, ele cresceu e tornou-se um jovem de uma beleza incomparável e por isso despertava o desejo de muitas ninfas, mas nenhuma parecia merecedora de seu amor. Um dia ele aproxima-se de uma fonte e vê, nas águas, o reflexo de sua imagem, mas não se reconhece e apaixona-se por ela. Entretanto, ele tenta tocá-la e a imagem parece se desfazer, tenta beijá-la, porém não consegue; por vários dias passa admirando aquela imagem e esquece de comer, de beber e se definha até a morte. No mito, conta-se que no local nasceu uma flor, para qual foi dado o nome de “Flor de Narciso”.

possível captar pela “lucidez”. Assim, também, o mito grego nos leva a pensar que Narciso se apaixona por sua própria imagem, sem saber. Reitera-se, ainda, que a personagem do mito grego capta apenas a imagem e acaba morrendo não reconhecendo quem era o ser refletido nas águas.

No mito, o fim (o limite) chega no momento em que Narciso capta apenas a imagem refletida nas águas, depois morre e no local nasce a “Flor de Narciso”, a qual preenche a ausência do ser Narciso. Nota-se que a ausência do ser do objeto é preenchida, assim também ocorre em “Poema II”, no qual a palavra ocupará a ausência do ser do objeto poético “espelho”, a qual é proveniente dos reflexos obtidos pelo sujeito observador de sua experiência com o objeto poético.

Assim, Fontela coloca o sujeito lírico e o leitor diante de um “espelho”, no qual a palavra poética orideana reflete o que é possível captar de sua superficialidade, mas o que é refletido no “espelho” não é o seu real (ser). Então, ao olhar novamente para esse objeto, jamais será a mesma imagem refletida, pois ela é estilhaçada à medida que o sujeito a olha ou tenta tocá-la com as mãos. A palavra, enquanto linguagem, dessa maneira, chega ao seu limite e morre.

Ora, se o sujeito observador é colocado frente ao “espelho” e ele depara-se com a imagem refletida, a qual não é o real (ser), mas contém esse em si, portanto o objeto analisado tem a verdade oculta em sua densidade poética. Nessa esteira, trazemos aqui o poema “Narciso (Jogos)”, o qual está presente na obra *Teia*, também de Orides Fontela e que reflete sobre o ocultar-se do ser no espelho, além de reportar novamente o mito grego ao nomear o poema com o nome da personagem. Vejamos.

#### **NARCISO (JOGOS)**

Tudo  
acontece no  
espelho.

(FONTELA, 2015, p. 365).

Ao nomear o poema de “Narciso (Jogos)”, pensamos no mito grego de Narciso, entretanto, Orides Fontela, ao contrário de tratar do mesmo, subverte-o. Assim, também, quando traz nomes ou símbolos que encontramos na filosofia, nas passagens bíblicas, na mitologia, a poeta cria uma espécie de jogo, no qual, o

sujeito lírico e o leitor são inseridos e traídos pela palavra, pelo símbolo, pela metáfora utilizados.

Traição essa porque a palavra tenta ocupar a ausência do ser, como vimos. Portanto, dar o nome de “Narciso” ao poema não nos faz tentar encontrar o “Narciso” da mitologia, mas outros possíveis. Dessa maneira, o objeto poético orideano coloca em um “jogo” o sujeito que quer ver a integralidade da imagem refletida pelo espelho, assim como Narciso, no mito grego, deseja tocar o real da sua imagem nas águas, mas não consegue.

No poema, há uma afirmação que reitera o uso do “Tudo”, a qual designa “completude”, mas esta “acontece no/ espelho” (versos 2-3), o que nos faz compreender o objeto refletido – a sua imagem é construída no “espelho”. Todavia, o “espelho” não mostra o real (ser) do objeto, apenas projeta, distorce, inverte, a sua superfície e identifica-o, enquanto imagem. O olhar do sujeito lírico orideano, então, mostra-se ser limitado porque não alcança a densidade do objeto poético. Assim sendo, a significação desse se multiplica no enfrentamento desse sujeito com a palavra poética, a qual morre para renascer, em uma nova aproximação com esse mesmo objeto.

É desafiando, também, o leitor – o escravo em termos de Blanchot (2005), pois é aquele que ouve – que esse é colocado a escutar a fala do mestre (poeta). A palavra poética desafia o sujeito observador e esse enfrenta-a. Esse ato é ainda mais dificultoso na poesia orideana porque o silêncio irrompe a palavra e é altamente significativo, faz refletir sobre o próprio em si do objeto. É no silêncio que está o real (ser), e é no silenciamento que a palavra poética orideana se torna potencializada e permite a plurissignificação.

E, nesse desafio, no enfrentamento, o leitor coloca-se em “Desafio” com a palavra poética. Observemos o poema de *Transposição*.

#### **DESAFIO**

Contra as flores que vivo  
contra os limites  
contra a aparência a atenção pura  
constrói um campo sem mais jardim  
que a essência.

(FONTELA, 2015, p. 39).

Em “Desafio”, a preposição “contra” aparece três vezes no poema e repete-se no início dos três primeiros versos. Essa palavra demarcada por sua negatividade, contrasta com “flores” – “Contra as **flores** que vivo” (verso 1, grifo nosso); com “os limites” – “contra os **limites**” (verso 2, grifo nosso) e com a “aparência” – “contra a **aparência** a atenção pura” (verso 3, grifo nosso). Nesse sentido, a oposição enfatiza a luta do sujeito lírico e, também, do leitor no desafio de enfrentamento da própria palavra poética, desafio que se assemelha ao jogo.

O sujeito lírico e o leitor, então, lutam contra as “flores”, os “limites” e a “aparência” que nos levam a pensar na do próprio objeto poético, pois quer construir “um campo sem mais jardim/ que a essência” (versos 4-5), ou seja, deseja o objeto poético em sua nudez – sem ornamentos, livre de “flores”, de “aparências”, sem o “limite” imposto pela palavra (verbo) – quer o real (ser), a essência oculta pelo silêncio. Dessa maneira, podemos compreender que o sujeito lírico e o leitor querem o objeto poético puro, sem metáforas e símbolos, portanto “contra a aparência a atenção pura” (verso 3).

Todavia, o desejo de ver, de tocar, de sentir, de ouvir, de experimentar o ser (real) da palavra poética orideana permanece, pois, o poema termina em uma transposição contínua dessa palavra. E o silêncio predomina a palavra poética, inserindo o sujeito lírico e o leitor em um desafio contínuo para encontrar o que está além do limite, das flores, da aparência do objeto poético.

Inseridos em uma impossibilidade, o sujeito lírico e o leitor aproximam-se do objeto poético pela nomeação, entretanto Françoise Dastur assevera que:

[...] a própria linguagem é na verdade, como Hegel reconheceu, uma potência de morte, já que dar um nome às coisas é anulá-las em sua existência real, isto quer dizer – como Blanchot ao comentar Hegel deixa evidente – que “quando eu falo, a morte fala em mim” e que é aquilo que ao mesmo tempo me separa do ser e me liga a ele. (DASTUR, 2002, p. 116)

Dessa forma, ainda assim, ao sujeito cabe nomear o objeto poético orideano, pois ele precisa da palavra, mesmo essa não sendo suficiente, para “amenizar” a sua dor por não ver o real desse objeto, para que ela preencha essa ausência do real (ser). Reitera-se que, quanto maior a proximidade do sujeito na sua experiência com o objeto, maior será a proximidade com a morte da palavra. Como vimos no mito de Narciso, por exemplo, ao estar muito próximo da imagem refletida nas águas, ele acaba, por não se reconhecer, não conhecendo a sua própria identidade

e a imagem refletida morre na impossibilidade de mostrar o real (ser). Assim, também, de forma distinta do mito de Narciso, mas acontece – recordamos à título de exemplificação – em *Édipo rei*, tragédia na qual Édipo por não reconhecer o pai (comete o seu assassinato) e a mãe (com quem realiza o incesto), ou seja, não sabe da origem do seu próprio nascimento e acaba cometendo o seu destino de morte: fura os dois olhos que não souberam enxergar a própria origem.

Essas considerações fazem-nos compreender que quanto maior a aproximação do sujeito em sua experiência com o objeto, maior a possibilidade de nomeação ao mesmo, porém esse nomear é finito a cada experiência realizada. Assim acontece ao sujeito lírico e ao leitor da poesia de Fontela, os quais em um enfrentamento constante com a palavra poética, desejam saber o seu real, o qual se insere no indizível, no silêncio.

Contudo, em luta constante contra o que o silêncio oculta e o canto limita, resta ao sujeito lírico e ao leitor da poesia de Orides Fontela “não saber” sobre a essência do objeto poético. E entre o canto e o silêncio, percorremos o poema “Acalantos”, de *Transposição*.

### ACALANTOS

I

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

O sono  
oblitera o real: o olho se cala  
na indistinção final dos rumos.

II

Não saber não saber não saber não saber  
ser consumida  
por tempo neutro  
espaço arritmico  
onde o sangue do ser  
não me pertence.

III

Água constelada  
entre as mãos incertas

e as estrelas derramadas no tempo.

## IV

Um pequeno lago  
sem sabor de forma  
um centro repouso  
sem nada  
sem fundo  
lago olho oculto  
no sono.

(FONTELA, 2015, p. 62-63).

O poema “Acalantos” – dividido em quatro partes – apresenta-se em duas páginas (as duas primeiras partes (I e II) em uma e as duas últimas (III e IV) em outra). Poema em que notamos a presença do sujeito lírico, sobretudo em “**não me pertence**” (verso 13, grifo nosso) pelo uso do pronome pessoal do caso oblíquo “me” – primeira pessoa do singular – frente ao movimento com o “Acalanto”.

Conforme Ferreira (2001), a palavra “acalanto” refere-se à “Cantiga de ninar; acalento” (p. 7). Assim sendo, percebemos o sujeito lírico em luta com o canto “de ninar”, pois “Perde-se a forma no silêncio/ e a cor não é mais palavra/ da plasticidade viva:/ coisas que eram reais e belas.” (versos 1-4). No canto, então, o silêncio parece irromper e, assim, destrói a forma do objeto poético, pois “Perde-se a forma no silêncio” (verso 1). Dessa forma, o que antes era a palavra “cor” não é mais “**e a cor não é mais palavra**” (verso 2, grifo nosso).

Não obstante, o sujeito lírico deseja que o silêncio “fale” o que esconde na forma destruída da palavra, mas o silêncio parece cada vez mais acentuado em um “sono” que oculta o real do objeto poético – “**O sono/ oblitera o real:** o olho se cala/ na indistinção final dos rumos” (versos 5-7, grifo nosso). Esse “sono” faz com que o “olho” se cale, nota-se a relação entre os sentidos ver e ouvir, o que enfatiza o próprio silêncio, no ocultamento do ser. Em vista disso, o “acalanto” não parece querer um sujeito “acordado” porque não permite ao seu olhar que o real seja visto, portanto o “sono” é imposto pelo silêncio, no qual a palavra “se cala”.

Nesse silêncio que irrompe o canto dos “acalantos”, o sujeito lírico, então, luta contra o “sono” imposto pelo “canto” (o acalanto) e o seu real – a sua essência – parece cada vez mais obscurecido, pois o “sono” oblitera o real e o sujeito é desafiado a enfrentar esse silêncio. A palavra poética parece gritar: “Não saber não saber não saber não saber” (verso 8), pela repetição constante e a sobreposição da negatividade imposta, mas o desejo do sujeito de conhecer a verdade dessa, o

“saber” prevalece. Essa repetição constante da negativa “não” enfatiza a negatividade na impossibilidade de a palavra mostrar a sua totalidade ao sujeito.

O canto não consegue dizer o que o silêncio oculta e a palavra desses “acalantos” só pode “ser consumida/ por tempo neutro/ espaço arrítmico” (versos 9-11). Nota-se, nesses versos, a efemeridade do tempo de “consumo” ocupado pela palavra no “espaço arrítmico” (espaço sem som, sem canto) que quer preencher a ausência do real (ser) do objeto poético. Nesse sentido, a palavra é finita, portanto, morre no olhar do sujeito, mas impõe seu silêncio “onde o sangue do ser/ não me pertence” (versos 12-13), o qual o sujeito não parece conseguir capturar pela palavra impotente do “acalanto”. Assim, o “sangue do ser” (real) – novamente aparece o termo “sangue” que vimos em “Rosa” – não pertence a esse “eu” do sujeito lírico, tampouco ao leitor e nem mesmo à poeta, é a essência viva do poético.

Em seu limite, a palavra (verbo) silencia, oculta o seu real, o que permite, metaforicamente, dar apenas a “água” ao sujeito que bebe dela “Água constelada/ entre mãos incertas” (versos 14-15). Novamente, a “água” aparece como motivo poético e designa pureza, porém em “Acalantos” não se trata apenas de “água”, e sim de uma “água constelada”, isto é, como em uma “constelação” – é constituída por várias estrelas –, a “água constelada”, portanto, pode formar diferentes figuras como a constelação de estrelas faz. Essas são as próprias palavras, em suas diferentes nomeações, que tentam preencher o vazio do ser (real), ocupando o silêncio do objeto poético: “e as estrelas derramadas no tempo.” (verso 16)

Entretanto, os “acalantos” escondem o seu real (o seu ser) e apenas o “canto” permite ser ouvido e o sujeito lírico frente ao objeto poético reconstrói “estrelas” da “água constelada” – refaz o canto estilhaçado pelo silêncio do “acalanto” – porém a essência total desse objeto poético não consegue se expressar em canto e é formado diante desse sujeito “Um pequeno lago/ sem sabor de forma/ um centro repouso/ sem nada/ sem fundo/ lago olho oculto/ no sono.” (versos 17-23), isto é, o que era finito, enquanto palavra dita e morta, esconde seu dentro – a sua essência – e agora silencia em um “lago sem forma, sem nada, sem fundo”, portanto cada vez mais distante do olhar do sujeito. Reitera-se a repetição constante da preposição “sem”, a qual com sua negatividade parece acentuar o enfrentamento do sujeito contra o “lago” (que reflete apenas o objeto poético), o “sabor da forma”, o “repouso”,

o “nada, o limite do “fundo” o “olho oculto”, o “sono”, em suma, contra o silêncio ocultador do ser (real).

Nesse poema, observamos novamente um sujeito que enfrenta constantemente o objeto poético, no caso os “acalantos”, palavra que está no plural e que pode designar os vários cantos possíveis que surgem ao analisar o mesmo objeto. E em uma contínua destruição da forma do “canto”, o silêncio intervalar impõe-se imerso na palavra, em contrapartida, o sujeito não quer o “sono”, luta contra ele, posto que o mesmo esconde o seu real. O sujeito lírico e, também, o leitor ao retornarem ao objeto poético são atraídos pelo canto da palavra, mas, como assinala Lopes (2008), ao mesmo tempo são traídos pelo seu silêncio.

Atraídos pelo silêncio da palavra poética, o sujeito lírico e o leitor querem romper o silêncio da “pedra”. Vejamos o poema “Pedra”, de *Transposição*.

#### **PEDRA**

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 30).

Do canto de “Acalantos” passamos ao silêncio da “Pedra”. Nesse poema, o objeto proposto por Fontela para que observemos é a “pedra” que, em seu sentido dicionarizado, de acordo com Ferreira (2001), designa “1. Matéria mineral dura e sólida, da natureza das rochas. 2. Fragmento dela. 3. Rocha, rochedo. 4. Lápide sepulcral. 5. Pedra preciosa, ou falsa, usada em joalheria e bijuteria., etc.” (p. 522) Além dessas designações, no que concerne à sua simbologia, podemos destacar que o homem nasce de Deus e retorna a Ele; a pedra desce do céu e transmutada se ergue em sua direção, conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 696). Nesse sentido, a pedra tem em si um grandioso valor e para apreendê-lo é necessário conviver com a pedra, “frequentá-la”, captar sua voz, como nos aponta João Cabral

de Melo Neto, no poema “A educação pela pedra”, de sua obra *A educação pela pedra e outros poemas* (2008, p. 207).<sup>31</sup>

De matéria sólida, mas de grande valia são configurações que estão relacionadas à palavra “pedra”. Entretanto, no poema, “A pedra é transparente:” (verso 1), deixa, portanto, vê-la, mas o que se vê é o silêncio “o silêncio se vê”, como aponta o segundo verso, assim sendo, a “pedra” tem seu “silêncio”, e ele é visto “em sua densidade” (verso 3), o que cria um distanciamento da sua superfície sólida, portanto é algo que se oculta, complexo. Nota-se o sentido da visão relacionado ao da audição que aparece novamente e demarca a impossibilidade frente à acentuação do silêncio da “pedra”.

A “pedra”, então, é “(Clara textura e verbo” (verso 4), “textura” e “verbo” que podemos ver na superfície, enquanto objeto “pedra”, todavia o “definitivo e íntegro/ a pedra silencia” (versos 5-6) e, novamente, o silêncio é acentuado nesses versos, pois a “pedra” esconde a sua inteireza de o seu real (ser). Ressalta-se uma clareza na textura “(**Clara textura** e verbo/ definitivo e íntegro/ a pedra silencia).” (versos 4-6, grifo nosso), na transparência da pedra, mas essa está na aparência sólida, o que está em sua integridade é silêncio “a pedra **silencia**” (verso 6, grifo nosso).

Não obstante, a “pedra” agora é “verbo”, na última estrofe “O verbo é transparente:” (verso 7) e, quando “pedra”, na primeira estrofe, era visto na sua densidade, agora “o silêncio o contém” (verso 8). Assim sendo, o silêncio está no verbo “em pura eternidade” (verso 9), em outras palavras, a sua pureza é guardada no seu silêncio para sempre, por isso “eternidade”.

Como podemos notar, a partir da leitura do poema “Pedra”, Fontela nos coloca em um desafio de analisar o objeto poético “pedra”, acercar-se de sua voz é a proposta delineada: fazê-lo falar. Nessa perspectiva, em sua dureza enigmática de verbo, “pedra” passa a ser transparente no verbo – na palavra – e oculta em silêncio a sua “pura eternidade”, aquilo que é o seu real (ser). A “pedra”, então, pode ser de várias formas, de variados materiais e de valores distintos (enquanto verbo).

---

<sup>31</sup> **A educação pela pedra**

Uma educação pela pedra: por lições;/ para aprender da pedra, frequentá-la;/ captar sua voz inenfática, impessoal/ (pela de dicção ela começa as aulas)./ A lição de moral, sua resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada;/ a de poética, sua carnadura concreta;/ a de economia, seu adensar-se compacta;/ lições da pedra (de fora para dentro,/ cartilha muda), para quem soletrá-la./ \* Outra educação pela pedra: no Sertão/ (de dentro para fora, e pré-didática)./ No Sertão a pedra não sabe lecionar,/ e se lecionasse, não ensinaria nada;/ lá não se aprende a pedra: lá a pedra,/ uma pedra de nascença, entranha a alma.

Contudo, ao ser verbalizada, a “pedra” – metaforicamente – é limite, inscreve-se na própria lápide sepulcral, pois morre e o silêncio a transcende, a pluraliza em possíveis sentidos.

Nesse percurso entre os poemas de Fontela já analisados nessa pesquisa, observamos que o sujeito lírico, em um movimento de luta com o objeto poético orideano para decifrar a sua essência – que se oculta na tensão entre verbo e silêncio – assim como o sujeito leitor, ao ler a poesia orideana, buscam destruir as peças do objeto para encontrar o seu funcionamento o seu real que é denso e se veem na impossibilidade.

Portanto, a palavra morre, mas por seu silêncio abre-se à nomeação, à recifração, desenvolvida pelo leitor para preencher a ausência do ser (real) da palavra poética. Assim sendo, em movimento de transposição contínua, de fluxo, o objeto poético cria a expectativa de um constante retorno cuja finalidade é ouvir não mais o canto (palavra), mas o silêncio que oculta o ser do objeto poético. Então, voltar ao mesmo objeto é buscar o além da palavra, o que aponta para uma possível transcendência.

#### 4.1.1 “Re-fazemos a vida”: a contínua transcendência vazia

O distanciamento do real – o ocultamento do ser – da palavra poética orideana faz com os sujeitos tentem fazer o silêncio em que se oculta o real (ser) “dizer”, mas a palavra poética é “crueldade” não é dizível em sua integralidade. Seu real (ser), então, parece transcender, ir além do que o verbo deixa ver e ouvir no “canto”. Esse “além” proveniente da palavra “transcender” infere que esse real, que é densidade, presente no objeto poético, possa estar “além” do verbo, ou seja, no silêncio. Todavia, na poética de Orides Fontela, a transcendência não está fora do objeto poético, ela acontece ali, está na sua inteireza, portanto é uma transcendência vazia, pois a palavra poética oculta, segundo Friedrich (1991), um mistério que gira em torno de si mesma. Sendo vazia, não há, assim, como decifrar o seu real (ser) poético, por isso é vazia está em si a sua própria transcendência.

Nesse sentido, Ivan Francisco Marques afirma sobre a transcendência na poesia de Fontela:

Já em *Transposição*, o passo rumo à transcendência era dado como impossível. Na primeira epígrafe, o movimento seguia duas direções: uma próxima do além (“a um passo de”), a outra estacionada na posição inicial (“aqui”). Alcides Villaça viu nesse advérbio de lugar uma referência ao poema, o *locus* das palavras onde se dá o “acontecimento” da poesia. (MARQUES, 2019, p. 3, grifo do autor)

A partir das considerações apontadas por Marques (2019), podemos compreender que já no primeiro livro *Transposição*, de Fontela, é possível evidenciar um movimento constante do objeto poético que, em seu limite, enquanto linguagem, irrompido por silêncio, aponta para um sentido além da palavra. No entanto, embasado nas evidências de Alcides Villaça, percebe-se uma transcendência na poesia orideana, mas esta é vazia, não está fora do objeto poético, ela acontece nele, está ali.

Ao transcender, a palavra poética morre e renasce continuamente. “Entre o verbo e o real inefável” o silêncio não revela o ser desse objeto poético, por isso ele se torna ainda mais hermético, mas altamente significativo, não mudo, como asseveramos anteriormente. Diante do silêncio irrompido na palavra poética, cabe ao leitor preencher a ausência do ser não captado por meio da nomeação, utilizando-se de metáforas, símbolos. O silêncio, assim, potencializa a palavra poética, como se ela fosse aberta em “mil lâminas”, como podemos observar no poema “Fronde”, de *Transposição*.

#### FRONDE

Vida aberta sem ritmo  
multiplicada em  
mil lâminas abertas  
mil lâminas vivendo a luz

lâminas sob a luz  
como sentidos.

(FONTELA, 2015, p. 75).

O poema “Fronde” constitui-se pelo jogo de oposição entre as palavras “vida” e “sem ritmo”, “lâminas” e “luz” e dessa oposição entre essas categorias (positivas em contraste com as negativas) o silêncio se instaura e parece deslocar do olhar do sujeito a essência real do objeto poético. Destaca-se que, em sua etimologia, a palavra “fronde”, segundo Ferreira (2001), significa “1. A copa, os ramos ou a ramagem das árvores. 2. A folha das pteridófitas e das palmácias” (p. 334),

entretanto, no poema orideano, não será mais a mesma “fronde”, mas a “ex-fronde”, assim como observamos no poema “Rosa”: a “ex-rosa”, pois a palavra permite a multiplicação em distintas significações para o mesmo objeto poético **“multiplicada em/ mil lâminas abertas/ mil lâminas vivendo a luz”** (versos 2-4, grifo nosso). A pluralização dos sentidos é destacada nas palavras “multiplicada” e “mil”, as quais apontam uma infinidade de interpretações para o mesmo objeto analisado.

Como em “mil lâminas” – nota-se a ênfase dada pela repetição dessas palavras nos versos 3 e 4 e, também, da palavra “lâminas” no verso 5 – o objeto poético (a “fronde”) é “cortado”, “estilhaçado”, “destruído”, “assassinado” e a palavra (verbo) ocupará o lugar da ausência do real (ser) do objeto. O sujeito reconstruirá outros reais para esse, pois as “lâminas sob a luz/ como sentidos” (versos 5-6) renascem, sentidos passam a ser reconstruídos, em novas experiências do objeto pelo sujeito, pois “sob a luz” é possível a plurissignificação. Assim sendo, o leitor atua como participante primordial no re-fazer em sentidos o objeto poético, por meio da palavra (verbo).

Em contrapartida, o sujeito desejoso de encontrar o real (ser) do objeto poético, retorna continuamente a observá-lo. Em vista disso, percebemos que em contínua procura pela essência da palavra poética orideana, os poemas tornam-se o local onde está o ser (o real). “Os poemas são túmulos, em que está enterrada uma vivência morta. O poeta é, então, o agente funerário que prepara o defunto como se fosse para uma festa, o próprio enterro.” (KOTHE, 2016, p. 397) Em seu fim (limite) a palavra morre, mas na poesia de Fontela a palavra poética transcende por meio do seu silêncio.

Nomear o objeto poético é usar da linguagem como um caminho que, de acordo com Steiner (1988), não mais é considerado de uma verdade demonstrável, “mas como uma espiral ou uma galeria de espelhos, conduzindo o intelecto de volta a seu ponto de partida.” (STEINER, 1988, p. 39) Por seu constante retorno, o leitor apresenta sempre novos sentidos ao mesmo objeto, como podemos observar nos seguintes versos “lâminas sob a luz/ como sentidos.” (versos 5-6), uma “luz” reflete em “lâminas”, isto é, em “sentidos” múltiplos, aquela proveniente do próprio intelecto que interpreta, é lucidez.

Constata-se nesse ato de nomear, como vimos, a utilização de metáforas e de símbolos na poesia orideana, cuja intenção é que a nomeação possa se

aproximar do objeto poético analisado, ou seja, são elementos que tentam trazer à luz algo captado pela experiência do objeto pelo sujeito. Porém, ao fazer uso desses recursos para compor seus poemas, Fontela torna mais obscura a palavra poética, pois o próprio símbolo, conforme Tzvetan Todorov (1977, p. 205) a face significante conserva a sua opacidade, o seu valor próprio, é intransitivo e dirige-se à percepção e à inteligência. Além dessas considerações, Todorov (1977, p. 205) assevera que o símbolo só significa indiretamente, ou seja, primeiro ele existe por si mesmo e depois é que descobrimos que ele significa, ao passo que a alegoria (o crítico faz essa comparação entre alegoria e símbolo) é transitiva, significa diretamente, sua face sensível é transmitir um sentido. Ainda, o símbolo produz um efeito e através dele é possível a significação. Já a alegoria, de acordo com o crítico, “tem um sentido que se transmite e que se aprende.” (TODOROV, 1977, p. 207)

Nessa perspectiva, podemos notar que a metáfora e o símbolo são formas materiais, modos de pensamento, que remetem a algo que existe no mundo, porém não designam aquilo que é imaterial, apenas apontam. Em outras palavras, são elementos que trazem uma possível luz em meio a obscuridade da palavra poética orideana, a qual é hermética, irrompida por silêncio, mas não conseguem expressar o seu real, o que é o ser, essência de sua própria existência. O que difere da alegoria, pois essa é sempre um modo de expressão, portanto com “um sentido que se aprende”, segundo Todorov (1977, p. 207).

Essa é, ainda, a função da arte: exprimir coisas misteriosas que não podem ser exprimidas por palavras. Qualquer palavra, metáfora, símbolo que sejam utilizados ainda não conseguem expressar aquilo que é indizível. Na poesia orideana, o silêncio é significativo e oculta o ser (real), o poético da palavra, e provoca o leitor a voltar-se continuamente a ela, assim “O indizível provoca, mais uma vez, uma superabundância de palavras, um extravasar do significante pelo significado.” (TODOROV, 1977, p. 198)

Enigmática, a poesia de Orides Fontela desperta no sujeito lírico e no leitor uma busca pelo “absoluto” do objeto poético. Assim sendo, passemos ao “Poema I”, de *Transposição*, para observarmos essa busca em uma constante ressignificação da palavra poética, evidenciando a transcendência que é vazia. Façamos o percurso no poema.

### POEMA I

O sol novifluente  
transfigura a vivência:  
outra figura nasce  
e subsiste, plena.

É um renascer contínuo  
que nela se inaugura:  
vida nunca acabada  
tentando o absoluto.

Espírito nascido  
das águas intranquilas  
verbo fixado: sol  
novifluente.

(FONTELA, 2015, p. 31).

No poema acima, há uma constante ênfase dada à palavra “vida”, posto que aparecem as palavras “vivência”, “nasce”, “renascer”, “vida”, “nascido” que são categorias positivas que apontam para o renascer, para a transcendência. Algo “nasce” e, no caso, “outra figura nasce” (verso 3), ou seja, supomos que já havia outra(s) “figuras” antes dessa nascer e, por isso, aquela, anterior, morreu para que outras nascessem. Nota-se que é a “figura” que nascerá outra, não a mesma (modificada a vivência), transfigurada “O sol novifluente/ **transfigura** a vivência:” (versos 1-2, grifo nosso).

O nascer, no poema, é iluminado pelo “sol”: “O **sol** novifluente/ transfigura a vivência:” (versos 1-2, grifo nosso) e faz com que a “figura” nasça “e subsiste, plena” (verso 4). Assim sendo, a “figura” tem em si a força da plenitude, do real, pois esse é a totalidade do ser. Mas, enquanto “figura” é “nova” e em constante movimento “novifluente” – reitera-se a aglutinação das palavras “novo” e “fluente” que reforça o movimento de fluxo desse “nascer” da “figura” (palavra, verbo, metáfora).

Movimento esse contínuo, de renascimento da “figura”, como podemos observar nos seguintes versos: “É um **renascer contínuo**/ que nela se inaugura:” (versos 5-6, grifo nosso), então a palavra poética renasce, em novas vivências (novas experiências) com o sujeito que a analisa. Renascer é continuar a vida – “vida nunca acabada” (verso 7) –, mas como “subsiste plena”, ela tem em si o real (seu próprio ser), a sua essência, que não se exhibe. O sujeito observador deseja, então, encontrá-la nesse movimento de destruição, no qual a “figura” – palavra – morre e renasce. Assim, busca, no silêncio da palavra poética, o “absoluto”, “tentando o absoluto”, o transcendente.

Nessa tentativa de encontro, a palavra poética em sua impossibilidade de dizer o seu real que transcende a palavra, está além do limite do próprio verbo, morre e renasce continuamente, não realizando o desejo que falta ao sujeito, a qual se preenche com a palavra renascida, em um retorno constante. Recorda-se aqui o trecho “A saída é a volta” (verso do poema “Caramujo”, de Orides Fontela) que expressa essa circularidade do movimento, pois a possibilidade de suprir a ausência do real (ser) é retornar, dar novos nomes ao mesmo objeto poético.

O sujeito preenche, então, com a palavra o vazio deixado pela transcendência vazia. A palavra renasce continuamente, como apontam os seguintes versos: “Espírito nascido/ das águas intranquilas” (versos 9-10), no movimento do fluxo das “águas”, guardando em si a essência, o real, o “Espírito”. A palavra poética, assim, é “verbo fixado: sol/ novifluente.” (versos 11-12) e também traz o real não dizível pelo verbo. Conforme Todorov (1977, p. 197), a linguagem pode nomear apenas, mas não consegue expressar, tornar visíveis as “contínuas transformações das gotas de água”, no poema é nas “águas intranquilas” que está oculto o ser.

A palavra (verbo), dessa maneira, sempre aponta para esse real inefável, mas, ao empreender tal ação, morre e renasce (transcende) em outra possível figura, em outro verbo, sem deixar de ter em si a essência inaugural. Por isso, não está fora da palavra poética, em transcendência divina, por exemplo, o seu real, mas na totalidade dela mesmo – é no próprio poema que habita o ser poético –. O sujeito, frente à palavra que é densa, não desiste de jogar com ela, de enfrentar, assim, o seu silêncio.

Em “Salto”, poema de *Transposição*, podemos, também, perceber um movimento para capturar o real da forma. Vejamos o poema.

### SALTO

I

Momento  
despreendido da forma

salto buscando  
o além  
do momento.

II

Desvitalizar a forma  
des - fazer

des - membrar

e - além da estrutura -  
viver o puro ato  
inabitável.

(FONTELA, 2015, p. 35).

Em “Salto”, o movimento de “desfazer” a forma aparece como proposta de jogo, no qual Fontela coloca o sujeito lírico e o leitor de sua poética frente ao emaranhado das palavras, em tensão “Desvitalizar a forma/ des - fazer/ des - membrar” (versos 6-8). Nota-se, nesses versos, o próprio “desfazer” dos verbos, os quais estão separados de seu prefixo “des-” (negação). Ora, trata-se de uma forma desfeita e essa, ao mesmo tempo, leva-nos a pensar na forma do próprio objeto poético. É possível ver a própria forma do poema, estruturalmente, desmembrando-se pelo uso do prefixo “des-” separado das palavras “fazer” e “membrar”.

Nesse sentido, “Desfazer” e “desmembrar” designam o movimento empreendido pelos sujeitos, os quais tornam a “fazer” novamente a forma, desvitalizando-a. Entretanto, além de desfazer, o sujeito lírico e o leitor da poesia orideana colocam-se em “salto” frente ao verbo (a forma). Procuram no momento de observação do objeto poético capturar a essência do mesmo, querem desprendê-la da forma: “Momento/ desprendido da forma” (versos 1-2). Ressaltamos que esse colocar-se em “salto” é como se, ao mesmo tempo que se deseja ultrapassar o limite da forma para captar o seu ser, o sujeito lírico e o leitor caíssem no mesmo lugar do salto, isto é, na forma do poema.

No intervalo desse movimento, está “o além/ do momento” (versos 4-5), isso posto, reconhece-se que há uma densidade no real, tornando a palavra poética ainda mais enigmática. Portanto, o sujeito deseja o que o silêncio da palavra poética orideana oculta, pois quer desvencilhar o limite da palavra, enquanto verbo. Dessa maneira, romper com a forma e adentrar sua profundidade são atos que o sujeito quer realizar para encontrar o que o verbo não deixa ver “e - além da estrutura -/ viver o puro ato/ inabitável” (versos 9-11). Contudo, adentrar a profundidade poética é “ato inabitável”, não há como entrar no seu cerne, no qual habita somente o real (ser).

O movimento de “salto” inclina-se, portanto, ao próprio abismo da própria palavra poética. Em seu silêncio, então, a palavra está impossibilitada de dizer o que

guarda em si. Ela morre e renasce pelas mãos do próprio sujeito que a desfez, desmembrou, na forma. Então, é “saltando” que o sujeito empreende um movimento de ir além da forma, mas sempre parece cair no mesmo lugar, como a palavra “salto” simboliza, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 799), um ato guerreiro para escapar de um adversário, para derrotá-lo e também para ascender. Entretanto, no poema orideano, quem é derrotado é o próprio sujeito que não desvencilha as “armadilhas” impostas pela palavra poética e cai sempre no mesmo espaço, nesse caso o do próprio poema.

Refazer o que fora desfeito, portanto, é o trabalho empreendido em constante experiência do objeto pelo sujeito. Nesse sentido, em “Laboratório”, de *Transposição*, Fontela insere o sujeito a desenvolver uma espécie de análise “laboratorial” do próprio objeto poético. Observemos o poema.

#### LABORATÓRIO

Des - armamos o fato  
para - pacientemente -  
re - generarmos a estrutura

ser nascido do que  
apenas acontece.

Re - fazemos a vida.

(FONTELA, 2015, p. 36).

No poema “Laboratório”, percebemos um movimento de rompimento da forma no ato de “des - armamos”, mas, também, de sutura dessa estrutura desfeita. Está em jogo, portanto, o próprio ato de desfazer para refazer o objeto analisado pelo sujeito. E esse refazer evidencia-se pelo próprio uso do prefixo “re-” que designa um retorno. Esse prefixo aparece nos seguintes versos: “**re - generarmos** a estrutura” (verso 3, grifo nosso) e “**Re - fazemos** a vida.” (verso 6, grifo nosso)

Como em um “laboratório” o sujeito lírico e o leitor participam da análise do objeto poético, presença essa marcada pelo uso da primeira pessoa do plural “nós” em “des - armamos”, “re - generarmos”, “re - fazemos”, os quais se aventuram nessa experiência de “análise”, então iniciam o estilhaçamento da forma e, em seguida, o seu refazimento. Portanto, os movimentos de desfazer/ refazer podem ser evidenciados pela própria estrutura das palavras com seus prefixos separados pelo uso do hífen.

Em observação, as mãos do sujeito parecem tocar a forma do objeto “Des - armamos o fato/ para - pacientemente - re - generarmos a estrutura” (versos 1-3) e no manusear a estrutura do objeto, as mesmas mãos geram, novamente, o que fora “desarmado”, mas “regenera” outras formas. Ato esse de cuidado, paciência, pois para regenerar o objeto poético, é preciso desvencilhar o silêncio que está entre o próprio movimento. Percebe-se nesse ato o acentuar-se do silêncio tanto presente na tensão de oposição entre as palavras como no espaço entre os prefixos “des-” e “re-” e as palavras que os compõem “armamos”, “generarmos”, “fazemos”, espaço marcado pelo hífen, o qual reflete sobre a própria regeneração do objeto, há um vazio que espera ser preenchido pela palavra.

Assim, novas formas surgem, nascem, pois “ser nascido do que/ apenas acontece” (versos 4-5), portanto renascem do momento acontecido na experiência de análise, sempre com o seu real, oculto pela forma. Desse modo, a vivência do sujeito em enfrentamento com o objeto faz com que “Re - fazemos a vida” (verso 6). Em vista disso, outros reais são formados pelas mãos que antes desfizeram a estrutura do objeto, as quais mataram a própria palavra, no ato de desconstruí-la, e transposta, atravessada por um silêncio invasor, a palavra propõe ao sujeito voltar aos estilhaçamentos para reconstruí-la, não a mesma, mas em outras formas vivas.

De fato, o que está em análise, em uma experiência de “laboratório” é a própria palavra poética orideana. Assim sendo, podemos observar que o objeto poético, ao ser desconstruído pelas mãos do sujeito lírico e, também, na leitura empreendida pelo leitor, é quebrado em partes que serão reconstruídas – as quais guardam em si o real da palavra poética –, mas, quando encaixadas as partes de sua forma, o silêncio se sobrepõe, potencializando-a porque cria a possibilidade de novos sentidos. É pelo seu refazer, possibilitado pelo silêncio invasor, que a palavra é refeita, portanto, em outros reais, assim sendo, sua transcendência é vazia, visto que está no em si da própria palavra poética.

A palavra poética orideana apresenta, então: “uma linguagem que vai além de si mesma para dizer o outro, a outra coisa, a semelhança que está além: transposição da experiência para um outro plano.” (ARRIGUCCI JR., 2005, p. 121) Assim sendo, do nomear surgem outras nomeações, outros sentidos para o mesmo objeto poético. As imagens da rosa, da fronde, do salto, do laboratório, dos acalantos, do Narciso, com sua simbologia, tornam-se, dessa maneira, plurais, –

transcendem –, pois buscam nomear o indizível, ocupar a ausência do ser que é inefável. Porém, torna-o ainda mais reflexivo por não conseguirem expressar a essência do poético em palavra.

O símbolo, então, amplia a densidade semântica da poesia orideana, a qual, conforme Alexandre Bonafim Felizardo, “passa a remeter o leitor a verdades indizíveis, transcendentais, repletas de significados que dão a medida do mistério inerente à vida humana. O símbolo, assim, torna-se intraduzível, pois representa um complexo de sentimentos que se interligam a um objeto.” (FELIZARDO, 2009, p. 138) Dessa forma, ele ocupa a ausência do ser ocultado pelo silêncio.

Essa inclinação ao silêncio, fixação pelo nada, apresenta-se, de fato, na poesia de Fontela. Nessa perspectiva, Antonio Candido (apud FONTELA, 1983, p. 3), assevera: “Os seus poemas partem da fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, - que é o eu do poeta, mas sobretudo o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa.” Portanto, esse silêncio presente na palavra poética orideana afirma o ser do próprio poema.

#### 4.1.2 Re-fazendo outras tramas: metalinguagem e metapoesia

Ao percorremos as análises dos poemas de *Transposição*, percebemos um projeto poético desenvolvido por Orides Fontela no trabalho de construção de seus poemas. Ao longo das análises, notamos que eles refletem sobre o próprio ato de criação poética de Fontela, no qual a poeta, o sujeito lírico e o leitor entram em um jogo com as palavras, na luta para criar novas significações, novos sentidos para o verbo. Essa repetição que assinala o movimento constante de desfazer e refazer o objeto poético constroem a sua identidade, a sua potência poética, pois, de acordo com Junqueira (1988, p. 124 apud FELIZARDO, 2009, p. 129), “todo grande escritor se renova na repetição, na obsidante insistência com que aborda seus temas e problemas”.<sup>32</sup>

Há nos poemas orideanos, o uso de metáforas, de símbolos, que ganham novos sentidos a cada experiência do objeto pelo sujeito, pois inseridas em um movimento de transposição e de contrates entre si potencializadas pelo silêncio.

---

<sup>32</sup> Felizardo (2009), ao apresentar essas considerações de Junqueira (1988), reconhece a densidade poética de Orides Fontela e assevera que sua poesia é original e rara, concisa e densa, dessa forma constatando a singularidade dessa poesia.

Esse faz com que as significações se tornem plurais, o que torna a poesia ainda mais reflexiva, pois a palavra poética orideana guarda em si o seu real inefável, o qual constatamos que se trata do próprio ser, da essência poética.

Nesse sentido, todos os poemas, em *Transposição*, – com suas particularidades – refletem sobre o ato de criação poética de Fontela. Esses enfatizam a constante luta de trabalho com as palavras, no tocante ao árduo movimento de desfazer a palavra e suas metáforas e símbolos já criados ou tramados para refazer em novas significações o mesmo objeto poético. É transpondo a palavra poética, a qual aponta para uma transcendência vazia, que a poética de Fontela se constrói.

Essas considerações, faz-nos evidenciar que os poemas orideanos tratam do seu fazer poético, do seu trabalho de artesã que tece as palavras. Então, a poeta, o sujeito lírico e o leitor jogam com as palavras em uma espécie de jogo lúdico, na tentativa de criar o “novo”, a partir do desfazer, do destruir, do quebrar para refazer, reconstruir, juntar as peças, os pedaços estilhaçados do verbo. Esse movimento está presente em todos os poemas dessa sua primeira obra, movimento que a própria poeta desenvolve na criação poética. Assim, por tratar sobre o próprio fazer poético em seus poemas, podemos configurá-los como metapoemas. Entretanto, trataremos da metalinguagem, primeiramente, e, na sequência, sobre a metapoesia, pois ambas estão presentes na poética orideana. Ainda, apesar de serem semelhantes, apresentam suas particularidades, as quais serão apontadas.

No tocante à metalinguagem, Samira Chalhoub (1986) assevera que no processo de leitura, o leitor aproxima-se do objeto para realizar a sua análise minuciosa, então olha-o, tasteia-o – gestos esses para desvendá-lo, decifrá-lo –. E, quando coloca a sua experiência de observação em linguagem, na tentativa de dizer sobre o objeto: “como é o que é, ou, como é o seu ser.” (CHALHUB, 1986, p. 6), o leitor está sujeito a ler metalinguagens.

Nessa esteira, a autora pontua:

[...] uma tradução de linguagem, onde um termo A – que podemos considerar como a emissão que organiza os signos referentes ao objeto, operando um conhecimento acerca desse mesmo objeto – descreve, explica, identifica, reproduz/ produz, cria, reinventa, equaciona, equivale a um termo B. (CHALHUB, 1986, p. 7)

A metalinguagem, portanto, para o entendimento do leitor, é esquematizada da seguinte maneira: “A = B (linguagem a = linguagem b)” (CHALHUB, 1986, p. 7). Explica-se:

O sinal de equação, sublinhe-se bem, significa uma relação de pertinência: quer dizer que a linguagem *b* refere-se, em sua própria linguagem, à linguagem *a*. Ou, por outra, a linguagem-objeto (linguagem *a*) é falada pela linguagem *b*, cujos signos são constituídos da linguagem *a*. Em termos gerais, a isso denominamos *metalinguagem*. (CHALHUB, 1986, p. 7, grifo da autora)

Ainda, Chalhub (1986) complementa que a função metalinguística se centraliza no código (linguagem utilizada em comum entre o emissor e o receptor de uma mensagem com a finalidade de que ocorra a comunicação, em termos linguísticos), portanto é o código “falando” sobre o outro código. Em outras palavras, por exemplo, é a literatura falando sobre literatura, a poesia dizendo sobre o fazer poético, entre outros.

Dessa forma, em vista de que a linguagem **a** é falada pela linguagem **b** como afirma Chalhub (1986), inferimos que a poesia orideana fala sobre a própria poesia, sobre o fazer poético. Posto isso, as metáforas utilizadas na composição de seus poemas, sobretudo os títulos dados a eles apontam para o ato de composição poética que Fontela empreende.

Nessa perspectiva, há poemas orideanos que fazem intertextualidade com outras linguagens anteriores. Vejamos o poema “Advento”, de *Transposição*.

#### ADVENTO

Deste tempo múltiplo  
o que nascerá?

Da onda  
rítmica  
amplitude  
da intensidade  
amorfa  
ritmicamente esfacelada

do múltiplo que um  
mais que tempo virá  
e que luz haverá além  
do tempo?

(FONTELA, 2015, p. 89).

Logo no título: “Advento”, podemos perceber uma intertextualidade com o “Tempo do Advento” que se refere ao primeiro tempo do Ano litúrgico para os cristãos, período que antecede o Natal. Esse momento é de preparação para o nascimento de Jesus Cristo, o qual é rememorado pela igreja. Na Igreja Católica Apostólica Romana, por exemplo, esse período é lembrado nas missas como preparação festiva, na qual é acesa uma vela que representa a vida, a luz da salvação, em cada missa, uma a cada domingo (quatro semanas antes do Natal) para celebrar o nascimento do Cristo no Natal.

Como podemos perceber, ao intitular como “Advento” o seu poema, Fontela utiliza-se da intertextualidade com o “Tempo do Advento” para compô-lo. Recordando o tempo de preparação para o nascimento do Salvador, a poeta faz com que o leitor percorra o poema para ver o que nascerá “Deste tempo múltiplo/ **o que nascerá?**” (versos 1-2, grifo nosso). Contudo, muito mais do que pensarmos no sentido cristão, Fontela insere o leitor em uma “armadilha”.

Utilizamos o termo “armadilha” porque não se trata do nascimento do Cristo na poesia de Fontela, mas do nascimento da palavra poética. Momento de espera, de trabalho executado no processo de leitura do leitor de sua poesia. Assim, no questionamento inicial: “o que nascerá?” – do “tempo múltiplo” –, isto é, da rede inesgotável de palavras transpostas e em tensão constante (características de sua poesia) – “Da onda/ rítmica/ amplitude/ da intensidade/ amorfa/ ritmicamente esfacelada” (versos 3-8), o leitor tenta descobrir o que nascerá dessa “onda” “rítmica, ampla, intensa, amorfa, esfacelada”, a qual designa o próprio ato poético de criação.

Ato esse que leva o leitor da poesia orideana a esfacelar a “onda” de palavras tramadas “do múltiplo que um/ mais que tempo virá” (versos 9-10), ou seja, no intuito de captar a essência dessa, o seu real (ser). E o que nasce na poesia de Fontela é o verbo (a palavra) que se “multiplica” a cada “tempo” de experiência realizada pelo leitor. Tempo esse efêmero, de captação do que é possível observar, sentir, ver, ouvir, experimentar do objeto poético.

Nasce o verbo, renascem outros reais, novos sentidos, mas “e o que haverá além/ do tempo?” (versos 11-12), surge esse questionamento ao final do poema. O leitor, então, busca o que está “além do tempo”, a palavra poética guarda em si o seu real (ser), mas não deixa o leitor vê-lo completamente, apenas é possível captar

o que a palavra permite em seu limite, por meio da luz que a perpassa. Imersa ao silêncio, na impossibilidade de dizer o que está oculto em sua profundidade, a palavra poética faz com que o leitor reconstrua constantemente novos sentidos, novos significantes para o mesmo objeto. Esse, portanto, nasce das mãos do leitor, o qual podemos metaforizar como “a parteira” que faz o “parto” e traz à luz a palavra – “o verbo encarnado” (aquele que vive).

Dessa maneira, o poema “Advento” é, também, metalinguístico por falar do ato de criação poética. Ainda, não somente nesse poema, mas, de modo geral, os que compõem *Transposição*. Nota-se um autoquestionamento sobre o próprio processo de construção poética. Questionamento esse que, em muitos de seus poemas, é reforçado pela apresentação de perguntas. Por exemplo, em “Advento”, tem-se: “Deste tempo múltiplo/ o que nascerá?” (versos 1-2) e “e que luz haverá além/ do tempo?” (versos 11-12).

Esses questionamentos, quando o poema se pergunta sobre si mesmo e “desnuda a forma com que fez a própria pergunta” (CHALHUB, 1986, p. 42), são característicos dos poemas, conforme Chalhub (1986), com o “signo da modernidade” (p. 42), pois é uma maneira de deixar à mostra os elementos que utiliza para elaborar sua questão.

Segundo Chalhub (1986), essa configuração do poema moderno volta-se para a metalinguagem, pois caracteriza-se pela **consciência** e **construção**, diferindo-se de **sentimento** e **expressão**. Não somente o poema, mas a arte moderna enfatiza o próprio processo de construção, no qual o leitor participa ativamente dentro da linguagem da obra, fato que na arte precedente, voltada à expressão, não ocorria – o poeta era o inspirado pelo divino e falava como “porta-voz, pelos humanos, criava um objeto único e irrepetível, coberto de véus misteriosos.” (CHALHUB, 1986, p. 43) –, assim sendo, o público não participava ativamente, apenas contemplava a obra de arte.

Nessa esteira, a poesia de Orides Fontela volta-se para o próprio ato de criação poética, assim como já se configurava a caracterização do poema moderno. A participação do leitor, portanto, é reconhecida, de fato, pois ele é colocado a desfazer as “tramas” das palavras para refazer novas “tramas”, novas significações para o objeto poético, o que o torna perene (é sempre uma contínua novidade).

Essa participação do leitor, assevera João Alexandre Barbosa (1974), não quer dizer que ele, na realização da leitura do poema, responda a escolhas pessoais, mas deve considerar a linguagem específica que é a do poema, então “O leitor, por assim dizer, perde a capacidade de linguagem temporariamente para recuperá-la depois no esforço de julgamento do poema.” (BARBOSA, 1974, p. 18) Isto é, por recompor, segundo o crítico, o que foi possível decifrar da compreensão do poema, o leitor amplia a interpretação e chega à crítica.

Nesse sentido, há um controle na experiência do objeto pelo sujeito. Conforme Barbosa (1974), “a noção de intransitividade é sobretudo um *a priori* que permite o controle da experiência do poema pelo leitor, assentando limites razoáveis de decifração” (p. 19), mesmo porque a existência do poema, enquanto poema, só se realiza mediante a validade que o leitor, em sua experiência, atribui ao objeto poético, aponta o crítico. Nesse sentido, os poemas de Fontela por sua **construção** e **consciência** ativam o leitor a participar na recomposição, no refazer constante da palavra poética, no tocante à significação do verbo. No limite da palavra atravessada pelo silêncio, o leitor estilhaça-a para reconstruir novos significantes.

Portanto, no jogo com as palavras em tensão, em que as metáforas e os símbolos são transpostos, Fontela faz com que o leitor entre nesse “jogo”, de que falamos anteriormente, no qual ele sempre procura uma maior aproximação com o objeto poético, na tentativa de chegar próximo de seu limite de decifração. Assim sendo, os sentidos se multiplicam a cada leitura dos poemas de *Transposição*, mas a metalinguagem permanece – a reflexão sobre o próprio ato de criação poética –, pois a palavra poética orideana “tira de si a substância vital”, termo utilizado por Bosi (1983, p. 143) ao caracterizar a poesia moderna e que, a nosso ver, configura, também, a poesia de Fontela porque ela reflete sobre a sua própria construção poética, portanto é uma poética reflexiva.

Essa metalinguagem, também, está explicitamente demarcada, em alguns poemas analisados anteriormente, pelo processo de intertextualidade, tais como: “Poema II”, “Poema I”, “Narciso (Jogos)”, os quais, como verificamos, apresentam referência ao mito de Narciso, ao refletir-se nas águas e, dessa relação, Fontela constrói esses seus poemas. Não se trata de reproduzir o mito, mas de subverter esse para relacionar com o próprio ato de construção poética, como apontamos.

Além desses poemas, podemos citar, ainda, o poema “Rebeca”, analisado no capítulo precedente, o qual remete à passagem bíblica da personagem Rebeca, aquela que dá água ao servo e aos camelos – destaca-se aqui a água e a atitude da moça, o seu gesto de dar água. Os poemas “Sede” e “Fluxo” também tratam, de forma particular, do movimento das águas. Utilizando-se da referência ao gesto de “Rebeca”, Fontela enfatiza a palavra poética de seus poemas como aquela que tem em si a pureza e o verbo e é oferecida ao sujeito lírico e ao leitor cuja finalidade é descobrir essa pureza escondida em sua profundidade, em seu silêncio. Em “Sede” e em “Fluxo”, o movimento das águas sugere o próprio movimento empreendido pelo sujeito lírico e pelo leitor ao tentarem decifrar a essência da palavra poética, o seu real (ser). Portanto, em uma relação intertextual, o ato de criação poética é enfatizado.

Em “Pouso”, de *Transposição*, a metalinguagem, também, pode ser constatada. Observemos.

#### POUSO

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

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 48).

No poema acima, a poeta traz a imagem do “pássaro”, a quem o sujeito lírico parece direcionar-se como uma espécie de invocação, por meio do vocativo “Ó pássaro”. Esse vocativo é repetido no início das três primeiras estrofes do poema, no começo de cada primeiro verso com a expressão idêntica nos três: “Ó pássaro, em minha mão”.

Esse pássaro pode vir a ser o poeta que guarda em si o olhar atento para o real do objeto poético, mesmo tendo consciência de sua profundidade, o qual se torna, conforme Dantas (2011, p. 119), “um antipássaro, o que detém em si as brechas possibilitadoras de fazerem emanar das camadas mais profundas do ser toda uma sorte de significantes”, os quais na linguagem intentarão expor uma experiência com o real, como pontua Dantas (2011).

Além de ser uma referência ao poeta, o pássaro pode vir a ser a própria poesia para a qual o sujeito lírico e, também, o leitor, ao estarem diante dessa, no enfrentamento com as palavras, direcionam o olhar para ela e, em uma forma de súplica, invocam-na para o canto “será possível **cantarmos/** em uníssono” (versos 11-12, grifo nosso), na tentativa de decifrá-la em sua totalidade – de ver o seu real. Acercar-se do canto, tentar ouvir o que ele evoca, esse parece ser o desejo do sujeito que observa o objeto “pássaro”.

No poema “Pouso”, o “pássaro” é a poesia que está nas mãos do sujeito lírico e, no procedimento de leitura, coloca-se nas mãos do leitor. Ambos os sujeitos desejam que o “pássaro” faça “pouso” em sua mão na tentativa de uma aproximação maior. Assim, o sujeito lírico invoca o “pássaro”, assinalando o que ele encontrará em sua mão: “Ó pássaro, em minha mão/ encontram-se/ **tua liberdade intacta/ minha aguda consciência**” (versos 1-4, grifo nosso). Ora, ao mesmo tempo em que tem sua “liberdade intacta”, o sujeito é consciente e quer que essa liberdade se instale em sua mão.

Ainda, o “pássaro” é invocado novamente: “**ó pássaro**, em minha mão/ teu canto/ de vitalidade pura/ encontra a minha humanidade “ (versos 5-8, grifo nosso), com a “liberdade intacta”, no pouso na mão do sujeito lírico e, também, na mão do leitor, o “pássaro” com o “canto de vitalidade pura” encontra a “humanidade” dos sujeitos, ou seja, o objeto poético com sua densidade pura – o seu real – tem seu “canto” – metáfora de palavra, verbo – que passa pela mão humana de seu observador atento.

Como o “pássaro” tem seu “canto”, cabe ao sujeito lírico tentar aproximar-se desse para captar a sua “vitalidade pura”, o seu ser (real), e direciona-se a ele: “**ó pássaro**, em minha mão/ pousado/ será possível cantarmos/ em uníssono” (versos 9-12, grifo nosso). O sujeito, então, propõe ao “pássaro” que cantem em uníssono,

em um mesmo som, no intervalo igual para que a mão do sujeito não deixe de captar a essência desse canto.

Entretanto, o sujeito lírico vê-se na impossibilidade de “cantarem juntos”, o “pássaro” e ele, posto que o “canto” é “vitalidade pura”, essência difícil de ser captada em “uníssonos”. Assim sendo, o “canto” é possível de ser apreendido pelo sujeito, mas guarda em si o seu silêncio potencializador, o qual sua mão não consegue expressar na palavra “se és o raro pouso/ do sentimento vivo/ e eu, pranto vertido/ na palavra?” (versos 13-16). Isto é, além da dificuldade de tocar a essência do “canto”, mais ainda árduo é fazer com que o “pássaro” faça o pouso na mão do sujeito, pois “és o raro pouso”.

Então, em vista da impossibilidade de capturar a pureza do “canto” do “pássaro” – o seu silêncio –, pois ele não “pousa”, está em movimento, ao sujeito lírico resta, então, verter seu pranto na palavra. Esse movimento, dessa forma, entre a mão que tenta ter uma proximidade com o “pássaro” é custoso, pois esse não quer pousar, enquanto aquele deseja tocá-lo. Cada vez mais distante, o “canto” fica do sujeito lírico e o silêncio se sobrepõe com mais intensidade, força, no objeto poético. Então, esse sujeito captura apenas o “canto” no limite que consegue “escutar” e expressa-o na palavra.

Como podemos notar, o poema “Pouso” é metalinguístico, pois, assim como o sujeito lírico quer que o “pássaro” faça pouso em sua mão na tentativa de alcançar, de decifrar a essência de seu “canto”, o sujeito leitor da poesia orideana também quer que o objeto poético (composto pelo verbo + real inefável) pouse em sua mão humana para que possa ser captada a sua essência, mas como ele está em movimento, a dificuldade aumenta e o silêncio se impõe.

Irrompida pelo silêncio, a palavra, em seu limite, é potencializada e o sujeito leitor, na leitura do intervalo – entre o que diz o poema e o que o leitor é capaz de dizer após a sua leitura, conforme Barbosa (1990) – consegue expressar na palavra (verbo) sua experiência com o objeto que sempre será nova a cada aproximação sua com esse. Por isso, a palavra é necessária para suprir a ausência do real (ser) não captado da palavra poética orideana.

Se o “pássaro” fizesse pouso na mão do sujeito, quiçá a aproximação entre eles seria mais expressiva (maior), porém ele parece querer o voo, pois talvez esteja nesse, o seu real (ser). Passemos ao poema “Voo”, de *Transposição*.

### VOO

Flecha ato não verbo  
impulso puro  
corta o instante  
e faz-se a vida  
em acontecer tão frágil

lucidez breve  
do movimento  
acontecido.

(FONTELA, 2015, p. 70).

No poema “Voo”, parece haver uma ênfase dada ao movimento do “voo”. Cada vez mais distante do “pouso”, o objeto alça “voo” como em “Flecha ato não verbo” (verso 1) e esse seu deslocamento é intensificado ainda mais pelo não uso de vírgulas nesse verso, o que aponta para uma fugaz passagem da “flecha” ao “não verbo” (ao silêncio). Nota-se, ainda, uma brevidade, no uso dos *enjambements* e no escasso uso de sinais de pontuação, o que enfatiza o movimento do voo.

A palavra poética orideana é o próprio “voo”, em que essa é potencializada pelo silêncio e o sujeito lírico e o leitor observam-na para em um movimento de “lucidez” tentarem captá-la e o “impulso puro/ corta o instante/ e faz-se a vida/ em acontecer tão frágil” (versos 2-5). E, em um instante, apreendem-na, mas não na sua totalidade, pois é “lucidez **breve/ do movimento/ acontecido**” (versos 6-8, grifo nosso). Nota-se o próprio uso de palavras que designam a passagem, a efemeridade.

Portanto, a “lucidez” do movimento do “voo”, da palavra poética, é “breve” e no instante de sua fugacidade entre a palavra e o silêncio, o sujeito capta o que conseguiu observar – o que os seus olhos foram capazes de ver – durante o movimento passageiro. E esse será sempre “acontecido”, pois, em outra experiência de aproximação com o objeto poético, a captação do sujeito será outra.

Dessa forma, compreendemos que em “Pouso”, o “canto” era ainda perceptível ao sujeito, mas distante, já em “Voo” a distância parece maior, “lucidez breve” do instante, assim sendo, além de ser metalinguístico, de tratar da própria criação poética, observa-se também uma relação intertextual entre os dois poemas (o primeiro traz a metáfora do “pássaro” em movimento, o segundo, a do “voo”).

Em “Rota”, poema de *Transposição*, não mais em “voo”, mas no “repouso” a “ave” parece estar para que o sujeito a observe. Vejamos.

## ROTA

Há um rumo intacto, uma  
absoluta aridez  
na ave que repousa. Nela  
o repouso é a rota: não há mais  
necessidade de voo.

(FONTELA, 2015, p. 60).

Nesse poema, as metáforas da “ave”, do “voo”, do “repouso” aparecem, as quais são constantes na poética orideana, mas singulares em cada poema. Em “Rota”, tem-se “rumo”, “ave”, “rota”, “voo” em oposição à “aridez”, “repousa”, “repouso”, “não”, palavras as quais, em tensão, se fragmentam e o silêncio irrompe. Nesse sentido, a poesia torna-se sugestiva e faz com que o sujeito leitor olhe atentamente para a sua construção, na procura da “Rota” certa para captá-la.

Diferentemente dos poemas “Pouso” e “Voo”, nos quais era enfatizado o movimento, em “Rota”, a “ave” está em repouso. O movimento, então, já não mais poderia ser a dificuldade de captura desse objeto pelo sujeito que a observa, entretanto “Há um rumo intacto, uma/ absoluta aridez/ na ave que repousa. Nela” (versos 1-3). A “ave” tem em si algo “intacto”, não tocado, esse é o “rumo”, porém é obscuro, difícil de ser alcançado, é “absoluta aridez”.

Caminho tortuoso, todavia, na “ave” “o repouso é a rota: não há mais/ necessidade de voo” (versos 4-5). Ora, se antes, nos poemas “Pouso” e “Voo” a dificuldade de captura do objeto era o movimento, agora em repouso poderia ser mais fácil a observação da “ave”, contudo, mesmo em repouso, sua essência real é “absoluta aridez”, o que impossibilita o sujeito de captá-la.

Mas a “rota” certa é o “repouso”, isto é, o momento intervalar que torna possível olhar a “ave”, mesmo sua densidade sendo “árida”. Em movimento, também, o momento de intervalo permite ver o objeto. Então, no repouso seria maior esse momento se não fosse árida sua profundidade. Todavia, está nesse instante de captura a “rota” para aproximar-se do objeto.

Assim também é o ato de criação poética de Fontela, a “rota” está em adentrar as palavras dos poemas, as quais, construídas em tensão, chegam ao seu limite, enquanto linguagem, e dão lugar ao silêncio que potencializa a palavra poética. Conforme Bosi (1983), a poesia tira de si a substância vital, portanto cabe ao leitor participar ativamente de sua construção, em sua experiência.

Como percebemos, os poemas de Orides Fontela tratam do seu próprio ato de criação poética. De modo geral, e, ainda, em alguns de seus poemas, é possível notar uma intertextualidade, a qual pode ser explícita, no caso, por exemplo, de “Narciso (Jogos)”, “Rebeca”, “Advento”, entre outros, em que a referência expõe-se de modo explícito, ou pode estar implícita, por exemplo, ao citar o espelho (remete-se ao “Estágio do Espelho” e ao mito de Narciso), em “Poema II” ou ao tratar do reflexo das águas, pensamos em “Fluxo”.

Além da metalinguagem que pode ser prontamente observada nos poemas de Fontela, tanto explícita como implicitamente pelos signos que remetem às linguagens anteriores (mitos, passagens bíblicas, termos filosóficos, entre outros) que aparecem nos poemas, como no poema em um todo refletir-se sobre o próprio ato de criação poética, ainda podemos notar que a poeta apresenta, em seus poemas, uma reflexão sobre o seu fazer poético próprio e a esse procedimento dá-se o nome de metapoesia.

O poema metapoético reflete sobre si mesmo, posto que a sua construção é colocada em evidência, isto é, o seu processo de criação. Nessa perspectiva, Maria Bochicchio (2012), em suas contribuições acerca da metapoesia, pontua:

No texto metapoético, é a própria poesia, no acto de produção da escrita (e leitura) do poema que é posta em questão: as suas matrizes culturais e referenciais, os seus objectivos directos ou indirectos, os seus potenciais de ser interpretada ou de permanecer enigmática, aqueles ou aquilo que interpela, aqueles ou aquilo que rejeita, o que vai buscar e o que omite – tudo isso e muito mais pode ser verificado, intuído ou interpretado como pertencendo a um campo metapoético [...]. (BOCHICCHIO, 2012, p. 158)

Em vista dessas considerações, a poesia orideana constrói-se como matéria de si mesma. Ao transpor as palavras no poema, dispondo-as em contrastes que geram a tensão, a negatividade é enfatizada e o silêncio irrompe e potencializa o verbo, o que permite a plurissignificação do mesmo, como constatamos. A palavra morre, então, para transcender em sentidos, por isso tira de si a substância vital, ela torna-se perene, constrói novos reais. Esse é o ato de criação poética de Orides Fontela.

Ao colocar em jogo as palavras, a poeta coloca também o leitor como ativo nessa luta pela busca da essência da palavra poética, o seu real (ser), ele é desafiado por ela. E, nesse enfrentamento, o leitor consegue captar, no instante de

observação, de análise, de experiência, o que aos seus olhos é mostrado – a palavra (verbo). Então, a palavra poética guarda o seu enigma – o seu real (ser) e move o sujeito a buscá-lo continuamente.

Assim sendo, Fontela, ao lidar com a palavra e sua limitação, utiliza-se da metapoesia para refletir sobre o seu próprio ato de criação poética, de modo a torná-la sugestiva e reflexiva. A palavra poética, portanto, torna-se transcendente em si mesma, está na sua profundidade o seu real e sua finalidade é dar nome às coisas. Esse poder de nomeação da palavra poética aparece na poesia de Fontela, vejamos o poema “Arabesco”, de *Transposição*.

### ARABESCO

A geometria em mosaico  
cria o texto labirinto  
intrincadíssimos caminhos  
complexidades nítidas.

A geometria em florido  
plano de minúcias vivas  
a geometria toda em fuga  
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza  
além dos planos no infinito  
e o texto pleno indecifrado  
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude  
a primavera.

(FONTELA, 2015, p. 29).

Em “Arabesco”, Orides Fontela utiliza a palavra “arabesco”, a qual designa, segundo Ferreira (2001), “Ornato de origem árabe, no qual se entrelaçam linhas, ramagens, etc.” (p. 56) e, também, para os mulçumanos, essas formas em conjunto designam o infinito – aquilo que está além do mundo visível e material –. Além desses significados, o termo “arabesco”, simbolicamente, tem relação com o labirinto, “cujo percurso complexo está destinado a conduzir da periferia do centro local (que é o símbolo do centro invisível do ser), da mesma forma como se relaciona com a teia da aranha.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 69)

Além dessas designações, o termo “arabesco” foi usado por Baudelaire para designar os movimentos livres do objeto, reconhecendo-o como o mais espiritual de todos os desenhos, conforme Friedrich (1991, p. 57), assim como foi um termo

usado por Mallarmé como “arabesco total” e, posteriormente, foi chamado por esse de “cifração melódica silenciosa”. (FRIEDRICH, 1991, p. 128) Dessa forma, a poeta, ao utilizar o termo “arabesco” delineia seu próprio ato poético, colocando o sujeito lírico e o leitor em um próprio “arabesco das palavras”, em uma espécie de labirinto sem saída, onde o silêncio irrompe a forma do objeto poético. É nesse entrelaçado de palavras da própria “geometria” que o leitor deve fazer seu caminho na busca da essência desse objeto poético.

Na primeira estrofe do poema, a metáfora da “geometria” aparece e designa (forma), o que está na superfície do objeto. Ao adentrar a “geometria” desse, o leitor parece se colocar em um caminho dificultoso, pois “A geometria em mosaico/ cria o texto labirinto” (versos 1-2), ou seja, essa forma em “mosaico” é rompida e, o que era milimetricamente calculado, em sua superfície torna-se “labirinto”. Esse é o texto criado com as palavras que compõem o objeto em “mosaico”.

O “texto labirinto” é construído na “geometria” do objeto poético e cria “intrincadíssimos caminhos/ complexidades nítidas” (versos 3-4). Dessa maneira, as palavras parecem se entrelaçar e tornam-se complexas ao leitor que tenta encontrar a sua densidade. Mas o leitor continua a percorrer o caminho “labiríntico formado”.

Por sua experiência, o leitor, ao aproximar-se do “arabesco” (a palavra poética), consegue capturar a “geometria” (forma) e torna-a um “florido”. A metáfora da “flor” designa a palavra (verbo) que é criada em um “plano de minúcias vivas” (verso 6), isto é, a palavra renasce assim como a “flor”, com sua vivacidade, com a sua essência (real), e “a geometria toda em fuga” (verso 7), a forma do objeto, portanto, é rompida a cada experiência do sujeito e renasce “e o texto como em primavera” (verso 8), nova “flor” brota no texto continuamente como em “primavera”. Novas flores que podem ser novos sentidos para o mesmo objeto poético (arabesco), portanto.

A primavera, como sabemos, é a estação em que as flores desabrocham e encantam por sua beleza. Isso posto, faz-nos entender que assim como a estação que flore – a primavera – as palavras do poema parecem florir em meio a forma, renascem a cada experiência ativa do sujeito leitor.

Então, a “geometria em mosaico” torna-se “geometria em florido” e “A ordem transpondo-se em beleza/ além dos planos no infinito” (versos 9-10) e a transposição das palavras do poema torna-as potencializadas pelo silêncio de sua “beleza” e o

leitor volta-se constantemente a elas para tentar capturar a sua essência, o que está além do limite da forma (da palavra). O silêncio potencializador invade, assim, e faz com que a palavra se multiplique a cada olhar atento do sujeito, por isso são infinitas as possibilidades de significações para esse objeto.

O “texto labirinto” “flore” em significações, em sentidos possíveis, entretanto “e o texto pleno indecifrado/ em mosaico flor ardendo” (versos 11-12), isto é, a plenitude – o real – que o texto esconde em sua profundidade não pode ser decifrado, pois é denso, mas outros reais são construídos e outros “mosaico flores” surgem e “ardem”, queimam os olhos de quem a observa a ponto de não deixar ver a sua totalidade.

Portanto, a “primavera” construída pela palavra (verbo), essa sendo as plurais significações que são construídas para o objeto poético, torna “O caos domado em plenitude” (verso 13). O “arabesco”, assim, é “domado” pela “plenitude” pela essência, o que nos leva a compreender que a “geometria” do objeto poético é “intrincada”, mas o seu “pleno” é “primavera” vitalidade contínua, infinita.

A “primavera” de significações para a palavra poética é, nesse sentido, o que afirmamos sobre o poder de nomeação. A poesia orideana torna-se inaugural, no sentido de que é novidade para o leitor em sua experiência de leitura, é um olhar ao “espelho” contínuo na tentativa de encontrar o que a aparência da palavra esconde em si.

No poema “Núcleo”, de *Transposição*, a palavra poética orideana oculta-se em sua profundidade e Fontela coloca o leitor a procurá-la. Observemos.

#### **NÚCLEO**

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

A palavra definitiva.  
A palavra áspera e não plástica.

(FONTELA, 2015, p. 38).

O poema “Núcleo” leva o leitor a “Aprender a ser terra” (verso 1), pois na terra esconde-se a semente e é o local comum onde ela é germinada e pode vir a ser um fruto, no seu crescimento. Mas, além de terra, deve ser “e mais que terra, pedra/

nuclear diamante” (versos 2-3), isto é, “pedra nuclear”, pois está dentro da palavra poética orideana.

Tornar-se “pedra nuclear” da palavra poética orideana para encontrar a sua essência, perfurando a palavra (verbo) como “diamante/ cristalizando a palavra” (versos 3-4) para encontrar “A palavra definitiva” (verso 5), o real, portanto “a palavra áspera” e “não plástica” (aparente, superficial). Assim sendo, o sujeito leitor deve ser “terra” e “pedra nuclear” para aproximar-se do “núcleo”, do centro, da profundidade da palavra “áspera”, do seu real denso. Esse é o trabalho árduo da poeta e, também, do leitor – ser aquele que recebe a palavra-semente ou a palavra-pedra para, então, poder capturar o seu real (ser), o qual nos revela um metapoema, pois reflete sobre o próprio ato de criação poética de Fontela.

Contudo, sua essência é de difícil acesso. Nessa “aridez”, Fontela nos apresenta o poema “Claustro”, de *Transposição*. Voltemos nosso olhar a ele.

#### CLAUSTRO

Célula  
onde nenhuma palma  
contempla  
na fria aridez o rosto  
pacificado

solidão sem imagens  
para sempre.

(FONTELA, 2015, p. 57).

Em uma profunda densidade, a palavra poética é coberta como em um “claustro” (galeria coberta). É “Célula/ onde nenhuma palma/ contempla” (versos 1-3), tão densa que as mãos “palma” do leitor parecem não conseguir tocar “na fria aridez o rosto/ pacificado” (versos 4-5). Nota-se que “rosto” designa aparência, sendo essa a do próprio objeto analisado.

Árida e densa é a “célula” que guarda o real, a essência, portanto a palavra poética é a “célula” de difícil acesso ao toque das mãos do sujeito lírico e, também, do leitor que tenta decifrá-la. Tão denso e enigmático, o objeto poético é “solidão sem imagens/ para sempre” (versos 6-7). Assim sendo, ele (objeto poético) guarda em si o seu real que não consegue ser expresso em palavras, portanto é “solidão para sempre”, em outras palavras, contínua.

Por ser tão difícil “a palavra real/ nunca é suave”, como assinalam os versos do poema “Fala”, de Fontela, é “solidão para sempre”. Entretanto, a palavra renasce, é reconstruída pelo verbo que preenche a ausência do ser (real) da palavra poética, o que é uma espécie de tranquilizador para o leitor, “pacificando-o”.

Passemos ao poema “Notícia”, de *Transposição*.

#### NOTÍCIA

Não mais sabemos do barco  
mas há sempre um naufrago:  
um que sobrevive  
ao barco e a si mesmo  
para talhar na rocha  
a solidão.

(FONTELA, 2015, p. 61).

No poema “Notícia”, podemos ver o verbo “saber”, na primeira pessoa do plural “nós”, conjugado “sabemos”, em que parece designar o sujeito lírico e o leitor, em sua árdua missão de enfrentar a palavra poética, são os que se colocam na solidão de procurar a sua essência em “Notícia”. Por essa dificuldade de encontro com a densidade do “barco” (palavra poética), os sujeitos reconhecem a impossibilidade, mas apontam que sempre há um sobrevivente “Não mais sabemos do barco/ **mas há sempre um naufrago/** um que **sobrevive/** ao barco e a si mesmo” (versos 1-4, grifo nosso).

Como em um “naufrágio” sempre há vítimas, mas há também sobreviventes, assim é a busca do sujeito pelo “barco” (palavra poética). Quem sobrevive é aquele que “talha” na “rocha” a “notícia” o presenciado, no acidente, para que outros possam ver. Em outras palavras, a poesia de Orides Fontela faz com que o “barco” (a palavra poética) se distancie dos olhos dos “sobreviventes” (leitores), mas mesmo à distância, eles conseguem vê-lo ainda, não a sua profundidade, mas a superfície “para talhar na rocha/ a solidão” (versos 5-6), isto é, a palavra marcada na “rocha” perpetua no tempo a sua experiência no instante vivido, o que nos aponta sua própria escritura.

As palavras dos poemas orideanos, então, são sobreviventes, também, posto que renascem após um “naufrágio”. Assim, também é a experiência poética do leitor da poesia de Fontela, ao findar a experiência, a palavra (verbo) morre e renasce em

outra experiência. Nesta esteira, Octavio Paz assevera no tocante à experiência poética:

La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello. (PAZ, 1967, p. 58)<sup>33</sup>

A partir dessa afirmação, podemos perceber que é no instante da experiência poética da poesia de Fontela que a palavra transcende, vida e morte ocorrem ao mesmo tempo e a palavra morre para renascer em sentidos. Por possibilitar a multiplicação de significações, ela é, segundo Bucioli (2003), “capaz de domar o fluxo do tempo e o inexorável ciclo da existência” (p. 52). Em fluxo, a palavra poética está além do tempo, reinventando-se em “flor” (palavra) como o poema “Tempo” nos apresenta. Vejamos.

#### TEMPO

O fluxo obriga  
qualquer flor  
a abrigar-se em si mesma  
sem memória.

O fluxo onda ser  
impede qualquer flor  
de reinventar-se em  
flor repetida.

O fluxo destrona  
qualquer flor  
de seu agora vivo  
e a torna em sono.

O universofluxo  
repele  
entre as flores estes  
cantosfloresvidas.

– Mas eis que a palavra  
canto florvivência  
re-nascendo perpétua  
obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre

---

<sup>33</sup> A experiência poética é um abrir-se às fontes do ser. Um instante e nunca mais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos aquilo que fomos e seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo. (tradução nossa)

de vida.

(FONTELA, 2015, p. 28).

O poema é composto por seis estrofes e as três primeiras são iniciadas por “O fluxo”. Na primeira estrofe do poema, o movimento do tempo (fluxo) “obriga” – o uso do verbo conjugado reforça uma imposição, uma ordem dada pelo próprio “fluxo” à “flor” – “qualquer flor/ a abrigar-se em si mesma/ sem memória” (versos 2-4), assim sendo a “flor” (palavra) é obrigada pelo movimento do “fluxo” a tirar de si sua substância vital para permanecer no tempo, ou seja, ela constrói de si mesma, não de memória.

Por não buscar em “memórias”, na segunda estrofe do poema, a “flor” (palavra) é impedida pelo “fluxo” de ser repetida “O fluxo onda ser/ **impede** qualquer flor/ de reinventar-se em/ flor repetida” (versos 5-8, grifo nosso). Nesse sentido, a “flor” (palavra) nasce, se esvai (morre) e transcende na experiência de leitura do leitor, mas não será jamais a mesma “flor” (palavra) construída pelo leitor em cada experiência de proximidade, de análise, pois o “fluxo onda” a impede de se repetir.

Impedida pelo “fluxo” de ser repetida, a “flor” (palavra) é potencializada pelo silêncio, pois em sua limitação, enquanto verbo, não consegue expressar a sua densidade. O silêncio permite que a “flor” (palavra) se pluralize em cada experiência de leitura empreendida pelo leitor. Assim sendo, “o fluxo destrona/ qualquer flor/ de seu agora vivo/ e a torna em sono” (versos 9-12), isto é, a “flor” (palavra), no seu nascer é silenciada, tornada “em sono” pelo “fluxo”. Novamente, aparece a palavra “sono” que acentua o silenciar da palavra poética.

Em seu silêncio, na quarta estrofe do poema, a “flor” é impedida pelo “fluxo” de cantar “o universofluxo/ **repele**/ entre as flores estes/ **cantosfloresvidas**” (versos 13-16, grifo nosso), nota-se uma aglutinação das palavras “universo” e “fluxo” (“universofluxo”) e “cantos”, “flores”, “vidas” (“cantosfloresvidas”) que se juntam formando uma só palavra. O “fluxo”, agora “universofluxo” é intensificado com sua força de movimento, instaura um silêncio potencializador entre as “flores” (palavras) de modo a repelir que surjam “cantosfloresvidas”. Ressalta-se que as aglutinações das palavras parecem enfatizar o movimento de passagem da própria captura de observação do objeto poético, acentua-se, assim, a brevidade, a finitude da palavra.

No entanto, na quinta estrofe do poema, potencializada pelo silêncio, a “flor” (palavra) começa a renascer “– Mas eis que a palavra/ cantoflorvivência/ **re-**

**nascendo** perpétua/ obriga o fluxo” (versos 17-20, grifo nosso). A palavra, então, renasce, pois é “cantoflorvivência”, substância vital e poética, portanto perpétua, para sempre.

Renasce a “flor” (palavra) porque o silêncio a potencializou e, renascendo, a palavra “cantoflorvivência” “obriga o fluxo/ cavalga o fluxo num milagre/ de vida” (versos 20-22), portanto a palavra renasce e impõe ao “fluxo” a sua permanência, posto que é pluralizada em significações. A palavra desperta novos sentidos a cada experiência com o sujeito leitor e abre-se em outras “flores” em “cantoflorvivência”.

Assim, Orides Fontela desafia o tempo e cria o próprio ciclo em seus poemas, recriando “flores” em “cantoflorvivência” para desabrocharem em sentidos. A palavra poética, então, é potencializada pelo silêncio e significa constantemente, mas nunca se repete, por exemplo, no poema “Rosa”, sempre será a “ex-rosa”, assim como o “ex-pássaro” na experiência de leitura. Ao tratar sobre o próprio fazer poético de Fontela, o poema “Fluxo” é um metapoema.

Com o renascer da “flor” (palavra), a poesia orideana desafia o tempo, os sentidos são multiplicados. Observemos essa construção em “Quadros”, de *Transposição*.

## QUADROS

I

O círculo em torno  
do ato:

lisa superfície  
da esfera  
do oceano concreto  
impenetrável

– a verbalização do sangue.

II

Um nódulo cego  
e a luz destacando-o  
num espaço total  
vivo e infinito.

Um nódulo cego  
e a luz contornando-o  
luz densa gerando um plano  
cruel e nítido.

Um nódulo cego

e a luz que o transpassa  
definindo seu ser  
sem diluí-lo.

### III

Livres fragmentos:  
cores sons figuras  
em dispersão lúcida

vertigem

Livres fragmentos:  
constelações em fuga  
dissonância.

Livres fragmentos  
e a livre unidade  
livremente aceita

(jogo maior  
além da infância).

(FONTELA, 2015, p. 42-43).

O poema “Quadros” divide-se em três partes (“I, II, III”), sua estrutura alonga-se um pouco mais, no tocante à extensão, em comparação a outros poemas já vistos anteriormente. A primeira parte “I” é composta por três estrofes; a segunda parte “II” apresenta três estrofes também e a terceira e última parte “III” tem cinco estrofes. Porém, mesmo se alongando mais, continua a ser breve, apresenta um movimento acentuado.

Como em “quadros”, Orides Fontela pinta seus próprios poemas, dando a eles sua poeticidade. Na primeira parte do poema acima, as palavras “círculo” e “esfera” aparecem e parecem enfatizar o movimento delineado em torno “– a verbalização do sangue” (verso 7). As palavras são colocadas no poema “lisa superfície/ da esfera” (versos 3-4) “do oceano concreto/ impenetrável” (versos 5-6) em “verbalização” disposta e perpassada pelo silêncio, por isso “impenetrável”, dificultoso é encontrar, portanto, o que essa oculta em sua profundidade, em seu “oceano impenetrável”.

Em meio a essa “verbalização do sangue”, na segunda parte do poema, nota-se “Um nódulo cego” – verso que se repete no início de cada uma de suas três estrofes –, “nódulo” (ponto) destacado por uma “luz” “e a **luz destacando-o/** num espaço total/ vivo e infinito” (versos 9-11, grifo nosso). Na “superfície da esfera” (no poema) a “verbalização do sangue” (as palavras) aparece uma luz do “oceano

impenetrável” (que esconde a essência – o real – da palavra poética), mas essa “luz” é um “nódulo cego”, o que mostra um distanciamento da visão do sujeito que a observa.

Com sua intensidade, a “luz” é permeada entre as palavras “e a **luz** contornando-as/ **luz** densa gerando um plano/ cruel e nítido” (versos 13-15, grifo nosso), entretanto essa “luz” é densa e cruel aos olhos, é a “luz” da consciência do próprio sujeito lírico e do próprio leitor, é lucidez, que a observa na tentativa de ver o que a “verbalização do sangue” (as palavras) silencia – sangue substância vital.

A “luz” transpassa as palavras, silenciando-as “Um nódulo cego/ e a **luz** que o **transpassa**/ definindo seu ser/ **sem diluí-lo**” (versos 16-19, grifo nosso), entretanto, a “luz” ao transpassar a “verbalização” (as palavras) define seu ser, não dilui a sua essência, portanto. Assim sendo, a palavra torna-se potencializada pelo silêncio e é única, sempre será pluralizada, mas não repetida e a sua essência não é desintegrada.

Potencializada pela “luz”, na terceira parte do poema, as palavras transpassadas pelo silêncio são pluralizadas em sentidos, em significações “Livres fragmentos:/ cores sons figuras/ em **dispersão** lúcida” (versos 20-22, grifo nosso), essas estilhaçadas em “fragmentos” formam “cores sons figuras”, sentidos novos para os seus fragmentos, uma “dispersão lúcida”, pois são novos reais construídos a partir desse mesmo objeto.

Todavia, há uma “vertigem” (verso 23) da essência, posto que em “livres fragmentos” o silêncio atravessa e oculta o real, na profundidade da palavra poética orideana. Em “Livres fragmentos:/ constelações em fuga” (versos 24-25), isto é, em meio a “verbalização” (as palavras) em fragmentos formam “constelações em fuga”, são construídos sentidos que sempre estarão “em fuga” porque são únicos, a cada experiência do objeto poético pelo sujeito, a palavra será sempre “ex-”, abrindo-se a uma nova “constelação” de sentidos. Distante de seu sentido inaugural, a palavra é “dissonância” (verso 26) aos ouvidos do sujeito leitor.

Atravessada pelo silêncio potencializador, a palavra poética se pluraliza em novas significações expressas como os versos apontam: “**Livres** fragmentos/ e a **livre** unidade/ **livremente** aceita” (versos 27-29, grifo nosso). Nota-se a repetição da palavra “livre” nos versos anteriores, o que acentua o desprendimento da forma. Nesse sentido, a palavra (verbo) torna-se, portanto, “unidade” única e “aceita”, ela

renasce, transcende no próprio nome criado em um “(jogo maior/ além da infância).” (versos 30-31), pois muito mais do que decifrar o enigma de um jogo, a palavra poética orideana nos insere em uma luta constante com o seu real oculto pela palavra que é hermética.

Assim, a palavra poética orideana coloca o leitor em um “jogo maior” que está “além da infância”, jogo esse de desconstrução da palavra para tentar descobrir a essência. É desfazendo o brinquedo-poema, fragmentando as suas partes em peças, que o sujeito leitor é colocado a descobrir a sua funcionalidade o seu real (ser). E, nesse movimento “circular”, ele constrói novas possibilidades, novos jogos, portanto “constelações” são criadas. Conforme Maria José Batista de Lima (2010, p. 10): “a metapoesia é recorrente na poesia de Fontela, sempre sugerindo um trabalho de arte árduo, feito de “sangue”, vocábulo que simboliza a vida que o poeta consegue dar às palavras”.

A palavra poética da poesia de Orides Fontela silenciada, então, por sua limitação, enquanto verbo (linguagem) permite que esse renasça em novas vozes, a cada experiência. Nessa possibilidade de renascer, vejamos o poema “Coros”, de *Transposição*, o qual reflete sobre essa pluralização de significações construídas para o objeto poético.

### **COROS**

Coros pungentes  
cores  
do crepúsculo

ser perdido em  
vozesfragmentos

arestas

violação  
de um só silêncio  
lúcido.

(FONTELA, 2015, p. 55).

Em “Coros”, logo na primeira estrofe “Coros pungentes/ cores/ do crepúsculo” (versos 1-3), observa-se que os “coros” são “pungentes”, que designa algo que fere, causa dor, portanto vozes em “cores do crepúsculo”. A palavra “crepúsculo”, conforme Ferreira (2001), designa “Luminosidade proveniente da iluminação das

camadas superiores da atmosfera pelo Sol, quando, embora escondido, está próximo do horizonte”. (p. 193), nessa esteira, as “cores” formadas pelos “coros pungentes” são “crepusculares”, isto é, iluminadas pela “luz”, mas ocultam-se no adentrar da “noite”, na obscuridade, por isso causa dor – o “coro” – em quem se aproxima.

Em “coros pungentes” o “ser perdido em/ vozesfragmentos” (versos 4-5), a essência (o real) permanece no objeto poético, mas fragmentado o verbo (palavra) jamais será o mesmo: é “ser perdido” em “vozesfragmentos”. As “vozes” (palavras) não conseguem expressar a totalidade do “ser”, por isso são “arestas” (verso 6), não permitem a percepção de sua densidade aos olhos do sujeito.

Por não conseguirem expressar sua densidade por meio de “coros” (palavra), são atravessadas pelo silêncio “violação/ de um só **silêncio**/ lúcido” (versos 7-9, grifo nosso) e, por isso, causam dor ao sujeito porque ao mesmo tempo que o “coro” atrai o leitor para tentar descobrir a palavra poética, é traído por “coros pungentes”, por “vozesfragmentos”. Ao escutar esses “coros”, o sujeito constrói sentidos outros que não são o mesmo do momento da aproximação com o objeto poético.

Em “vozesfragmentos” a palavra poética da poesia de Fontela renasce, transcendendo em significação. É contínua, portanto, a luta do leitor para torná-la a nu, em uma nudez original. Contudo, a sua inteireza, o seu real, acontece na própria experiência de proximidade do sujeito em sua participação ativa no processo de leitura.

Essa constante luta do sujeito com o objeto poético orideano faz sua poética circular. Quando Fontela utiliza-se das metáforas “círculo”, “esfera”, prontamente evidenciamos a sua própria criação poética permeada de circularidade, na qual é feita de um contínuo enfrentamento do sujeito com a palavra, o que torna sua poesia perene.

Em “Círculos”, poema de *Transposição*, Fontela traz a metáfora da “lua” (palavra) e evidenciamos a circularidade na busca pela “luz” empreendida pelo sujeito. Vejamos.

### **CÍRCULOS**

Há uma lua  
luz  
além

do círculo dia

há uma lua  
outro círculo.

(FONTELA, 2015, p. 56).

No poema “Círculos”, a metáfora da “lua” (palavra) é utilizada. A “lua” pode simbolizar a passagem da vida para a morte e o renascimento, assim como a palavra poética orideana, a qual sofre esse processo nascer-morrer-renascer. Nessa perspectiva, o leitor é levado a observá-la atenta e pacientemente.

Na primeira estrofe “Há uma lua/ luz/ além/ do círculo dia” (versos 1-4), observa-se uma “lua” (palavra) que contém uma “luz”, mas sua “luz” está “além do círculo dia”. Ora, se a luz é projetada pelo Sol, então a “lua” (palavra) do poema orideano não é a “luz” real do Sol, a palavra (lua) oculta a “luz” para que o leitor tente se aproximar. Nota-se a aliteração da consoante “l” marcada, o que acentua uma voz que se faz presente na palavra poética para atrair e ao mesmo tempo traír, pois seu ser está na obscuridade, nas profundezas do silêncio.

Entretanto, quando se aproxima da “lua” (palavra) pela “luz” que ela reflete, o sujeito tenta tocá-la, mas cada vez mais distante de sua visão, ele alcança apenas o que a “luz” (lucidez) permite, tal como a sua visão é capaz de captar. Dessa captura, o leitor faz com que a palavra renasça “há uma lua/ **outro** círculo” (versos 5-6, grifo nosso), outra lua é criada, não mais aquela que ele conseguiu captar com a “luz”, mas outra. Portanto, a “lua” (palavra) não é repetida é outra a cada experiência realizada.

Por ser um contínuo movimento de criação, a poesia de Orides Fontela permanece além do tempo e sempre é novidade no processo de leitura desenvolvido pelo sujeito. A poeta, então, por tratar do seu próprio ato de criação poética em seus poemas (metapoesia), faz com que a palavra poética aconteça no próprio poema, sua origem não está além do plano textual, mas ali mesmo para ser desfeita e refeita pelas mãos do sujeito.

No movimento de desfazer/ refazer, mas guardando seu silêncio, sua densidade, a palavra poética desafia o sujeito lírico e o leitor a enfrentarem-na continuamente. Assim, desfazendo “lianas”, analisemos o poema “Múmia”, de *Transposição*.

## MÚMIA

Liana  
liame  
linho.

Voltas e mais voltas  
apertadas voltas  
concêntricas.

Branças espirais  
tela branca  
unguento incenso contundentes  
aromas.

Lianas  
liames da espera  
incubando o sono.

Linho indizível  
branco:  
branco arcaico em torno  
de nada.

(FONTELA, 2015, p. 58).

Conforme Ferreira (2001), a palavra “múmia” refere-se a “1. Corpo embalsamado pelos antigos egípcios ou, modernamente, por processos análogos. 2. Cadáver em que parte dos tecidos não ósseos se desseca naturalmente.” (p. 476) Partindo dessas considerações para o termo “múmia”, Orides Fontela nomeia seu poema com essa palavra e usa-a de forma metafórica. Tal como a “múmia” – que designa um corpo embalsamado –, o qual contém em si sua essência, a poesia orideana, guarda a sua essência “embalsamada”. Enquanto matéria, é para ser vista, tocada, sentida, experimentada, ouvida, mas ao estar “embalsamada”, a sua essência não é desintegrada.

A múmia é um corpo envolvido em faixas de linho ou algodão, assim também aparece a “múmia” do poema orideano, envolvida em “Liana/ liame/ linho” (versos 1-3), isto é, em “liame” como “liana”, que, segundo Ferreira (2001), designa cipó, o “linho” circunda-a. Em “Voltas e mais voltas/ apertadas voltas/ concêntricas” (versos 4-6) encontra-se a “múmia” (objeto poético), o qual, enquanto palavra é enovelada – guarda em si o seu ser.

Envolta em “Branças espirais/ tela branca” (versos 7-8), a “múmia” (palavra poética) tem em si o seu silêncio. Aqui a cor branca é enfatizada e além de simbolizar a pureza, ela também assinala a presença do silêncio. Assim sendo, a

palavra poética envolta pelo “linho” (verbo) tem em si o seu silêncio em sua “brancura”.

Esse silêncio da “múmia” (palavra poética) potencializa e mantém a sua essência guardada em “unguento incenso contundentes/ aromas” (versos 9-10), ou seja, é perfume captado pelo olfato do sujeito lírico e do leitor. Dessa maneira, aproximando-se da “múmia” (palavra poética), o leitor sente o “unguento” e expressa no verbo o que sentiu do “aroma” exalado, assim mantém a vivacidade do corpo (verbo).

O corpo (verbo) é cadáver, mas o “unguento” é a vivacidade dada à “múmia” (palavra poética) para manter a sua essência, não a deixando putrefazer-se. E as “Lianas/ liames da espera/ incubando o sono” (versos 11-13), as “lianas” – faixas brancas mantém “incubando o sono” a “múmia” (palavra poética) à espera de serem desfeitas.

Desfazendo as “lianas” do “linho”, no movimento de desfazer o tecido, anteriormente em palavra (verbo), ainda não é possível encontrar o ser (real) da “múmia” (palavra poética), posto que o “Linho indizível/ branco:/ branco arcaico em torno/ de nada” (versos 14-17). Nota-se o silêncio ainda mais acentuado no uso dos termos “indizível”, “branco”, “nada”, os quais dificultam ainda mais a captação do ser oculto.

Nesses últimos versos, o branco novamente é reiterado, pois tal brancura expressa-se no silêncio que atravessa o “linho” (o verbo, a palavra). Desfazer os “liames” da palavra não levarão a “nada”, pois a essência é densidade profunda. Ao sujeito observador do objeto poético orideano, nomeado nesse poema como “múmia” é possível tocar o “linho” envolto entre as palavras do poema, mas ao aproximar-se cada vez mais da “múmia”, encontra-se com o cadáver, a representação da morte da mesma. E dessa observação, o sujeito expressa em palavra o que captou de sua experiência. Portanto, no contínuo movimento de desfazer/ refazer o leitor da poesia de Fontela constrói novos reais para o objeto poético e trama novos “linhos” com as palavras que compõem seus poemas.

Nessa experiência de reconstrução do objeto poético, o sujeito é colocado na análise do poema “Série”, de *Transposição*. Façamos um percurso nesse poema.

### SÉRIE

Primeiro  
o apelo  
(paralela a palavra  
ao universo).

Depois  
invocadas potências  
formas se tramam puro  
mapa lúdico.

Enfim  
conclusão do ato  
o amor ser possível  
amanhece  
lúcido.

(FONTELA, 2015, p. 44).

O poema “Série” parece sintetizar o procedimento que deve percorrer o sujeito lírico e, também, o leitor da poesia orideana para tentar aproximar-se do objeto poético na captura do seu real. Posto que a palavra poética da poesia de Orides Fontela parece seguir essas possíveis etapas de construção que o poema sintetiza.

Composto por três estrofes encontra-se o poema, o qual as apresenta como em etapas “séries” demarcadas no primeiro verso de cada estrofe. Cita-se: “Primeiro” (verso 1), “Depois” (verso 5) e “Enfim” (verso 9). Assim composto, o sujeito, na busca da essência do objeto poético, deve proceder em etapas.

Na primeira estrofe (etapa 1), “o apelo/ (paralela a palavra/ ao universo).” (versos 2-4), isto é, invocar o “universo” da palavra, desmembrando-a em fragmentos para tentar captar a sua densidade enigmática.

Em sequência, “**Depois**/ invocadas potências/ formas se tramam puro/ mapa lúdico.” (versos 5-8, grifo nosso), desfazendo a palavra em fragmentos, o silêncio potencializador atravessa a palavra (verbo) e permite outras “formas” que são tramadas pelas mãos do sujeito leitor. Essas “tramas” constroem um “mapa lúdico”, isto é, a pureza permanece na profundidade da palavra poética, em sua obscuridade hermética, mas as mãos do leitor criam outras significações “lúdicas” para formarem outros jogos a serem tramados em outras experiências com o objeto poético.

Então, ao desfazer as “tramas” da palavra poética, o sujeito acerca-se e encontra um silêncio invasor que atravessa a palavra poética orideana e a faz sugestiva. O sujeito, assim, tenta captar a sua essência e constrói novos sentidos

por meio da palavra (verbo). Dessa forma, frente ao silêncio do objeto poético, o leitor nomeia o que capta de sua experiência com o objeto e conclui o ato na construção de novos reais, sem desintegrar a sua essência: “**Enfim/** conclusão do ato/ o amor ser possível/ amanhece/ lúcido.” (versos 9-13, grifo nosso). Assim sendo, a palavra renasce para morrer e renascer em constante lucidez. Nesse poema, também percebemos a reflexão sobre o próprio ato de criação poética orideana.

Ao adentrarmos os poemas de Orides Fontela, em suma, confirmamos um projeto poético que demarca a sua identidade. De fato, utilizando-se da metalinguagem, Fontela trança em sua poesia referências, linguagens anteriores (mitos, passagens bíblicas, termos filosóficos), porém, não se trata de os parodiar, mas de transpô-los de sua referencialidade. Assim, na poesia orideana outras tramas são trançadas, outros sentidos são construídos para o mesmo objeto poético. Ainda, ao refletirem sobre o seu próprio ato de criação poética, os poemas tornam-se metapoemas, os quais apresentam a potência criadora de Fontela: criadora de uma poesia que tira de si a sua substância vital e por isso permanece, é perene. A cada experiência do objeto pelo sujeito, um novo real é construído, em uma contínua novidade, uma constante descoberta é realizada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SEGREDO? ESPELHAR-SE

Ao percorrermos os poemas de *Transposição*, desenvolvidas as análises, chegamos à confirmação de que, de fato, o silêncio percorre a poesia de Orides Fontela. Ele atua como potencializador da palavra (verbo), a qual, ao chegar no seu limite, enquanto linguagem, não consegue *dizer* por meio do verbo o que é, ou seja, não consegue expressar o seu real (ser), enquanto essência poética. Permeada de negatividade, limitada, a palavra (verbo) morre simbolicamente, entretanto o silêncio irrompe a palavra e torna-a poética, pois o *não dizer* é grau máximo de significação.

A poesia orideana constituída de tensão entre as categorias positivas e as categorias negativas que se opõem, levam ao deslocamento de uma comunicabilidade. Assomados a essa, estão os usos de prefixos como “des-” e “ex-”, assim como o branco da página em relação aos curtos poemas, enfatizam o silêncio. A palavra torna-se hermética, de modo que acentua o não dizer. Esse silêncio, portanto, na poesia orideana, ocorre na correlação entre hermetismo – que passa pelo próprio enfrentamento poético do real – e sentido, o que define ou conceitua o próprio real. Em outras palavras, o hermetismo oculta o real (ser) de uma possível comunicabilidade, portanto a palavra poética é irrompida por silêncio, o qual a torna potencializada, não muda, o que abre a possibilidade de sentidos por meio da palavra que tenta conceituar o real (ser).

Por irromper a palavra, o silêncio, na poesia de Fontela, de fato, atua como potencializador, ampliando a possibilidade de infinitas significações para o objeto poético, é ele quem projeta sua perenidade. Ao morrer simbolicamente – a palavra –, em sua intransitividade, torna-se transitiva: pluraliza-se em sentidos, transcende, por seu silêncio. Essa morte simbólica é ocasionada pela ausência que o ser ocupa na palavra, enquanto verbo, e essa ausência – intensificada pelo silêncio – passa a ser preenchida pela nomeação, pelos sentidos que tentam ocupar a ausência desse real (ser) poético.

Conforme Maurice Blanchot (1997), a morte da palavra configura-se como a possibilidade de o homem nomear os seres ou as coisas por meio da linguagem, da palavra (verbo). Portanto, a palavra poética orideana, por sua hermeticidade e por seu silêncio, coloca o leitor a nomeá-la continuamente.

Nessa esteira, Benedito Nunes (1999), ao tratar da linguagem e sua relação com a poesia, apresenta uma passagem em “*Was heisst Denken? [O que significa Pensar?]*” (NUNES, 1999, p. 118), a qual apresenta a seguinte imagem: “beber água na fonte” e está relacionada a essa passagem: “As palavras não são simples vocábulos, assim como baldes, barris, dos quais extraímos um conteúdo existente; são, antes, mananciais.” (NUNES, 1999, p. 118) Ao utilizar essa passagem relacionada à imagem “beber água na fonte”, o crítico assevera que “O dizer [*sagen*] perfura mananciais que têm que ser encontrados e perfurados de novo. Sem a renovação dos mananciais tornam-se vazios os baldes e os barris...”. (NUNES, 1999, p. 118) Nesse sentido, assim também é a palavra poética orideana: um manancial, fonte, em que o sujeito lírico e o leitor perfuram para “beber dessa água” e tentar extrair dela o seu real (ser), a sua pureza e esse ato é feito pelo nomear, usando-se do dizer, da palavra. Quanto mais se nomeia a palavra poética orideana, mais o seu “manancial” é renovado, portanto, para que outros sujeitos possam, também, “beber água na fonte” orideana.

E para “beber água” dessa fonte, adentramos a poética orideana, que se inicia a partir do percurso traçado pela poeta no trabalho de construção do objeto poético. Como a palavra poética orideana silencia, ela retira o leitor do automatismo e o faz refletir, pois há uma negatividade ao grau máximo inerente ao poema que o torna ainda mais hermético, como vimos nas análises dos poemas, ao longo desse trabalho. Então, o leitor e, também, o sujeito lírico são desafiados pela palavra poética orideana e enfrentam-na, lutam com ela para captar sua essência poética, o seu real (ser), como que inseridos em um jogo, pois, conforme Huizinga (2000), “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (p. 144-145), portanto o jogo desafia, propõe enigmas cuja finalidade é tentar decifrá-los.

Colocados nessa espécie de jogo com a palavra poética orideana, o sujeito lírico e o leitor iniciam sua análise atenciosa. A poesia orideana, propõe um processo de desfazer/ refazer constante da palavra poética. Inicia-se, assim, um desfazer das palavras tramadas para encontrar o seu real (ser) oculto na profundidade do objeto poético. Nesse sentido, como vimos no poema “Meada”, o movimento é o de desfazer a trança, já no poema “Ludismo”, é o de quebrar o brinquedo, portanto, estilhaçar a forma, assim é o caminho inicial proposto ao sujeito lírico e ao leitor em

sua experiência com o objeto poético (desfazer a hermética trama da palavra poética orideana).

Realizado o estilhaçamento do objeto poético, enquanto palavra (verbo), o leitor começa o processo de juntar as partes estilhaçadas, em outras palavras, encaixar as “peças”, na tentativa de descobrir a essência poética, o real (ser). Nessa etapa, começam a surgir outras formas para o objeto poético, outros reais passam a ser constituídos, por meio da nomeação. Ao nomear, entretanto, a palavra (verbo), por ser limitada, morre a cada desconstruir, a cada nomeação, da experiência de leitura intervalar (Barbosa, 1990), mas renasce em uma nova experiência. A palavra poética orideana, portanto, promove a experiência de transcendência, sempre aponta para além da palavra (verbo) a sua essência poética (real). Transcendência essa que ocorre no próprio poema, portanto vazia, o seu real (ser) está na sua constituição e não fora, em outro plano.

Nesse movimento delineado já no encaixar das “peças” do objeto poético orideano estilhaçado inicialmente, forma-se uma espécie de “quebra-cabeça” do objeto poético, no qual o sujeito lírico e o leitor passam a formar outros possíveis “jogos”, outros reais (seres) para o mesmo objeto. Retomamos um trecho do poema “Ludismo” que expressa esse processo. Vejamos o seguinte trecho:

As peças são outros jogos  
construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

(FONTELA, 2015, p. 33).

Esses “jogos” formados é metáfora de novas tramas, novos reais para a palavra poética orideana são constituídos. Ao destruir a palavra e juntar os “cacos”, portanto, não se perde a essência poética (o real) do objeto poético, mas são construídos novos sentidos, novos reais. Pois, uma vez rompido, não é possível, na poética orideana, voltar ao mesmo, assim sendo, as experiências do objeto pelo sujeito mudam e, então, também mudam suas significações. Essa plurissignificação é o que Barbosa (1974) chama de recifração, como vimos anteriormente.

E essas significações para o objeto poético acontecem pela potência que o silêncio tem de levar à tensão máxima a palavra, a ponto de não ser vista em sua totalidade, por isso ela se torna ainda mais hermética. No silêncio, o objeto poético parece despertar uma sensação de novidade contínua, faz com que o sujeito ao o analisar sempre tenha o desejo de “quebrar o brinquedo” poético orideano para tentar decifrá-lo. É, portanto, gerado esse desejo que é delineado por uma expectativa de ir além do limite da palavra para captar no silêncio o que ele oculta o real (ser), a essência poética.

E na constante aproximação que o sujeito realiza na experiência com o objeto, ele o nomeia. Assim sendo, a pluralização de significações para a palavra poética é feita, nos poemas orideanos, como vimos nas análises desses, por meio da constante nomeação. Ao nomear, o leitor identifica esse objeto, tenta identificá-lo, como pudemos ver no poema “O nome”, observemos o seguinte trecho:

O nome circunscreve  
o novo homem: o mesmo,  
repetição do humano  
no ser não nomeado.

(FONTELA, 2015, p. 87).

Como podemos observar nos versos acima, sobretudo em: “O nome circunscreve/ o novo homem: o mesmo,” ora, ao nomear os novos “jogos”, as novas tramas com as palavras, continua sendo mantida a sua essência poética, como apontam os versos “o novo homem: o mesmo,/ repetição do humano”, ou seja, repete-se o mesmo, nomeando, para formar o novo, porém mantém-se o ser (real) desse “mesmo” no novo sentido que se constrói no nomear.

Portanto, como vimos nos versos de “Rosa”, no seguinte trecho:

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

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

(FONTELA, 2015, p. 49).

Ao nomear, em uma nova experiência do objeto pelo sujeito, como pontua Osakabe (2002), confirmamos que o sujeito lírico e o leitor, este em sua leitura

intervalar, cometem o “assassinato” da palavra poética, crime da palavra (verbo) ao nomear o objeto poético e não conseguir expressar o real (ser) poético, o qual é densidade. Nesse sentido, a “Rosa”, não será mais a mesma rosa, a cada aproximação desses, será uma constante “ex-rosa” que guarda a sua essência poética, o seu real, no seu silêncio.

No *não dizer*, então, a palavra – antes morta simbolicamente –, começa a renascer na experiência de leitura empreendida pelo leitor. A palavra poética, como pudemos observar nas análises dos poemas, transcende em sentidos, como “sementes” lançadas na “terra” para nascer o fruto, como vimos no poema “Lavra”. Retomemos um trecho desse poema:

A semente em seu sulco  
e a vida rítmica fluindo  
para a realização do fruto.

(FONTELA, 2015, p. 69).

Esses versos, analisados anteriormente, refletem a potência da palavra poética orideana, o silêncio irrompido é capaz de fazer com que a palavra “semente em seu sulco” germine, se torne fruto. Sempre, mantendo em si (“em seu sulco”) o seu real (ser). Em vista disso, a palavra poética orideana guarda seu ser, cuja finalidade é fazer com que o sujeito que a analisa procure, insistentemente, encontrá-lo, por isso o trabalho de cultivar a terra de que trata o poema, leva-nos a pensar no cuidado com o objeto poético, cuidado esse que o poeta também tem, de modo a fazer sua poesia “germinar”, e não “morrer”.

Em fruto, a palavra (semente) renasce continuamente, o que faz de sua poética circular. Infinitos sentidos nascem para o mesmo objeto poético, portanto. Essa constante busca do sujeito pela essência poética do objeto, é dada pelo silêncio invasor da palavra e coloca-o em uma contínua luta com a palavra, como vimos no poema “Torres”, observemos o trecho:

porém a luta é real. Sobre a luta  
nossa visão se constrói. O real  
nos doerá para sempre.

(FONTELA, 2015, p. 54).

O sujeito volta-se ao objeto, pois deseja decifrar sua integridade, quer encontrar o que o silêncio oculta, assim sendo “O real nos doerá para sempre” porque a palavra poética é construída de silêncio que contém o real (ser) que não se deixa ver, tocar, sentir em sua integralidade total.

De modo constante, portanto, em movimento contínuo o leitor irá desfazer para refazer novas tramas, delinear novos reais para o objeto poético. Nesse sentido, percebemos, no percurso dos poemas, que o sujeito é atraído, seduzido, segundo assevera Lopes (2008), pela palavra poética orideana, pelo *dizer*, contudo é traído pelo silêncio invasor que não quer que ele veja o seu real (ser). Como Huizinga (2000) afirma quanto ao jogo, o qual enfeitiça quem está jogando para que esse decifre seu enigma, assim também ocorre com a palavra poética orideana.

Destacamos que os poemas orideanos são delineados por uma “luz” constante que permite ao sujeito que a observa, ver parcialmente a palavra poética, o que possibilita o ato de nomeá-la. Nessa esteira, observemos o seguinte trecho do poema “Meio-dia”:

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

(FONTELA, 2015, p. 50).

Percebemos que assim como a “luz” é “crua contra os olhos”, a palavra, a nomeação do objeto poético cega os olhos do sujeito leitor, pois ao mesmo tempo que aproxima da realidade do objeto, essa “luz” distancia, no tocante à sua essência poética, à sua totalidade, o que a torna “ácida para o espírito”. A “luz”, portanto, como apontam os seguintes versos: “a luz destrói os segredos:/ a luz é crua contra os olhos”, é lucidez, de forma que a densidade do real (ser) poético é tão intensa que obstrui a visão de quem a olha, o que se capta por meio do olhar é o brilho, o reflexo e não a integralidade poética – o real (ser).

A significação, dessa maneira, podemos compreender que é a “luz” “crua e ácida”, isto é, a significação não consegue mostrar a essência poética (o real) do objeto poético. Portanto, o silêncio cria uma expectativa, uma constante busca de aproximação com o objeto poético, na tentativa de captar o que o verbo não deixa: o seu real.

Assim, a palavra poética da poesia de Fontela desperta no leitor o desejo de tocá-la, de senti-la, de vê-la em sua totalidade. A poesia orideana é fonte na qual queremos chegar e ao aproximarmo-nos dela, “bebemos da água”. Assim sendo, voltemos nosso olhar ao seguinte verso de “Rebeca”:

gesto essencial: dar água.

(FONTELA, 2015, p. 86).

Nesse trecho, Fontela parece deixar claro o que sua poesia oferecerá infindavelmente ao sujeito que adentra o seu “manancial poético”: água. Ressaltamos que a palavra poética orideana tem esse “gesto essencial”, ela parece “dar água” ao sujeito, o qual tenta encontrar a sua pureza, a sua fonte.

Analizados os poemas de *Transposição*, percebemos que o silêncio faz com que a palavra poética seja um constante novo, permitindo novas experiências e esse é o real da poética de Orides Fontela. A poesia orideana constrói-se do seu próprio ato de criação poética, seus poemas, portanto são metalinguísticos, mas, sobretudo, abordam o próprio ato de criação orideana, assim são metapoéticos.

Então, a decifração do real de sua poética é o próprio poema, com seus referenciais internos e externos. Em outras palavras o seu real (ser) é constituído pelo próprio poema. O poema orideano, assim como poesia moderna, de acordo com Bosi (1983), tira de si sua substância vital. E, por ser construído de sua própria realidade, de seu próprio real (ser), se pereniza, despertando no leitor uma contínua novidade, por ser construído de sua essência poética. O segredo, portanto, é espelhar-se: a poesia orideana reflete sobre si mesma e é dela que o sujeito consegue criar novas significações, novos sentidos, pelo seu silêncio potencializador.

No poema “Reflexo”, de *Transposição*, Fontela coloca o leitor frente ao “lago” de sua poesia:

#### REFLEXO

O lago em círculo  
círculo água  
céu apreendido  
eternidade no tempo.

(FONTELA, 2015, p. 79).

Como no “lago”, o sujeito leitor da poesia orideana tenta tocá-lo, mas a “água” está em círculo, o que dificulta o seu ato. Então, o sujeito capta o “reflexo” que a “água” produz, mas em sua profundidade ela é “céu apreendido/ eternidade no tempo” (versos 3-4). Ou seja, a poesia de Fontela constrói-se de seu próprio real (ser), é nos seus poemas que está esse seu real, essa sua essência poética e os “reflexos” de sua superfície. O sujeito, assim, pela palavra, apenas *diz* o que consegue captar do objeto poético, por meio da aparência, da nomeação. Entretanto, a sua densidade está no que ela é, é experiência vital de si mesma e essa está no silêncio.

Nenhuma forma de *dizer* o que é o objeto poético será, de fato, o objeto em sua totalidade, pois a linguagem não consegue expressar o real (ser). Ao nomeá-lo, por meio da palavra, da metáfora, do símbolo, consegue-se uma aproximação, na leitura intervalar, porém mais do que palavra, “dizer”, o objeto poético silencia e, assim, oculta o seu real (ser) poético, levando-nos a uma constante experiência de proximidade.

Ao longo das investigações dessa pesquisa, concluímos que o silêncio, além de ser o potencializador da palavra poética orideana, é, também, o norteador, o que desperta no sujeito leitor – participante ativo da construção dos sentidos para o objeto poético – o desejo de descoberta contínua, o que faz da poesia de Fontela uma “eternidade no tempo”. Reitera-se que a palavra (verbo) é necessária para tentar preencher a ausência do real (ser) que o silêncio oculta do sujeito, entretanto mais do que palavra é silêncio e é, nesse silenciar, que a poesia orideana é grau máximo de significação, ela tem em si a densidade do real (ser) poético do qual se constitui.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Alexandre de Melo. Orides Fontela: a poética do retorno. **Darandina revisteletrônica**, Programa de Pós-Graduação em Letras – UFJF, v. 2, n. 2, p. 1-12, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo18a.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2019.
- ANDRADE, Alexandre de Melo. Construção destrutiva e destruição construtiva: a poesia de Orides Fontela. **Revista eletrônica “Diálogos Acadêmicos”**, Sertãozinho, SP, v. 4, n. 1, p. 77-89, jan./jun. 2013. Disponível em: <[http://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20170627111523.pdf](http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170627111523.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: \_\_\_\_\_. **Seleta em prosa e verso**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 188-190.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas (depoimento a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida). **Jandira**, Juiz de Fora, n. 2, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BERARDINELLI, A. As fronteiras da poesia. As muitas vozes da poesia moderna. In: \_\_\_\_\_. **Da Poesia à Prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-41.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. Edição Pastoral.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. **Biblos Revista da Faculdade de Letras**, Universidade de Coimbra, s. n., p. 155-172, 2012. Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX\\_artigo7.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf?ln=pt-pt)>. Acesso em: 15 out. 2019.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética**: a poesia de Orides Fontela. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

BUSATO, Susanna. Reescrever é desfazer tranças. **eLyra** – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 12, p. 175-198, dez. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely12a9>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.

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

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CHALHUB, Samira. **As funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: FONTELA, O. **Teia**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CORDERO GÓMEZ, Yoanky. **A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María Loynaz e Orides Fontela**: um estudo comparativo. 2016. 176 f. (Tese, Teoria e Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto – São Paulo. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/144328/gomez\\_yc\\_dr\\_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/144328/gomez_yc_dr_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y)>. Acesso em: 11 set. 2019.

CORDERO GÓMEZ, Yoanky. O aspecto tendencial da negatividade como linha de força da poesia moderna em Dulce María Loynaz e Orides Fontela. **Revista DLCV** – Língua, linguística e literatura do departamento de letras clássicas e vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 51-71, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dclv/article/view/17265/15783>>. Acesso em: 07 ago. 2019.

CORRÊA, José de Anchieta. **Morte**. São Paulo: Globo, 2008.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. **Entese**, Belo Horizonte, v. 6, s. n., p. 67-74, ago. 2003.

DANTAS, Márcio de Lima. **Imaginário e poesia em Orides Fontela**. Natal, RN: Editora da UFRN, 2011.

DANTAS, Márcio de Lima. **Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem**. 2005. 161 f. (Tese, Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal – Rio Grande do Norte. Disponível em: <[http://bdtd.bczm.ufrn.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=459](http://bdtd.bczm.ufrn.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=459)>. Acesso em: 26 maio 2013.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. **Revista Novos Estudos – Cebrap**, São Paulo, n. 16, p. 40-53, dez.1986.

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada. **VOOS**. Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá, Guairacá, v. 1., s. n., p. 129-142, jul. 2009. Disponível em: <[http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/view/37/09\\_Vol1\\_VOOS2009\\_CL2](http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/view/37/09_Vol1_VOOS2009_CL2)>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. **Miniaurélio**. Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FONTELA, Orides. **Poesia completa** - Orides Fontela. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. **Orides Fontela** - toda palavra é crueldade. Organizado por Nathan Matos. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de M. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GLEDSON, John. Drummond e Valéry. In: \_\_\_\_\_. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 140-169.

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

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o fundamento da Verdade**. São Paulo: Editora Abril, 1970.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOTHE, Flávio R. **A poesia hermética de Paul Celan**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

LAVELLE, Patrícia; BRITTO, Paulo Henriques. (Orgs.). **O nervo do poema** – Antologia para Orides Fontela. Belo Horizonte-MG: Relicário, 2018.

LIMA, Maria José Batista de. Entre “trama” e “teia”: a metapoesia em Orides Fontela. **Revista Fronteiras**, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 1-12, ago. 2010. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/revista\\_frenteiras5\\_impresso.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n5/download/pdf/revista_frenteiras5_impresso.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2020.

LOPES, Marcos Aparecido. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/11-O-canto-e-o-sil%C3%A2ncio-na-po%C3%A9tica-de-Orides-Fontela.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2019.

LYRA, Pedro. **Sincretismo: a poesia a Geração 60** – introdução e antologia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MARQUES, Ivan Francisco. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. **Estudos literários brasileiros contemporâneos**, Brasília, n. 56, p. 1-13, 2019. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n56/2316-4018-elbc-56-e5617.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MENDES, Afonso H. **O Ser e o Silêncio: a trajetória do Ser na obra de Orides Fontela**. 2002. 145 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco.

NETO, Raul Antunes. A condição humana na poesia de Orides Fontela. Faces femininas da literatura. **Ângulo**, 2009, Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, nas Faculdades Integradas Teresa D’Ávila. Disponível em: <[www.fatea.br/angulo](http://www.fatea.br/angulo)>. Acesso em: 02 jan. 2019.

NOCCHI, Rodrigo Figueiredo. **A estrutura do complexo de Édipo em Freud e Lacan**. 2010. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso, Pedagogia. – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www2.unirio.br/unirio/cchs/educacao/graduacao/pedagogia-presencial/RodrigoFigueiredoNocchi.PDF>>. Acesso em: 05 out. 2019.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Organizado por Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ORIONE, Eduino José de Macedo. Filosofia e poesia em Orides Fontela. **Revista Fronteiras**, São Paulo, v. 5, n. 5, ago. 2010. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/revista\\_frenteiras5\\_impresso.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n5/download/pdf/revista_frenteiras5_impresso.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2018.

OSAKABE, Haquira. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. **Remate de Males**, Campinas - SP, v. 22, n. 22, p. 97-109, 2002.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PILATI, Alexandre. Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba, UFPR, 18 a 22 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0109-1.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

PIMENTEL, Davi Andrade. A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, S. l., v. 05, n. 01, p. 232-245, jan./jul., 2013.

PLATÃO. Livro VII; Livro X. In: \_\_\_\_\_. **A república**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 317-362; p. 451-500.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PUCHEU, Alberto. **Poesia (e) Filosofia** – por poetas filósofos em atuação no Brasil. 2. ed. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

RAMIREZ, Heloisa Helena Aragão e. Sobre a metáfora paterna e a foracclusão do nome-do-pai: uma introdução. **Mental**, Barbacena, n. 3, p. 89-105, nov. 2004. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v2n3/v2n3a08.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

SAFOUAN, Moustapha. **A palavra ou a morte**: como é possível uma sociedade humana? Tradução de Regina Steffen. Campinas, SP: Papirus, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução e notas de Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 2009.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2010.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. Tradução de Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUTTANA, R. Orides Fontela: introspecção e luz. **IPOTESI Revista de Estudos Literários**, Editora UFJF: Juiz de Fora, v. 11, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

TROCAN, Lelia. **Dialética do ser e do real na poesia francesa**. Tradução de Andrea Perazzo Barbosa Souto, Daniele Marcelle Grannier, Francisco Elício Cavalcante Pacífico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2005.

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

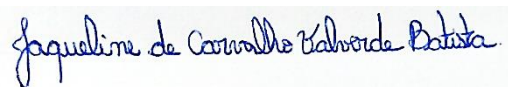
VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Revista Novos Estudos** – Cebrap, São Paulo, n. 34, p. 198-214, 1992. Disponível em: <[http://www.novosestudios.com.br/v1/files/uploads/contents/68/20080625\\_simbolo\\_e\\_acontecimento.pdf](http://www.novosestudios.com.br/v1/files/uploads/contents/68/20080625_simbolo_e_acontecimento.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2018.

ZAMPIERI, Aline Camara. A poesia e o fazer poético em *Alba*, de Orides Fontela. **Congresso Internacional da ABRALIC**. Uberlândia, MG, UFU, 30 jul. a 03 ago. 2018. Disponível em: <[http://abralic.org.br/anais/arquivos/2018\\_1547730538.pdf](http://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730538.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2019.

## TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão,  
na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 02/ 02/ 2021

A handwritten signature in blue ink, reading "Jaqueline de Carvalho Valverde Batista". The signature is written in a cursive style and is contained within a light gray rectangular box.

---

Assinatura do autor