



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

Yoanky Cordero Gómez

**A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María
Loynaz e Orides Fontela: um estudo comparativo**

São José do Rio Preto
2016

Yoanky Cordero Gómez

**A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María
Loynaz e Orides Fontela: um estudo comparativo**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração- Perspectivas teóricas no estudo da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: AUIP-PAEDEX

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Diana Junkes Bueno
Martha

São José do Rio Preto
2016

Cordero Gómez, Yoanky.

**A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María Loynaz e Orides Fontela : um estudo comparativo / Yoanky Cordero Gómez. – São José do Rio Preto, 2016
176 f.**

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura moderna - Séc. XX - História e crítica. 2. Literatura comparada – Espanhol e português. 3. Literatura comparada – Português e espanhol. 4. Loynaz, Dulce María, 1902-1997 - Crítica e interpretação. 5. Fontela, Orides, 1940-1998 - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 8:003

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto**

Yoanky Cordero Gómez

**A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María Loynaz e Orides
Fontela: um estudo comparativo**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração- Perspectivas teóricas no estudo da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: AUIP-PAEDEX

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Bueno Martha
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Paro
UNESP – Araraquara

Prof^a. Dr^a. Lívia Fernanda de Paula Grotto
USP- São Paulo

Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro
UnB – Brasília

Prof. Dr. Wilson Alvez Bezerra
UFSCar- São Carlos

São José do Rio Preto
04 de agosto de 2016

RESUMO

Nosso estudo tem como objetivo fundamental analisar a construção do silêncio na obra poética de Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) e Orides Fontela (Brasil, 1940-1998), por meio de um estudo comparativo das obras de ambas as escritoras. Para essa análise, selecionamos os poemas de Dulce (*Versos*, 1920-1938; *Juegos de agua*, 1947 e *Poemas sin nombre*, 1953) e de Orides, (*Transposição*, 1969; *Helianto*, 1973; *Alba*, 1983). Para além do fato de as duas escritoras serem modernas, e vozes bastante líricas, a temática do silêncio é uma constante em seus respectivos projetos poéticos e é a partir dela que tentaremos estabelecer comparações entre ambas. Como aportes voltados para a fortuna crítica das autoras, serão mobilizados textos críticos sobre suas obras: no caso de Dulce, os trabalhos de Pedro Simón, *Dulce María Loynaz, valoración múltiple* (1991); de Zaida Capote, *Contra el Silencio. Una lectura de Dulce María Loynaz* (2009); de Virgilio López Lemus, *Dulce María Loynaz: estudios de la obra de una cubana universal* (2000), entre entrevistas e depoimentos da autora. Tendo em conta que poucos estudos compõem a fortuna crítica de Orides Fontela consideraremos desde os prefácios de Antonio Candido ao livro *Alba* (1983); alguns estudos de Benedito Nunes, *A recente poesia brasileira. Expressão e forma* (1991); de Alcides Villaça, *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela* (1992); de Haquira Osakabe, *O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela* (2002), entre outros, além de entrevistas e depoimentos da autora, nos quais podemos encontrar um grau do reconhecimento de sua elaboração poética. Ainda sobre as autoras serão desenvolvidos estudos sobre o contexto em que produziram suas obras. Para tal, recorreremos à fortuna crítica, a saber, Hortensia Pichardo, *Historia de Cuba* (1985); Flora Sússekind, *Literatura e vida literária: polémicas, diários & retrato* (2004) e Maria Helena Moreira Alvez (1984): *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Para situar a poética de ambas na modernidade, valeremo-nos das contribuições de Friedrich (1991); Paz (2008;1972) e Berardinelli (2007), entre outros. Utilizaremos, ainda, o suporte dos estudos sobre o silêncio desenvolvidos por Erni Orlandi em seu livro, *As formas do silêncio no movimento dos sentidos* (2007), fazendo dialogar essa perspectiva com os estudos de George Steiner, *Linguagem e silêncio* (1988); Amparo Amorós, *La palabra del silencio* (1991); Ramón Parejo, *Qué es silencio y qué no es silencio* (2013) e Susan Sontag, *A estética do silêncio* (1988). As contribuições de Maurice Blanchot: *O espaço literário* (2007) são muito produtivas para o trabalho porque se pensa essa questão do livro como morte e pode desenvolver-se essa ideia do silêncio mesmo que não seja abordado explicitamente. Para a compreensão da construção da poeticidade,

evocaremos os trabalhos de Paz (1992). Para completar o ciclo, e para que possamos bem desenvolver a análise comparativa, valeremo-nos de referenciais da literatura comparada, a saber, Steiner (2001); Machado; Pageaux (1988) e Nitrini (1997).

Palavras chave: Dulce María Loynaz. Orides Fontela. Modernidade. Literatura Comparada. Negatividade. Silêncio.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo fundamental, analizar la construcción del silencio en la obra poética de Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) y Orides Fontela (1940-1998), mediante un estudio comparado de la obra de las autoras. Para ese análisis, seleccionamos los poemas de Dulce de los libros (*Versos*, 1920-1938; *Juegos de agua*, 1947 y *Poemas sin nombre*, 1953) y de Orides (*Transposição*, 1969; *Helianto*, 1973 y *Alba* (1983). Más allá del hecho de las escritoras ser modernas y voces bastante líricas, la temática del silencio es una constante en sus respectivos proyectos poéticos y es a partir de ella que intentaremos establecer las comparaciones. Como aportes orientados hacia la fortuna crítica de las autoras, serán utilizados textos críticos sobre sus obras: en el caso de Dulce, los trabajos de Pedro Simón, *Dulce María Loynaz, valoración múltiple* (1991); de Zaida Capote, *Contra el Silencio. Una lectura de Dulce María Loynaz* (2009); de Virgilio López Lemus, *Dulce María Loynaz: estudios de la obra de una cubana universal* (2000), entre entrevistas y testimonios de la autora. Teniendo en cuenta que pocos estudios integran la fortuna crítica de Orides, consideraremos desde el prefacio de Antônio Candido en el libro *Alba* (1983); Benedito Nunes, *A recente poesia brasileira. Expressão e forma* (1991); de Alcides Villaça, *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela* (1992); de Haquira Osakabe, *O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela* (2002), entre otros, además de entrevistas y testimonios de la autora, en los cuales podemos encontrar un grado de reconocimiento de su elaboración poética. Aún sobre las autoras serán desarrollados estudios sobre el contexto en que produjeron sus obras. Para ello, acudimos a la fortuna crítica, concretamente, Hortensia Pichardo, *Historia de Cuba* (1985); Flora Süssekind, *Literatura e vida literária: polémicas, diários & retrato* (2004) e Maria Helena Moreira Alvez (1984): *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Para situar sus poéticas en la Modernidad, haremos uso de las contribuciones de Friedrich (1991); Paz (2008;1972) e Berardinelli (2007), entre otros. Utilizaremos además, los aportes de los estudios sobre el silencio desarrollados por Erni Orlandi en seu livro, *As formas do silêncio no movimento dos sentidos* (2007), haciendo dialogar esa perspectiva con los estudios de George Steiner, *Linguagem e silêncio* (1988); Amparo Amorós, *La palabra del silencio* (1991); Ramón Parejo, *Qué es silencio y qué no es silencio* (2013) y Susan Sontag, *A estética do silêncio* (1988). Las contribuciones de Maurice Blanchot, *O espaço literário* (2007) serán muy productivas para el trabajo porque abordan la idea del libro como muerte y se desprende la idea del silencio aún cuando no se mencione directamente. Para comprender la construcción de lo poético, abordaremos los

trabajos de Paz (1992). Para completar el ciclo, y para que nuestro objetivo sea alcanzado, tendremos en cuenta referencias de literatura comparada, a saber Steiner (2001); Machado; Pageaux (1988) e Nitrini (1997), entre otros.

Palabras claves: Dulce María Loynaz. Orides Fontela. Modernidad. Literatura Comparada. Negatividad. Silencio.

AGRADECIMENTOS

À AUIP, pela oportunidade de colocar à prova as forças dos desejos e dos sonhos, quando concedeu-me uma bolsa de estudos para doutorar-me.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP), pelas boas-vindas do primeiro dia e pela oportunidade de ampliar os meus horizontes.

Ao IBILCE, pelo acolhimento, e por ser o espaço em que conheci tantas pessoas memoráveis.

À minha família: à minha mãe, Teresa, aos meus irmãos de sangue, Yerevanis e Nivio, ao meu sobrinho-filho Aniel. A Dony, Dona Maria e Ana Rosa pelo apoio e companhia de todos os dias.

A minha orientadora, Dra. Diana Junkes Bueno Martha por tudo, pelos encontros, pelas sugestões; por tornar-se um exemplo de entrega e compromisso, por fazer-me crescer, acreditar e lutar. Por estar sempre, por ser também, poesia. Pelas contribuições na construção deste estudo.

À Dra. Giséle Manganelli Fernandes pelo primeiro dia e por sempre; Dr. Álvaro Luiz Hattner, Dra Marize M. Dall’Aglío Hattner, pelas ferramentas metodológicas. A Dra. Marta Kaufori Kaneoya e Ms. Isabela, pelos ensinamentos nos cursos de Português para Estrangeiros.

Aos profs. Drs. Orlando Nunes Amorim e Wilson Alvez Bezerra, pela gentileza de ler o meu texto na qualificação e fazer sugestões tão uteis e estimulantes. Um agradecimento especial ao Prof. Orlando pela profecia.

Aos irmão com que a vida me presenteou Oscar e Wanton, sem eles este sonho talvez não tivesse sido possível.

Aos amigos que aprendi a querer incondicionalmente porque me mostraram de que é feito um ser humano verdadeiro: Vivian, Laís, Thady, Flavio, André, Brunno, Jaqueline, Arlette, Yanelys, Ramiro, Angélica, Jorgelina e Adonis.

Aos colegas do Ministerio de Educación Superior de Cuba, e da Universidad de La Habana em especial: Yanela, Teresa, Martha y Maruchi; pelos incentivos constantes.

Aos funcionários da seção de pós-graduação e da biblioteca do Ibilce, pela gentileza e disposição.

Dedico esta tese à memória de Dulce María Loynaz (1902-1997) e Orides Fontela (1940-1998).

SUMÁRIO

Introdução: Duas poéticas herdeiras da modernidade: dissônança e obscuridade em Dulce María Loynaz e Orides Fontela	10
I. Capítulo 1: As questões do contexto na poética de Dulce María Loynaz e Orides Fontela.....	18
1.1. Dulce María Loynaz: cenário histórico e cultural.....	19
1.2. Orides Fontela: cenário histórico e cultural.....	40
1.3. Tecendo fios.....	60
II. Capítulo 2: Por uma poética comparada na construção do silêncio em Dulce María Loynaz e Orides Fontela.....	67
2.1. Considerações iniciais sobre o silêncio.....	67
2.2. Dulce María Loynaz e Orides Fontela: a linguagem mais além do que se pode articular.....	70
2.3. Tudo amplia mais o silêncio entre os textos.....	75
III. Capítulo 3: A busca das origens: entre o lirismo e o afeto, o silêncio.....	117
3.1. As poéticas novamente se aproximam.....	142
Considerações finais: A sobrevivência nos territórios do diálogo: entre a escrita e a morte..	153
Referências	158
Anexos	170

Introdução

Duas poéticas herdeiras da modernidade: dissonância e obscuridade em Dulce María Loynaz e Orides Fontela

Sabe-se que Baudelaire, o primeiro a usar o substantivo *modernité*, em meados do século XIX, empregou-o como sinônimo da vida moderna, da realidade de avanço tecnológico, de modernização dos mais variados setores da sociedade que lhe daria sustentação. Logo, o fenômeno que o poeta compreendia era a fluidez da transição do século XIX, a transformação de paradigma, o começo de um novo ciclo. (INWOOD, 1997).

Nelson Mello e Souza (1994) confirma que, com o termo modernidade marca-se o nascimento histórico de uma nova cultura, decorrente do processo de industrialização. Portanto, modernidade, desse ponto de vista, é algo que avança com os anos, acompanhando o ritmo frenético do tempo. Habermas (1998) em o *Discurso filosófico da modernidade*, aponta que Hegel começou por utilizar o conceito de modernidade em contextos históricos como conceito epocal: os tempos modernos, tempos de nascimento e de passagem para um novo período, tempos de revolução, progresso, emancipação, desenvolvimento, crise, espírito de época. Desse modo, a modernidade opera uma ruptura com o passado e uma abertura para o futuro, sendo equivalente a uma espécie de tentativa de conhecimento, de consciência de si mesma. (MANO, 2006)

Não é objetivo deste trabalho aprofundar as implicações filosóficas, políticas, estéticas acerca da modernidade, mas é impossível não fazer algumas formulações que nos permitam construir uma leitura de poesia que segue determinado caminho. Apesar de a discussão ser profícua, optamos aqui por tomar a modernidade num sentido epocal, a fim de pensar a vinculação da poesia de Dulce María Loynaz e Orides Fontela a uma determinada concepção do fazer poético, dito moderno. Por outro lado, há que se considerar que as poetas estão inseridas em um contexto contemporâneo.

A ideia de compara-las surgiu quando constatado o caráter de isolamento em Orides, o que foi confirmado pela fortuna crítica, precisamente porque ele instaura uma conexão com Dulce e sua poesia, também no tratamento dos temas existenciais. Mas, outras possibilidades abriram o leque desde uma perspectiva comparatista mobilizaram outras questões, como a construção do silêncio desde duas perspectivas, (i) como uma tendência própria da

Modernidade e (ii) como interdição resultante do contexto de produção. A partir dessa descoberta, foi necessário pensarmos os modos em que esse silêncio era construído e quais os temas aos que ele referia-se, além de explorar, as características do contexto historicamente determinante em ambos os países.

Sem perder essa linha de pensamento e na medida que fomos estudando o silêncio na obra das poetisas, chegamos à conclusão que o silêncio tem um sinal negativo, o que parece-nos está relacionado com uma noção de subtração, não uma subtração do sentido e sim como uma falta, que indica a não completude possível do sujeito na dimensão da linguagem. E esse sinal de negativo se constrói em relação à existência, em relação ao contexto, nexos que ficarão mais claros durante a leitura desta tese.

Houve outra questão que foi necessário considerar, embora, não será abordada com profundidade no nosso estudo, mas que vai aparecer em algum momento durante as análises dos poemas, e tem a ver com ideia de uma escrita feminina, mas que parece-nos que não vai estar empenhada no papel da mulher, nem com nenhuma escolha de gênero, o que acreditamos é que há uma tomada de um discurso que -vai deixando de ser machista porque a posição do homem vai sendo elastizada na sociedade- e vai ocupando um lugar muito mais visível, não entanto elas tentam posicionar-se e ocupar uma posição de poetisas, racionais sem que o fato de ser mulher constituísse um impedimento – embora era um assunto silenciado pelo contexto-. Obviamente, vamos encontrar na poesia de Dulce e Ordes, elementos que são facilmente identificáveis com o feminino: a rosa, a flor, a estrela, etc. só por citar alguns, mas parece-nos que eles tem um dupla chave de leitura, por uma parte relacionada com a metalinguagem da poesia e por outro com aquilo que tanto Ordes quanto Dulce expressam de forma distinta, porém atingindo o mesmo alvo, como parece expressar-se nos seguintes versos do poema *El espejo*¹ e *Rosa*:

[...] Despegada
de mí misma, perdida en ese légamo
de ceniza de estrellas apagadas...”²
(LOYNAZ [1947], 1993, p.138-139)

¹ LOYNAZ, Dulce. O Espelho (**Tradução nossa**). In: *Juegos de Agua* [1947], 1993.

² Descolada
de mim mesma, perdida nessa argila
de cinza de estrelas apagadas...
(**Tradução nossa**)

Assassinei o nome

da flor [...]

(FONTELA[1966-1967], 2015, p.49)

Se o eu lírico loynaziano parece expressar o medo, o temor de ficar ali por sempre, frente ao espelho patriarcal - entenda-se o uso do adverbio de lugar como referência ao lugar em que a poeta está imersa- configura esse estado de negação e ruptura, de não aceitação do instituído; por outro lado, assassinar a flor seria assassinar essa condição e conquistar um discurso, conquistar o lugar do poeta, um procedimento que foi declarado por Orides quando reconhece que empregou em sua poesia “a fuga confessional, a primeira pessoa, a tudo que pudesse cheirar, até longe, poesia feminina” (FONTELA, 1991, p.257)³, prossegue a poeta que ela sabia que sua “poesia seria desvalorizada se parecesse poesia de mulher. Daí foi precisou abstrair, abstrair e essa força provocou que fosse aceita (FONTELA, 1991, p.257). Veja-se, as poetas são cientes do sinal de menos da sua condição de mulheres, mas a sua luta (se é que existe alguma), parece-nos não é pela condição de mulher, mais sim, por um discurso que seja poético, que não pode ser calcado na maneira predominante de exergar o mundo, a heteronormativa, se o propósito for contar com uma certa exclusividade. Sucessivamente foram surgindo outras coincidências, que pareciam aproxima-las de uma forma tão tocante que dava a sensação de elas terem se conhecido, é obvio que essas conexões encontravam-se ligadas pelo histórico de leitura das poetas, como poderá apreciar-se no decorrer de nosso estudo.

Um outro aspecto que incentivo-nos a comparar estas duas autoras, foi o fato de serem, pouco reconhecidas como poetas em seus países de origem, no momento exato em que suas obras estavam sendo produzidas. No caso específico de Dulce María, durante décadas, fundamentalmente de 1940 até 1970 sua obra foi praticamente desconhecida pelo público em Cuba mas, publicada e muito elogiada em Espanha⁴. Só a partir da década dos anos 1980, é que, após anos de um isolamento voluntário, retomam-se relações com as instituições

³ FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. In: Augusto Massi (org). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991, p.256-261.

⁴ Publica *Juegos de Agua* (Madrid, 1947); Crônicas sociais no jornal *El País* (1948); Poema: *Las cuatro estaciones de San Martín de Loynaz* (1948); Reedita-se 3ed. *Versos* (1920-1938); Publica o romance *Jardín* (1951); Publica coletânea de poemas *Obra Lírica* (1955); Publica o livro *Un verano en Tenerife* (1958) e poema longo *Últimos días de una casa* (1958).

culturais cubanas e isso possibilitou a divulgação da sua obra e seu descobrimento por leitores de todas as idades, mas principalmente por jovens ávidos de ler a sua obra. Já o conhecimento da existência da poeta são-joanense, vai produzir-se de igual modo tardiamente pelo público. Desde a publicação do seu primer livro na década do 1960 praticamente até os dias de hoje, o nome da poeta, é ainda desconhecido, embora nos dias atuais, a sua obra tenha conseguido um impacto expressivo entre leitores e críticos que procuram e valorizam sua obra e contribuem ao enriquecimento da fortuna crítica. Vale a pena citar, a mais recente produção da Editora Hedra que recolhe dos títulos da obra da poeta realizada pelos autores Luis Dolhnikoff, quem organizou um livro com *A poesia completa* (2015), e Gustavo de Castro, quem escreveu a biografia da autora *O enigma Orides* (2015), textos fundamentais para entender a poética orideana.

Ainda que se possa significar-se a diferença da produção literária entre as duas autoras, não é essa a questão que está em jogo nem será o fator determinante para as reflexões analíticas a serem desenvolvidas neste trabalho, daí que nosso propósito maior seja fazer amplo o roteiro de leitura dos poemas das autoras, sem nos deter em elementos específicos que possam delimitar as nossas reflexões, é claro que o próprio processo vai derivar o aproveitamento de certos recursos que se colocarão a disposição da compreensão do poema.

A escolha do corpus constituiu-se outro desafio, porque ao tempo que precisávamos, de encontrar um equilíbrio entre os poemas, no intuito de estabelecer parâmetros comparativos, precisávamos de diversidade e representatividade dos livros escritos pelas autoras porque isso permitiria privilegiar poemas que além de falar ou tematizar o silêncio, mostrassem sua representação também através de estratégias formais, ou poemas em que o silêncio estivesse mais o menos camuflado, as vezes escondido, ou incluso, passar despercebido. Finalmente, a seleção final do corpus, permitiu-nos analisar as peculiaridades de um silêncio construído em um epicentro comum e em latitudes diferentes com uma flexibilidade que considerou nesse processo, evidenciar, tanto as diferenças quanto as semelhanças.

Sobre os contextos em que viveram, pode-se dizer brevemente que se caracterizaram por ser períodos complexos da história de Cuba (1902-1958) e do Brasil (1940-1985), respetivamente, elemento que é necessário tomar em consideração na realização das nossas análises. Sobre o assunto aprofundaremos no decorrer do nosso estudo.

Em conferencia ministrada por Dulce María (1987) com motivo da obra quase desconhecida do seu irmão Enriquez Loynaz, no *Gran Teatro de La Habana*, ela expressou

que tanto para ela, quanto para seus irmãos (Flor, Carlos Manuel e Enrique) foram os poetas franceses, os primeiros em deslumbrar-los. Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, se tornaram em seus amadíssimos mestres. “Puedo decir que los amamos con la fuerza del primer amor”⁵. (LOYNAZ, 1987 apud SIMÓN, 1991, p.76).

Dulce María forma parte de um grupo de poetas que entraram em nossa história literária precisamente “por sus renunciadas y sus vastas zonas de silencio” (De la Portilla, 2012). A isso devemos somar, a sua forma de recriar ambientes mágicos, em que predominam as luzes e as sombras, que por momentos criam ambientes etéreos, distantes, imprecisos e até intengíveis. O que parece, na verdade, marcar esta poesia, é que ela se constitui como uma resposta a uma visão do mundo, que como expressou García (2000, p.12): “recoge los tres tiempos de la presencia, la nostalgia y el deseo. Refugiada en el silencio y la soledad.”⁶

Resulta evidente que há em sua obra a intenção de lutar contra a palavra que não comunica, no entanto, a autora exige a cumplicidade do leitor para se envolver nesse jogo onde o mundo de sua criação poética parece se adentrar em um microcosmo de ambiguidades. Pode-se dizer que essa poesia cheia de limpidez e, paradoxalmente, obscuridade, parece escapular-se, evadir-se para apenas se manter mais arraigada ao ser do leitor ou, pelo menos, para tentar um pouco mais de rigor, a uma zona iniludível e fundamental do mesmo: as zonas do silêncio.

Se a poesia de Dulce María, é considerada pela crítica especializada, como uma das mais delicadas vozes líricas de América Latina, deve-se, também na nossa opinião, ao tratamento que a poeta faz da melancolia (desencantada), ao que parece ser uma timidez espiritual e ao uso de uma palavra que além de original, é escura. A poesia de Dulce, é uma poesia que está calada (ALDANA, 1976). Isso ratifica o dito por Robles (1955) referenciado no capítulo 1, sobre o não engajamento da poeta. Essa ausência da que fala Robles (1955), se tematiza sob o signo da negatividade, na relação que ela estabelece com a sociedade e com a linguagem empregada.

De Orides Fontela e a sua arte pode-se dizer, ao contrario do que se diz de seu comportamento, que se manifesta em autênticos clímaxes de lucidez que alcança sua obra; tratando-se de uma poesia de reflexão e dor ou que pudesse conceber-se como “a dor da

⁵ Posso dizer que os amamos com a força do primeiro amor. (**Tradução nossa**)

⁶ Recolhe os três tempos da presença, a nostalgia e o desejo. Refugiada no silêncio e na solidão. (**Tradução nossa**)

lucidez”. Não seria insensato imaginar tal lucidez quando seu verso, com paradoxos concebidos no campo das artes, invadia âmbitos da vida cotidiana com admirável destreza e assiduidade.

Manifesta-se no trecho do poema Rosa (*Transposição*, 1969), algo semelhante:

Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiquei-a no símbolo
(mas sem elidir o sangue).
(FONTELA, p.33)

A simples referência à pretensão de extermínio como confessam os versos inaugurais do poema (*Eu assassinei.../ a flor*) leva-nos a um ambiente de sombras e profundo dramatismo. Ao penetrar nas entranhas temáticas do poema, percebemos que a ação tem um peso semântico considerável quando a autora revela que o objeto de aniquilação é essencial e figurativamente nominal (*o nome da flor*). Na tensão dos postos, o esforço por manter certa integridade pessoal, para delimitar uma área em particular da atividade em que se pode navegar sem risco de afundar-se, poderia assumir-se as características de sua poesia como de um endurecimento interior com um verdadeiro autocontrole artístico.

Afirmar que a poesia de Orides contém uma fenomenologia da percepção pode ser verdade só até certo ponto. De fato, a consciência não parece menos disposta a se autoexaminar e a complexidade de uma poesia lacônica que utiliza o menor número de palavras para expressar o que está disposta a realizar. O ato de olhar e olhar-se a si mesmo impera em sua obra até o ponto de não ser possível falar propriamente de uma clareza no sentido analítico do termo. Isto significa dizer que se desenvolve em todas as direções um esforço por compreender o seu alcance e seus limites. Poderia argumentar-se que se trata de uma poesia filosófica que faz da abstração, sua manobra espacial favorita com o emprego rigoroso e parcimonioso das palavras e da produção de obscuridades intencionais.⁷

É, por tanto, uma poesia introspectiva, introvertida (no sentido de como se enxerga, de como se converte a si mesma como ponto de origem), mas que coloca em relevo um mundo que permanece ali, seguro sobre seus eixos apesar de todos os deslizamentos da terra. “Por

⁷ SUTTANA, Renato. *Orides Fontela: introspecção e luz*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 128 - 130, jan/jun 2007.

tanto, pode-se dizer também que é uma poesia dos sentidos, as sensações, onde o espaço sensorial oferece muito mais do que uma motivação ou uma recusa, é sobre tudo, uma fundação”. (SUTTANA, 2007, p.134). O seu conhecimento tardio pelo público marcou, com candente ferro, sua obra literária em geral. “A relação de sua poesia com a sociedade revela-se como uma cuidadosa solução formal que se mostra em seus poemas como as diversas contradições do fazer poético e, conseqüentemente, as contradições da sociedade”. (PENNER DA CUNHA, 2011)

Após realizadas todas essas considerações, nos propusemos elaborar um estudo que tivesse como objetivo fundamental analisar a construção do silêncio na obra poética de Dulce María e Orides, por meio de um estudo comparativo das obras de ambas, e o modo de construção do silêncio em seus discursos poéticos, estabelecendo um quadro dos temas a que o silêncio se refere: morte, vida, transcendência religiosa etc. Considerando o fato das duas escritoras serem herdeiras de uma forte tradição moderna, e vozes bastante líricas, foi imprescindível selecionar para o referencial teórico, autores que conceituam o silêncio como uma fonte inesgotável de significação, selecionamos os estudos de Eni Orlandi Puccinelli, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (1995); Susan Sontag, *A estética do silêncio*; George Steiner, *Linguagem e silêncio* (1988); Amparo Amorós, *La palabra del silencio* (1991) e Ramón Parejo, *Qué es silencio y qué no es silencio* (2013) entre outros, para adentrar-nos na construção do silêncio no discurso poético das autoras e na procura das suas combinações, enigmas e os seus modos de representação. O objetivo é refletir como o silêncio contribui para a construção do poético. Esse silêncio inserido entre linhas ou abertamente no texto, vai contribuir a criar uma certa expectativa, que fará o leitor afastar-se ou ficar mais próximo. A escolha deste referencial justifica-se pelo enquadramento que os teóricos fazem desses aspectos, os que serão vitais em nossa análise.

O capítulo I, intitulado “**As questões do contexto na poética de Dulce María Loynaz e Orides Fontela**”, apresenta os principais dados de contextualização da produção poética de ambas as poetisas, tanto em Cuba quanto no Brasil. Este capítulo aborda brevemente aspectos de suas vidas e obras, bem como o contexto de produção das mesmas, por isso, relataremos os eventos mais significativos de suas vidas, especialmente aqueles que consideramos, guardam maior relevância com o tema da presente pesquisa: aspectos culturais, políticos, sociais e históricos. Esses dados nos auxiliaram nas leituras feitas dos poemas do corpus escolhido, tendo em conta que no decorrer do nosso estudo vamos refletir sobre a representação do silêncio e do silenciamento na obra das autoras e os seus modos de engajamento.

Para esse trabalho utilizaremos como principais referências, as contribuições de Claudio Véliz (1979): *La tradición centralista en América Latina*; Norberto Bobbio (1987): *Estado, Governo, Sociedade: por uma teoria geral da política*; Zulmar Fachin (2000): *Fragmento de Teoria do Estado*; Maria Helena Moreira Alvez (1984): *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*; Julio Le Riverend (1971): *La República: dependencia y revolución*; Hanna Arendt (1994): *Sobre a violência* e Theodor Adorno (2003): *Palestra sobre lírica e sociedade*.

O capítulo II, intitulado “**Por uma poética comparada: a construção do silêncio em Dulce María Loynaz e Orides Fontela**”, apresenta os poemas do corpus analisados em uma perspectiva comparativa. Dita comparação vai funcionar essencialmente pela aproximação entre as poéticas das autoras com respeito à construção do silêncio e o silenciamento e seus modos de representação.

Nessa perspectiva utilizaremos como principais referências as contribuições de Erni Orlandi (2007): *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*, que, junto com Maurice Blanchot (2002): *O espaço literário*, e Giorgio Agamben (2011): *O sacramento da linguagem*, vão nortear nossas análises sobre a construção do silêncio no discurso poético das autoras. Neste capítulo há uma preocupação por dialogar constantemente com a fortuna crítica das autoras, e quando pertinente, com as contribuições que as próprias poetisas fazem sobre sua produção literária.

O capítulo III, intitulado “**A busca das origens: entre o lirismo e o afeto, o silêncio**”, vai se dividir em duas partes, na primeira, apresentamos uma análise de poemas do corpus, também, desde uma perspectiva comparatista, só que aqui, dita comparação vai funcionar essencialmente pela oposição entre as poéticas das autoras com respeito à construção do silêncio e o silenciamento e seus modos de representação; na segunda, retomamos o exercício comparativo novamente pela via da aproximação das poéticas. Para desenvolver esse trabalho, utilizamos, além das contribuições de Erni Orlandi (2007) e Maurice Blanchot (2002), as de Roland Barthes (2003): *Crítica e verdade* e *A morte do autor* (2012).

As considerações finais intituladas “**A sobrevivência nos territórios do diálogo: entre a escrita e a morte**” são uma tentativa de agrupar as nossas principais reflexões sobre o nosso objeto de estudo.

Capítulo 1

As questões do contexto na poética de Dulce María Loynaz e Orides Fontela

As obras literárias das poetisas Dulce María Loynaz e Orides Fontela, inserem-se em períodos complexos da história de Cuba e do Brasil, respectivamente, momentos do desencadeamento de crises econômicas, das guerras mundiais e de uma série de acontecimentos nacionais e internacionais de impacto que afetaram profundamente às sociedades, a política e a cultura dos dois países. No século XX, e também no contexto latino-americano, o termo “ditaduras” tornou-se bem comum, pois ao longo de muitos anos, os grupos sociais dominantes, civis e militares, com frequência, implementaram mecanismos dos governos ditatoriais e autoritários, para manterem as ondas de protestos sociais e os movimentos populares inconformados sob o mais estrito controle policial. Evidentemente, quem tem o poder, nos casos estudados, estabelece soluções autoritárias. De acordo com Orlandi (1997):

No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito. (ORLANDI, 1997, p. 81).

Claro que para se tenha uma compreensão deste processo, teríamos que recorrer aos argumentos voltados para as análises históricas, pois os regimes totalitários são, resultado de impasses de ordem social, econômica e política, fruto dos desequilíbrios gerados por estruturas oligárquicas, porém não é nossa intenção aprofundar essas questões, e sim levantar e propor caminhos que nos conduzam a entender o contexto de produção das nossas poetisas e o impacto deles nas suas obras. É o que faremos neste primeiro capítulo.

1.1. Dulce María Loynaz: cenário histórico e cultural

Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) pertenceu a uma das famílias mais ilustres da alta sociedade burguesa havaneira no princípio do século XX e foi testemunha de momentos

decisivos para a história cubana, essa afirmação só é possível levando em conta a sua própria origem – filha de um general das guerras de independência cubanas⁸ – característica que vai marcar a sua vida e sua obra a partir da expressão de *cubanía* e identidade.

Segundo Ortiz (1949)⁹, a *cubanía* é a qualidade daquilo que é propriamente cubano, sem importar a terra em que se nasce ou as afiliações políticas. O estudioso aponta, fundamentalmente três aspectos para entender este fenômeno: a consciência do que é ser cubano, a particularidade da cultura cubana inserida em um contexto universal, e a vontade de sê-lo sem importar a terra em que se nasce nem as afiliações políticas que se professem, porque a *cubanidad* é aquilo que pertence à cultura cubana. Já para Lezama (2002) para entender a *cubanía* é necessário pensar “[lo] poético, lo cubano y lo histórico” (p.162)¹⁰, em consequência, o autor reconhece que

[los] signos de esta cubanía, difieren de un autor para otro, pero que en general se pueden resumir en tres condiciones: el criollismo, la asimilación de elementos exógenos y la independencia progresiva de la influencia española. (p.164)¹¹.

Conforme as contribuições de Lezama (2002), é possível identificar na obra de Dulce María, vários aspectos do que o autor entende por *cubanidad*, por exemplo

[la] expresión de la naturaleza [...], porque permite al cubano un mejor conocimiento de su geografía [...], el uso del lenguaje, la manera de usar nuestro español, lo biográfico o las vivencias cubanas.”(p.164)¹².

⁸ SIMÓN, Pedro. Conversación con Dulce María Loynaz. In: *Dulce María Loynaz, valoración múltiple*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991, p.37: “Enriquez Loynaz del Castillo, general de la Guerra Independentista de Cuba del 1895-1898. Fue también autor del “Himno Invasor”, que constituye uno de los símbolos de la nación cubana. Creado en noviembre de 1895, fue muy popular entre las tropas mambisas, y hasta hoy ha estado vinculado a la emoción patriótica del pueblo cubano”.

⁹ ORTIZ, Fernando. Fragmento de la conferencia *Los factores humanos de la cubanidad* leída por Ortiz en la Universidad de La Habana, sobre los aspectos significativos del concepto de “cubanidad”, 28 de noviembre. In: *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, no. 3, marzo-abril de 1949, vol. XIV, p. 161-186.

¹⁰ LEZAMA, José. *Antología de la poesía cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2002: “o poético, o cubano e o histórico”. **(Tradução nossa)**

¹¹ *Ibidem*. 2002: [os] signos da *cubanía* diferem de uma autor para outro, porém que em geral podem-se assumir em três condições: o crioulismo, a assimilação de elementos exógenos e a independência progressiva da influência espanhola. **(Tradução nossa)**

¹² *Ibidem*. 2002: [a] expressão da natureza [...] porque permite ao cubano um conhecimento da sua geografia [...]; o uso da linguagem -a maneira de usar o nosso espanhol-; o biográfico ou as vivências cubanas. **(Tradução nossa)**

Certamente esses são elementos comuns, e, portanto, facilmente identificáveis, em toda a obra da poeta cubana, como ilustramos nos trechos dos seguintes poemas, o primeiro intitulado *Isla (Ilha)*, publicado no livro *Juegos de agua* do ano 1947:

Rodeada de mar por todas partes,
soy isla asida al tallo de los vientos...
Nadie escucha mi voz, si rezo o grito:
puedo volar o hundirme... Puedo a veces,
morder mi cola en signo de infinito.
Soy tierra desgajándose... Hay momentos
en que el agua me ciega y me acobarda
en que el agua es la muerte donde floto...
Pero ahora a mareas y ciclones,
hincó en el mar raíz de pecho roto.
Crezco del mar y muero de él... Me alzo,
¡para volverme en nudos desatados!...
¡Me come un mar batido por las olas
de arcángeles sin cielo, naufragados!
(LOYNAZ [1953], 1993, p.162)

Cercada de mar por todas partes,
sou ilha ao caule dos ventos pendurada...
Ninguém escuta minha voz, se rezo ou grito:
posso voar ou afundar-me... Posso às vezes,
morder minha cauda em signo de infinito.
Sou terra desgarrando-me-se... Há momentos
em que a água me cega e acorvarda
em que a água é a morte na qual flutuo...
Mas agora em tempos de maré e ciclones,
A raíz de meu peito quebrado finco no mar
Cresco no mar e morro dele... Levanto-me,
para me transformar nós desatados!...
Devora-me um mar marcado pelas ondas
de arcanjos sem céu, naufragados!
(Tradução nossa)

Nesse poema vemos a essência do que aponta Lezama e consideramos em Dulce uma expressão da *cubanidad e identidad: tierra, agua, mareas, ciclones, olas, cielo, vientos*. No poema notam-se elementos característicos da poesia da autora: a musicalidade, o caráter intimista, o lirismo; a ilha, que vem a ser, alegoricamente, ela mesma, calada: “Rodeada de mar por todas partes/asida al tallo de los vientos...”.

E o segundo: *CXXIV- Isla Mía*:

Isla mía, ¡qué bella eres y qué dulce!... [...]

Tu mar es el último refugio de los delfines antiguos y las sirenas desmaradas. [...]

Descanso de gaviotas y petreles, avemaría de navegantes, antena de América [...].
Sigues siendo la tierra más hermosa que ojos humanos contemplaron. Sigues siendo la
novia de Colón, la Benjamina bien amada, el paraíso encontrado.

Eres [...], altiva como Hatuey; ardiente y casta como Guarina.

Eres deleitosa [...], como la palabra de tu apóstol. Hueles a pomarrosa y a jazmines; [...]

[...] no quieres más diadema que la luna, ni más escudo que el sol naciente con tu palma real.

[...] Tienes la rosa de los vientos prendida a tu cintura; tus mayos están llenos de cocuyos; tus campos son de menta, y tus playas, de azúcar.

[...] Para el hombre hay en ti, isla clarísima un regocijo de ser hombre, una razón, una íntima dignidad de serlo.

Tú eres por excelencia la muy cordial, la muy gentil. Tú te ofreces a todos aromática y graciosa como una taza de café; pero no te vendes a nadie.

[...] Isla esbelta y juncal, yo te amaría aunque hubiera sido otra tierra mi tierra, pues también te aman los que bajaron del septentrión brumoso, o del vergel mediterráneo, o del lejano país del loto.

Isla mía, isla fragante, flor de islas: tenme siempre, náceme siempre, deshoja una por una todas mis fugas.

Y guárdame la última, bajo un poco de arena soleada... ¡a la orilla del golfo donde todos los años hacen su misterioso nido los ciclones!

(LOYNAZ [1953], 1993, p.165).

Ilha minha, que bela tu és e que doce! ...[...]

Teu mar é o último refúgio dos antigos golfinhos e as sereias *desmaradas* [...]

Descanso de gaiivotas e petréis, avemaria de navegantes, antena de América [...] Continuas sendo a terra mais formosa que olhos humanos contemplaram. Continuas sendo a noiva de Colombo, a Benjamina bem amada, o paraíso encontrado.

Tu [...] és altiva como *Hatuey*; ardente e casta como *Guarina*.

Tu és deleitosa [...], como a palavra do teu apóstolo. Cheiras a jambo e jasmins; [...]

[...] não queres mais diadema que a lua, nem mais escudo que o sol nascente com a tua palmeira real.

[...] Tens a rosa dos ventos presa na tua cintura; teus maios estão cheios de *cocuyo*; teus campos são de menta e tuas praias de açúcar.

[...] Para o homem há em ti, ilha claríssima um regozijo de ser homem, uma razão, uma íntima dignidade de sê-lo.

Tu és por excelência a mais cordial, a mais gentil. Te ofereces a todos aromática e graciosa como uma xícara de café; mas não estás à venda.

[...] Ilha esbelta e elegante, eu te amaria ainda se fosse outro meu solo, pois também te amam os que desceram do norte brumoso, ou do éden mediterrâneo, ou do remoto país do lótus.

Ilha minha, ilha fragante, flor de ilhas: possui-me sempre, nasce-me sempre, desfolha uma por uma todas minhas fugas.

E guarda-me a última, sob um pouco de areia de sol... à margem do golfo onde todos os anos fazem seu misterioso ninho os ciclones!

(Tradução nossa)

A imagem da ilha é muitos mais do que uma geografia; é a terra mãe que nomeia as origens, porém também o território intangível do sonho e o anelo. Nessa ilha, mulher e poeta

encontram o seu sentido no diálogo com o mar, que as define e determina: mar da liberdade, mar da escritura, água proteica e genésica do mistério da criação, garantia de nascimentos inumeráveis. (MILLARES, 2007, p. 45).¹³

A identidade cultural cubana termina forjando-se tardiamente, em virtude de que o Romantismo não teve na Ilha as repercussões políticas e ideológicas que foram comuns ao resto dos territórios latino-americanos. Porém, inclusive quando se consuma o processo de independência política, e nasce a República, a identidade cubana revela-se como um problema em constante ebulição, e os poetas sentem a necessidade de redefinir uma idiossincrasia errante, elusiva, de forma que, “a crise crônica de identidade acaba também constituindo uma identidade”. Desse ponto constitui-se o Modernismo. (ESTEBAN; SALVADOR, 2002, p. XXII).¹⁴

Nesse sentido, Millares (1998) aponta que:

[la] poesía cubana va a recorrer un camino difícil, a veces tortuoso, pero con el orgullo de saber que construye su propia casa, en una tarea que explica y fundamenta tanto la teleología insular origenista como la constelación de poetas que nutre las décadas sucesivas del siglo con una alta temperatura estética y la conquista de un espacio privilegiado a nivel continental. Toda esa situación va permitir un auge das letras hispano-americanas e contribuir con a consolidación del genio literário de la autora. (p.1)¹⁵

A partir desses elementos podemos dizer que a poesia de Dulce María vai se construir, abordando o cubano, sem abordar explicitamente as questões políticas do país no entanto, sem deixar de se colocar a questão da identidade nacional cubana como um ponto crucial, em que a palavra se aferra ao espaço natal para universalizá-lo, como expressa no poema *Al Almendares* em que ao mesmo tempo que se nota um nacionalismo, uma cubanidade, nota-se também a

¹³ MILLARES, Selena. Dulce María Loynaz, isla y universo. In: ALEMANY, Carmen e MATAIX, Remedio. *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literárias*. Madrid: Editora Verbum, 2007.

¹⁴ ESTEBAN, Angel; SALVADOR, Álvaro. *Antología de la poesía cubana: Siglo XX*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.

¹⁵ MILLARES, Selena. *Del Modernismo a la Vanguardia: La senda de la Cubanidad*. Madrid: Universidad Autónoma, 1998. Disponível em: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7120/send_a_millares_PIB_1998.pdf?sequence=1.

Acesso em 24/ago/2015: [a] poesia cubana vai recorrer um caminho difícil, as vezes tortuoso, porém com orgulho de saber que constrói sua própria casa, em uma tarefa que explica e fundamenta tanto a teleologia insular [*origenista*] de origem como a constelação de poetas que nutre as décadas sucessivas do século com uma alta temperatura estética e a conquista de um espaço privilegiado continental. **(Tradução nossa)**

impossibilidade de afirma-la, como mostram os versos 27-30 em que a reiteração de “Yo no diré” marca não uma opção pelo silêncio, mas a impossibilidade de dizer.

Al Almendares

- (1) Este río de nombre musical
- (2) llega a mi corazón por un camino
- (3) de arterias tibias y temblor de diástoles...

- (4) Él no tiene horizontes de Amazonas
- (5) ni misterio de Nilo, pero acaso
- (6) ninguno le mejore el cielo limpio
- (7) ni la finura de su pie y su talle.

- (8) Suelto en la tierra azul... Con las estrellas

- (9) pastando en los potreros de la Noche...
- (10) ¡Qué verde luz de los cocuyos hiende
- (11) Y qué ondular de los cañaverales!

- (12) O bajo el sol pulposo de las siestas,
- (13) amodorrado entre los juncos gráciles,
- (14) se lame los jacintos de la orilla
- (15) y se cuaja en almíbares de oro...
- (16) ¡Un vuelo de sinsontes encendidos
- (17) le traza el dulce nombre de Almendares!

- (18) Su color, entre pálido y moreno:
- (19) Color de las mujeres tropicales...-
- (20) Su rumbo entre ligero y entre lânguido...
- (21) Rumbo de libre pájaro en el aire.

- (22) Le bebe al campo el sol de madrugada,
- (23) le ciñe a la ciudad brazo de amante.
- (24) ¡Cómo se yergue en la espiral de vientos
- (25) del cubano ciclón...! ¡Cómo se dobla
- (26) bajo la curva de los Puentes Grandes...!

- (27) Yo no diré qué mano me lo arranca,
- (28) Ni de qué piedra de mi pecho nace:
- (29) Yo no diré que él sea el más hermoso...
- (30) ¡Pero es mi río, mi país, mi sangre!

(LOYNAZ [1947], 1993, p.147)

Ao Almendares.

- Esse rio de nome musical
chega ao meu coração por um caminho
de artérias mornas e tremor de diástoles...
- Ele não tem horizontes de Amazonas
nem mistério de Nilos, mas talvez
nada lhe melhore o céu limpo
ou a figura do pé e do talhe.
- Solto na terra azul ...com as estrelas
pastando nos pequenos campos da noite
...
Que verde luz dos vaga-lumes abre-se
e que ondular dos canaviais!
- Ou abaixo do sol succulento das sonecas,
amodorrado entre os juncos gráceis,
lambe os jacintos da beirada
e coalha em caldas de ouro...
Um vôo de sinsontes iluminados
Desenha-lhe o doce nome de Almendares!
- A sua cor, entre pálida e morena:
-Cor das mulheres tropicais...-
O seu rumo entre ligeiro e lânguido...
rumo de livre pássaro no ar.
- Bebe ao campo o sol de madrugada,
Cinge à cidade braço de amante.
Como se ergue na espiral de ventos
do cubano furacão...! Como se dobra
embaixo da curva das Pontes Grandes...!
- Eu não direi que mão o arranca de mim,
nem de que pedra do meu peito nasce
Eu não direi que seja o mais formoso...
mas é o meu rio, o meu país, o meu sangue!

(Tradução nossa)

Por um lado, existe uma diferença fundamental entre as palavras e as coisas e, por outro lado, a necessidade do silêncio na constituição do dizer. Nessa mesma linha de raciocínio caberia também colocar em questão se esse silêncio é refúgio ou ato de resistência. Os primeiros poemas¹⁶ da escritora foram publicados no dia 16 de novembro de 1919, no jornal havanês *La Nación* quando ela tinha apenas 16 anos de idade. As frequentes mudanças políticas e sociais da Neocolônia e a proliferação de movimentos politicamente transcendentais (1921 a 1925) caracterizaram esses anos.

Segundo descreve o historiador cubano Julio Le Riverend (1971)¹⁷, em seu livro *La República: dependencia y revolución*, os anos de 1926 a 1929 irão caracterizar- por uma crise econômica, em que os níveis dos preços e exportações diminuem fortemente. Esta situação será mais uma das consequências de uma economia dependente dos Estados Unidos, do comércio exclusivo de açúcar. É claro que a literatura se ocupará de refletir essa situação nacional com o propósito de estabelecer um diálogo e intervir na realidade.

Sem dúvida alguma, os romances escritos, nesses anos em Cuba, dirigidos à denúncia social, impõem ao leitor, além do desfrute das peripécias dos personagens, um documento histórico e de ação de fatos que têm lugar no centro da sociedade assim como as possíveis consequências para o futuro de todos. O romance testemunha uma época difícil e contraditória dentro da vida sócio-política, ideológica-espiritual e econômica do país.

Durante os anos de 1927 e 1930, a *Revista de avance*¹⁸ contribuiu como um veículo de expressão da vanguarda cubana e serviu como instrumento para lutar com força e estridência - em não poucas ocasiões - contra a inércia tradicional, as atitudes obsoletas e as formas caducas da linguagem, facilitando o desejo de liberdade que os ismos procuravam por aquelas datas em toda Hispano-américa. (ESTEBAN; SALVADOR, 2002, p. XXVII)¹⁹.

Os anos de 1929 e 1930 são precursores da poesia pura em Cuba, sem dúvida, a corrente mais renovadora na literatura cubana, por meio do domínio da forma como técnica e os introdutores de um vanguardismo incipiente, que a *Revista de avance* ajudou impulsionar como expressão poética do momento e, cujo representante mais importante será Regino Boti,

¹⁶ Vespéral e Invierno.

¹⁷ LE RIVEREND, Julio. *La República: dependencia y revolución*. 3 ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales/ Instituto Cubano del Libro, 1971.

¹⁸ Grupo de intelectuais que irão contrapor à influência do hispanismo na cultura cubana o caráter *criollo* da cultura nacional (FORNET, 2009, p.143).

¹⁹ Foi precisamente neste período que Dulce María Loynaz visitou vários países do meio oriente: Turquia, Líbia, Síria, Palestina e Egito, e esse último inspiraria a *Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen* (1929).

com as obras *Kodak-Ensueño* (1929) e *Kirdengarden* (1930). A título de ilustração colocamos um dos poemas publicados na etapa que analisamos. Veja-se o poema *Travesura/ Travessura*:

Expira la tarde. En el interior de
la casa solariega, silenciosa y oran-
te, la penumbra cuelga sus tules. De
repente, el crepúsculo, como un pillete
curioso, irrumpe por debajo de la
puerta esbozando bermejos lamparones
en los seres y las cosas.
(BOTI, 1929, p. 49).

Expira a tarde. No interior da
casa ancestral, silenciosa e oran-
te²⁰, a penumbra pende seus tules. De
repente, o crepúsculo, como um maroto
curioso, invade por baixo da
porta desenhando lâmpadas vermelhas
nos seres e nas coisas.
(Tradução nossa)

Esse era um espírito que se respirava na década do 30 matizado pela decadência econômica no governo de Gerardo Machado e pelos efeitos da crise mundial de 1929. Não obstante, o mandato da ditadura de Machado teve alguns sucessos discretos durante seus primeiros anos, o que não conseguiu calar a dissidência dos políticos excluídos e muito menos apaziguar o movimento popular. Com o apoio dos estudantes, intelectuais e o proletariado como suportes fundamentais, a oposição a Machado desencadeou uma sucessão de greves, intentos insurrecionais, atentados e sabotagens. Nesse contexto, a intelectualidade cubana da época, herdeira de uma cultura e uma consciência nacionais que tinham sido forjadas nos séculos anteriores, passou a manifestar-se também por meio da literatura para expressar seu descontentamento.

Mostraremos isso através de um grupo de livros considerados significativos dentro da poesia cubana, também exemplificaremos com dois trechos de poemas representativos dessa tendência anunciada anteriormente: *La Salutación fraterna del taller mecánico* (1927) de Regino Pedroso que supôs o começo da sua etapa anti-imperialista e social:

Pero tienes un alma colectiva
hecha de luchas societarias;
de inquietudes, de hambre, de lasceria,
de pobres carnes destrozadas:
alma forjada al odio de injusticias sociales

Mas tens uma alma coletiva
feita de lutas sociais;
de inquietações, de fome, de laços,
de pobres carnes destroçadas:
alma forjada pelo odio às injustiças sociais

²⁰É uma palavra derivada de orar. In: Dicionário Online de Português. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/orante/>. Acesso em: 04.jul.2016

anhelos sordos de venganza...
Te agitas, sufres, eres
más que un motivo de palabras.
(BOTI, 1927, p. 40).

anseios surdos de vingança...
Tu tremes, sufres,
tu és mais do que um motivo de palavras.
(Tradução nossa)

Surco (1928), de Navarro Luna:

Hay muertos que, aunque muertos no están en sus entierros;
hay muertos que no caben en las tumbas cerradas
y las rompen, y salen, con los cuchillos de sus huesos,
para seguir guerreando en la batalla.
(NAVARRO, 1928, p. 50).

Ha mortes que, ainda mortos não estão em seus enterros;
Há mortos que não cabem em túmulos fechados
E quebram, e saem, com as faças dos seus ossos,
Para seguir brigando na batalha.
(Tradução nossa)

e *Poemas en Menguante* (1928) de Brull²¹. No caso de Ballagas, além do seu *negrismo*²² no início da década de 1930, pode-se ressaltar na sua obra uma sensualidade purista [...] em obras como *Elegía sin nombre* (1936), *Nocturno y elegía* (1938) que misturam uma complexa evolução espiritual, na que dominam, segundo Vitier (1970, p.389-398)²³, “quatro elementos: a brancura, ao estilo puro de Jorge Guillén e Pedro Salinas, a sensualidade frutal edénica, a engravides ou insubstancialidade ontológica e o desamparado da criatura indefesa” e *Doble acento*, de Eugenio Florit (1937), este último constituiu uma verdadeira transfiguração dos sentidos, composição de estilo barroco e cheio de fogueira. Florit, durante os anos 40 e 50, introduzirá na sua obra um tom conversacional, impregnado de um lirismo original e um ligeiro toque existencial.

²¹ Da linha da poesia pura- erigem-se como umas das obras mais renovadoras do panorama hispano-americano da década dos 30. Por exemplo, a obra de Brull, indaga no transcendente, no impossível, nos valores perenes frente à autonomia da criação poética e do mesmo poema, que há de independe-se de toda anedota e sentimento, para mostrar a sua realidade essencial desconectada de qualquer outra aderência, seguindo a ordem de coisas promovidas pelo Valéry. O objeto de criação não é a transmissão de conteúdos senão o poema mesmo. (ESTEBAN; SALVADOR, 2002).

²² O final da década de 20 marca o surgimento do *negrismo* nas letras cubanas. Nicolás Guillén, Regino Pedroso, Salvador Garcia Agüero, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Lidia Cabrera e Juan Marinello, se encontram entre os seus principais representantes. Este movimento, com diferentes variações, influenciou toda uma geração de intelectuais cubanos no campo da literatura, música, artes plásticas e ciências. “O objetivo principal do *negrismo* foi a “integração dos elementos culturais negros à cultura nacional, como a poesia mulata de Nicolás Guillén, ou a novela *Ekúé Yambá-O* de Alejo Carpentier, na perspectiva literária, e também as obras de Fernando Ortiz, Lidia Cabrera e Rómulo Lachateñeré” (LIMONTA, 2009, p.173).

²³ VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

Esse lirismo intimista se impregnará também em toda a obra de Dulce María Loynaz e fornecendo a ela um caráter abstrato e intemporal outorgando à sua poesia um agudo simbolismo. Antiga e contemporânea, frágil e eterna, mística e contemplativa, a obra da Dulce recorre grande parte do século XX cubano e é reconhecida como uma das melhores do país. (ESTEBAN; SALVADOR 2002, p. XXIX).

No entanto, é imprescindível, debruçar-nos mais um pouco sobre a poesia negra que, como sabemos, é uma vertente da poesia social desta etapa e cujo impacto vai ser decisivo na produção literária cubana, se temos em conta que o seu argumento, como poesia *negrista* vai abordar de uma maneira diferente “a descrição dos costumes, da fala e da história da cultura negra que constantemente possuem aspectos reivindicativos, mais do que uma evocação popular.” (ESTEBAN; SALVADOR, 2002, p.79).

Os primeiros livros de poemas dedicados a esta temática pertencem a Nicolás Guillén, com *Motivos de son* (1930) e Emilio Ballagas, com *Cuaderno de poesía negra* (1934). Guillén, foi o maior representante desta tradição literária em Cuba, na sua poesia se misturam o social e o afro-cubano, com uma qualidade e harmonia literárias jamais alcançadas por mais nenhum outro autor. (ESTEBAN; SALVADOR, 2002). Veja-se o seguinte trecho de *Cantos para soldados y sones para turistas e España* (1937):

Un soldado blanquirrubio
y un soldado negritinto
van, empapados de sol,
haciendo el mismo camino.
(GUILLÉN, 1937, p. 83).

Um soldado bem branquinho
e um soldado bem negrinho
vão, encharcados de sol,
trilhando o mesmo caminho.
(Tradução nossa)

O poeta Guillén encaminha esse trabalho por meio do uso da técnica e do domínio total das formas estróficas do melhor da tradição poética espanhola, com uma linguagem moderna, que consegue um alcance social nunca antes atingido na poesia cubana; conseguindo expressar por meio da linguagem poética as manobras econômicas e políticas que os Estados Unidos usavam para manter todo o continente sob um regime de escravidão e exploração. Representa um poeta que evoluiu ideologicamente, que é capaz de detectar os americanismos que estão por todo lugar, capaz de representar na sua poesia uma mistura de raça genial, em seus poemas desfilam: brancos, índios, mulatos, negros, o que consolida a integração étnica do nosso solo: “*Un soldado blanquirrubio /y un soldado negritinto*”, de nossa terra, como uma mostra de

cubanidad e identidade: “*siguiendo el mismo camino*”; as três vertentes formais preferidas do poeta, o *poema-son*²⁴, verso livre, estrofe tradicional e giros linguísticos ao nível coloquial.

Um ano depois, em 1938, quando foi publicada em Havana a primeira edição do livro *Versos* (1920-1938) de Dulce María, essas tendências, bem definidas na obra de Guillén “pareciam ser as orientações dominantes.” (ALEMANY; MATAIX,2007, p.15), no entanto, o livro de Dulce, a diferencia do texto de Guillén, vai se caracterizar, segundo Alicia Aldana (1976), “por uma luta entre **erotismo** e **espiritualidade**, com implicações na expressão lírica plasmada na obra”. (p.89). Eis um exemplo, no poema *San Miguel Arcángel*:

Por la tarde,
a contraluz
te pareces
a San Miguel Arcángel.

À tarde,
em contraluz
te pareces
a São Miguel Arcanjo.

Tu color oxidado,
tu cabeza de ángel-
guerrero, tu silencio
y tu fuerza...

Tua cor oxidada,
tua cabeça de anjo-
guerreiro, teu silêncio
e tua força...

Cuando arde
la tarde,
desciendes sobre mí
serenamente;
desciendes sobre mí,
hermoso y grande
como un Arcángel.

Quando a tarde
arde,
desces sobre mim
serenamente;
desces sobre mim
formoso e grande
como um Arcanjo.

Arcángel San Miguel,
con tu lanza relampagueante
clava a tus pies de bronce

Arcanjo São Miguel,
com tua lança resplandecente
crava aos teus pés de bronze

²⁴ “[...] Pero habrá que insistir en la enorme importancia de este aporte de Guillén, si se tiene en cuenta que al captar el fenómeno artístico del son para incorporarlo al complejo de la poesía de nuestra lengua, lo hizo, más que como una forma métrica o estrófica, como esquema rítmico que es. Con asombrosa intuición musical, Guillén percibió las posibilidades esenciales y potenciales de trasladar esa estructura puramente rítmica a una estructura poéticamente significativa, a una forma literaria de calidad lírica, tarea difícil si se tiene en cuenta que el son como género musical no obedece a un molde fijo, regular, sino que por su carácter polirrítmico ha generado numerosas variantes, reflejadas en la pluralidad formal de los poemas-son en la obra de Guillén. Debe destacarse que, no obstante la significación del poema-son como forma autóctona llevada a sus más depuradas posibilidades poéticas, su descubridor, Nicolás Guillén, demostraría al cabo que era capaz de lograr igual maestría en el cultivo de las más diversas formas de la poesía moderna [...]” (AUGIER, 1982, p. XX).

el demonio escondido
que me chupa la sangre...
(LOYNAZ [1920-1938], 1993 p. 51).

o demônio escondido
que me suga o sangue.
(Tradução nossa)

Ora, como explicar a escolha temática de Dulce nesse momento de tantas transformações no âmbito político e cultural de Cuba? Por que não encontramos explicitamente uma alusão a temas sócio-políticos na sua poesia, como temos ilustrado até aqui, que acontecia com os seus contemporâneos? Tentaremos responder a essas questões.

Em 1937, a figura do poeta José Lezama Lima tinha entrado no panorama cultural cubano, com o conhecido *Muerte de Narciso* (1937) e com ele “a típica ‘vanguardia sem vanguardismo’ que se consolidaria definitivamente em 1944 em torno dele e da *Revista Orígenes*, que propunha um intento de reconciliação entre a poesia e a história, tendo a linguagem como veículo para representar, não somente a realidade senão também para conhecê-la e transcendê-la. (MATAIX, 1997).²⁵

Segundo Fernández (2007), o predomínio “transcendentalista” do grupo *Orígenes*, também não impediu a presença e o desenvolvimento de outras orientações, durante os anos 40 e 50. Poetas como Florit e Ballagas, descritos com fundadas razões à poesia pura, terminariam associados à orientação intimista. A orientação intimista, da qual Dulce faz parte, encontrou formulações neorromânticas afastadas do purismo como o demonstra a poesia da poeta Carilda Oliver Labra, em seu livro *Al sur de mi garganta* (1949), uma manifestação plena da sua visão de amor, caracterizado pelo otimismo, pela plenitude, pelo erotismo descontraído, etc. A marginalidade inclassificável e luminosa de Dulce María não facilita a análise das suas relações com as orientações literárias da época, nem do entorno poético cubano²⁶, segundo Saínz de Roble (1955)²⁷ “Dulce María Loynaz é a mais difícil de todas as grandes poetisas hispano-americanas porque é a mais ausente de todas as realidades, ainda das realidades com fisionomia, conteúdo e transcendência poéticas.” (p.12)

²⁵ MATAIX, Remédios. Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo. In: *Pliegos de la ínsula Barataria*. España: Revista de creación literaria y de filología, 1997, n. 4, p. 51-70.

²⁶ FERNÁNDEZ, Teodosio. Sobre el contexto literario em Dulce María Loynaz. In: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remédio. *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesia, sus prosas y sus opiniones literarias*. Madrid: Editorial Verbum, 2007, p.13-26.

²⁷ SAINZ DE ROBLE, Federico C. *Dulce María Loynaz, Obra Lírica*. Madrid: Aguilar, 1955, p.12

[...] podemos afirmar que la poesía de Dulce está hecha, en lo esencial, de una experiencia íntima un tanto indefinible y de contornos imprecisos, rasgos comunes de toda obra que intenta darnos una problemática interior, siempre compleja y oscura por naturaleza [...]. Sus poemas son un diálogo sosegado con la naturaleza. Las emociones están contenidas [...] o transformadas en lo que podríamos llamar una secreta pasión, un sentimiento que surge al primer contacto con la realidad circundante. Diríase que se trata de una poesía de la meditación, aunque no por ello podamos afirmar que sea una poesía filosófica. En ocasiones encontramos reflexiones en torno a la razón de existencia, el anhelo de transmutación, en la idea del dolor, pero siempre desde la sensibilidad, desde una ansia de fruición y de anonadamiento que nada tiene que ver con los intentos por desentrañar la esencia de los fenómenos y de las cosas. [...] Meditando en sí misma y detenida durante toda su vida en la observación de los pequeños y grandes acontecimientos cotidianos del mundo natural, siempre referidos en su poesía a sus inquietudes espirituales, Dulce María ha renunciado al diálogo fecundo con la historia pasada y presente. Ese aislamiento entaña necesariamente un arte que no refleja las circunstancias y los más apremiantes problemas del hombre. Integrada de manera orgánica a esa concepción de la poesía está la imposibilidad de encontrar la asimilación, en su obra, de los aportes de los más grandes creadores de nuestra época. Asumir de manera creadora la poesía más importante que se ha venido haciendo a todo lo largo del siglo XX, y muy en especial la que se estaba escribiendo en Cuba en los momentos en que Dulce María elaboraba sus propios poemas, hubiese significado una superación de los límites en que se desenvolvía el acto de la escritura. No tendríamos entonces los textos que dan cuerpo a sus libros, sino otros más abiertos a la realidad político—social o a los conflictos del hombre, del otro, estrechamente interrelacionados. (SAÍNZ, 1987, p. 194-200).²⁸

²⁸ SAÍNZ, Enrique. Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz. In: SIMÓN Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991, p. 194-200: [...] podemos afirmar que a poesia de Dulce está feita, no essencial, de uma experiência íntima um tanto indefinível e de contornos imprecisos, rasgos comuns de toda obra que intenta nos dar uma problemática interior, sempre complexa e escura por natureza [...]. Seus poemas são um diálogo sossegado com a natureza. As emoções estão contidas [...] ou transformadas no que poderíamos chamar uma secreta paixão, um sentimento que surge ao primeiro contato com a realidade circundante. Dir-se-ia que trata-se de uma poesia da meditação, embora não por isso podamos afirmar que seja uma poesia filosófica. Em ocasiões encontramos reflexões em torno à razão de existência, o anelo de transmutação, na ideia da dor, porém sempre desde a sensibilidade, desde uma ansia de fruición e de abatimento que nada tem que ver com os intentos de desentranhar a essência dos fenômenos e das coisas. [...] Meditando em si mesma durante a sua vida na observação dos pequenos e grandes acontecimentos cotidianos do mundo natural, sempre referidos na sua poesia as suas inquietudes espirituais, Dulce María há renunciado ao diálogo fecundo com a história passada e presente. Esse isolamento entanha necessariamente uma arte que não reflete as circunstâncias e os mais prementes problemas do homem. Integrada de maneira orgânica nessa conceição da poesia está a impossibilidade de encontrar a assimilação, em sua obra, dos aportes dos mais grandes criadores da nossa época. Assumir de maneira criadora a poesia mais importante que se tem vindo a fazer durante todo o século XX, e muito em especial a que se estava escrevendo em Cuba nos momentos em que Dulce María elaborava seus próprios poemas, tivesse significado uma superação dos limites em que se desenvolvía o ato da escritura. Não teríamos então os textos que dão corpo aos seus livros, senão outros mais abertos à realidade político-social ou aos conflitos do homem, do outro, estreitamente inter-relacionados. (Tradução nossa)

Vistos os questionamentos apontados anteriormente, parece-nos que Dulce María resiste as imposições do contexto por meio da expressão estratégica à natureza, ao amor, à religiosidade. Segundo Bosi (1977):

A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. [...] A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus. [...] A modernidade se dá como recusa e ilhamento [...] (p. 142-143).²⁹

Sob essas considerações de Bosi, parece que a obra da Dulce ratifica a sua operação desde as margens, quase construindo uma estética da resistência. Foucault (1996)³⁰, em seu texto *A ordem do discurso*, realiza uma análise sobre os procedimentos de controle do discurso (internos ou externos) e a forma como eles funcionam. Segundo o filósofo, os procedimentos internos funcionam sobretudo como princípios de classificação, de ordenamento. Já os externos são aqueles em que não temos direito de dizer o que nos apetece, sem importar as circunstâncias. O discurso vai definir as verdades plausíveis, censurando e interditando o direito de dizer.

Na leitura dos poemas percebemos que a poesia de Dulce não é inocente, nem ingênua, então por que essa sensação de escapismo que se experimenta com respeito ao seu contexto, terá, isso a ver com uma escolha, com o “dever ser” segundo a construção cultural do papel da mulher na sociedade? Desde já, confirmamos o primeiro argumento e descartamos o segundo. A nossa certeza radica em que

La crítica literaria ha de ser inmanente, ha de valorar la obra en tanto realización artística y teniendo en cuenta los elementos de muy diversa índole que la conforman, tanto de orden objetivo como subjetivo. El mundo interior del poeta (formación intelectual, vivencias infantiles, ámbito familiar, experiencia histórica, posición filosófica, grosso modo sus elementos conformadores), no puede ser confundido, en legitimidad, con una

²⁹ BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 132.

³⁰ FOUCAULT, M. (1970). *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

verdad suprasensible que el poeta intenta apresar supuestamente, en su [poesía]. Es el conjunto de vivencias que quedan sugeridas, experiencias que han sido esbozadas en el poema, recuerdos que han quedado en la penumbra y que ahora aparecen en el texto con esa misma imprecisión. (SAÍNZ, 1987, p. 196).³¹

Visto desde essa perspectiva, poderíamos dizer que a estratégia de Dulce dá certo, que ela consegue, nesse seu diálogo, resistir, frente ao discurso do poder, mas o que ela pode fazer com a sua obra? Denunciar as faltas. Colocando o aspecto humano em primeiro lugar, fortalecendo, no meio da crise em que o país estava imerso, os valores humanos, a espiritualidade, como acontece com os poemas dedicados a pessoas com necessidades especiais: *El pequeño contrahecho*; *El madrigal de la muchacha coja*; *Coloquio con la niña que no habla*; *Ciryra (Poemas gemelos a una niña muerta)*. *Ana Belinda*; *Cheché (Muchacha que hace flores artificiales)*. A exemplo desta temática, o trecho do poema *El pequeño contrahecho*:

El pequeño contrahecho conoce
todas las piedras del jardín;
las ha sentido en sus rodillas
y entre sus manos ya escamosas
de humano reptil.[...]
(LOYNAZ [1920-1938], 1993, p. 37).

O pequeno aleijado conhece
todas as pedras do jardim ;
sentiu-as em seus joelhos
e entre suas mãos agora escamosas
de humano réptil.
(Tradução nossa)

Outro tema que é caro à poeta é o feminino, como se vê em *Canto a la mujer estéril*:

[...]
Nada vendrá de ti. Ni nada vino
de la Montaña, y la Montaña es bella.

[...]
Nada virá de ti. Nem nada veio
da montanha, e a montanha é bela.

³¹ SAÍNZ, Enrique. Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanaz, 1991, p. 196: a crítica literária há de ser imanente, há de valorar a obra entanto realização artística e tendo em conta os elementos de índole muito diversa que a conformam tanto na ordem objetiva como subjetiva. O mundo interior do poeta (formação intelectual, vivências infantis, âmbito familiar, experiência histórica, posição filosófica, *grosso modo* seus elementos conformadores), não pode ser confundido, em legitimidade, com uma verdade suprassensível que o poeta intenta fisgar supostamente em sua [poesia]. É o conjunto de vivências que ficam sugeridas, experiências têm sido esboçadas no poema, lembranças que tem ficado na penumbra e que agora aparecem no tempo com essa mesma imprecisão. **(Tradução nossa)**

Tú no serás camino de un instante
para que venga más tristeza al mundo;
tú no pondrás tu mano sobre un mundo
que no amas... Tú dejarás
que el fango siga fango y que la estrella
siga estrella...

Y reinarás
en tu Reino. Y serás
la Unidad
perfecta que no necesita
reproducirse, como no
se reproduce el cielo,
ni el viento,
ni el mar... [...]
(LOYNAZ [1937], 1993, p. 173).

Tu não serás caminho de um instante
para que venha mais tristeza ao mundo;
não colocarás tua mão sobre um mundo
que não amas... Tu deixarás
que a lama continue lama e que a estrela
continue estrela...

E reinarás
em teu Reino. E serás
a Unidade
perfeita que não precisa
reproduzir-se, como não
se reproduz o céu
nem o vento
nem o mar... [...]
(Tradução nossa)

Como vemos há uma tomada de posição, uma “transgressão em relação à ordem vigente e a defesa de causas universais[...]” (CHAUI, 2005)³². Veja-se como o eu lírico instaura vida em um tema como o da esterilidade, pelo que podemos inferir há uma luta contra a morte. O fato de que a montanha não se reproduz e continua sendo bela, não impede que haja vida nela, por isso essa falta não desmerece também à mulher, pelo contrário, ao eu lírico estabelecer essa comparação, a eleva, transformando-a em rainha. A esterilidade no poema, então, parece metamorfosear-se, desde o momento em que deixa de ser uma limitação para o eu lírico e eterniza à mulher associando-a com a: *montaña / estrella / cielo / viento / mar*:

[la] posibilidad y alumbramiento doloroso de otro orden de vida, que, por no estar ya librado al tiempo, de alguna forma escapa al común destino de la desintegración fatal que a todos aguarda. La muerte ya no tendrá imperio sobre este muro alzado, solitario, erguido [...]. Hay que convenir al menos que el poema aborda el aspecto [...] de la fundación de un nuevo linaje, de la jerarquía de los elementos, cielo o agua, eternos. (MARRUZ, 1987, p.170)³³

³² CHAUI, Marilena. O silêncio forçado. In: *O silêncio dos intelectuais*. Revista Espaço Acadêmico-N. 53/outubro, 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/053/53chui.htm>. Acessado em: 31.ago.2015.

³³ MARRUZ, Fina G. Aquel girón de luz.... In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple: Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, p. 163-175.

O eu lírico do poema, deixa de ser estéril e torna-se produtivo, quando constrói uma nova representação da mãe, uma que se impõe as percepções tradicionais sobre a esterilidade e a faz, por meio do uso das imagens no poema, uma mãe universal, perfeita, conseguindo “que a estéril seja capaz de gerar no Sol” (MARRUZ, 1987).

Já no âmbito cultural manifesta-se uma narrativa alheia à tradição realista e *costumbrista*³⁴, as conhecidas como novelas “gaseiformes” que Alejo Carpentier tentava superar desde 1931. Também, neste período, foi editada a novela *Jardín* da autora e já eram outros os rumos da narrativa na hispano-américa. Um fato muito importante aconteceu em 1943, quando Carpentier descobriu no Haiti o real-maravilhoso e dispôs-se a escrever a sua novela *El reino de este mundo*.

Coincidem no ano de 1947, a publicação de dos livros, o primeiro em Havana *El son entero*, de Nicolás Guillén, a exemplo um trecho do poema *Son número 6*:

Yoruba soy, lloro en yoruba	Ioruba sou. Choro em ioruba
Lucumí.	Locomi.
Como soy un yoruba de Cuba,	Como sou um ioruba de Cuba,
Quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,	Quiero que até Cuba chegue meu choro ioruba,
Que suba el alegre llanto yoruba	Que chegue o alegre choro ioruba
Que sale de mí.	Que sai de mim.
Yoruba soy,	Ioruba sou,
Cantando voy,	Cantando vou,
Llorando estoy,	Chorando estou,
Y cuando no soy yoruba,	E quando não sou ioruba,
Soy congo, mandinga, carabalí.	Sou congo, mandingo, <i>carabalí</i>
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así: [...]	Escutem, amigos, meu <i>son'</i> que começa assim: [...]
(GUILLÉN, 1947, p. 271-273).	(Tradução nossa)

Abordando “a temática negra e social, com uma escritura que supera as dicotomias entre o culto e o popular, verdadeira cimeira da literatura em língua espanhola; baseada sobretudo

³⁴ O *costumbrismo* constitui uma peculiar manifestação literária que ressalta nas letras espanholas e hispano-americanas do século XIX. Os quadros de costumes que ao longo de dita centúria aparecem em jornais, revistas, folhetins e livros dos países de língua castelhana, expressam os modos de vida e a psicologia social destas populações. Resulta uma modalidade que não se caracteriza pelos seus sobressalientes méritos estilísticos, pela sua cabal qualidade literária, embora possui suficiente atração pela sua abundante e pitoresca mostra de tipos e costumes próprias de cada uma das nações hispano-falantes. (LEUCHSENDRING, Emilio R de. *Francisco de Paula Gelabert. La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX. Los escritores*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1962, p.209-212).

em valores rítmicos com valores e técnicas que descobrem o sincretismo mulato, conformador do verdadeiramente cubano” (ESTEBAN; SALVADOR, 2002), outros textos encaixam-se nessa orientação: *Verso negros* (1950) e *Elegías a Jesús Menéndez* (1951).

E o segundo em Madrid *Juegos del amor y del agua*, de Dulce María Loynaz, a exemplo o seguinte poema *Mal pensamiento/ Mal pensamiento*:

¡Qué honda serenidade
el agua tiene esta noche!
Ni siquiera brilla:

Tersa,
obscura, aterciopelada,
está a mis pies extendida
como un lecho...

No hay estrellas.

Estoy sola y he sentido
en el rostro la frescura
de los cabellos mojados
de Ofelia...

(LOYNAZ [1947], 1993, p. 130).

Que profunda serenidade
tem a água esta noite!
Nem sequer brilha:

Suave,
escura, aveludada,
está aos meus pés estendida
como um leito...

Não há estrelas.

Estou sozinha e senti
no rosto o frescor
dos cabelos molhados
de Ofelia...

(Tradução nossa)

Segundo Marilyn Bobes (1987), este livro (*Juegos de agua*):

[constituye], sin duda, una demostración de oficio. El cerrado egocentrismo inicial buscará ahora un objeto externo capaz de reflejar, en su movilidad, los procesos mentales que tienen lugar en el mundo interior del poeta. Asociaciones llenas de colorido descriptivo son las encargadas de provocar reacciones análogas a las que suscita la música, con la única diferencia de que el sonido surge aquí de una fuerza silenciosa donde descansa el verdadero sentido del texto: aquel que solo será sugerido y nunca traducido a la palabra.” (p. 216-217)³⁵.

³⁵ BOBES, Marilyn. La poesía del silencio. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las América/Letras Cubanas, 1991, p. 216-217: “Constitui, sem dúvida, uma demonstração de ofício. O fechado egocentrismo inicial buscará agora um objeto externo capaz de refletir, em sua mobilidade, os processos mentais que tem lugar no mundo interior do poeta. Associações cheias de colorido descritivo são as encarregadas de provocar reações análogas às que suscita a música, com a única diferença de que o som surge aqui de uma força silenciosa em que descansa o verdadeiro sentido do texto: aquele que só será sugerido e nunca traduzido à palavra. [...] É uma amostra de ascensão aos mais altos níveis criativos da linguagem e é, ante tudo, uma demonstração de ofício por meio da qual a autora se situa entre os melhores poetas das letras hispânicas”. (Tradução nossa)

Eis um exemplo, o poema *Juegos de agua*, em que se resumem as duas ideias mencionadas acima:

Los juegos de agua brillan a la luz de la luna
como si fueran largos collares de diamantes:
Los juegos de agua ríen en la sombra... y se enlazan,
y cruzan y cintilan dibujando radiantes
garabatos de estrellas...

Hay que apretar el agua
para que suba fina y alta... Un temblor de espumas
la deshace en el aire ; la vuelve a unir... desciende
luego, abriéndose en lentos abanicos de plumas...

Pero no irá muy lejos... Esta es agua sonámbula
que baila y que camina por el filo de un sueño,
transida de horizontes en fuga, de paisajes
que no existen... Soplada por un grito pequeño.

¡Agua de siete velos, desnudándote y nunca
desnuda! ¡Cuándo un chorro tendrás que rompa el broche
de mármol que te ciñe, y al fin por un instante
alcance a traspasar como espada la Noche!
(LOYNAZ [1947], 1993, p. 113).

Os jogos de água brilham à luz da lua
Como se fossem longos colares de diamantes:
os jogos de água riem à sombra... e se entrelaçam,
e cruzam e cintilam desenhando radiantes
rabiscos de estrelas...

É preciso comprimir a água
para que suba tênue e erguida ... Um tremor de espumas
Desmancha-a no ar; une-a novamente... desce
logo, abrindo-se em leques de penas...

Mas não irá muito longe... Esta é água sonâmbula
que dança e que caminha pelo fio de um sonho,
transido de horizontes em fuga, de paisagens
que não existem... Soprada por um pequeno grito.

Água de sete véus, desnudada e nunca
nua! Quando um fluxo fará que rasgues o fecho
de mármore que te abraça, e ao final por um um instante
alcance atravessar como espada à Noite!
(Tradução nossa)

Por esta coletânea de poemas, Dulce María Loynaz é condecorada na Espanha com a *Cruz de Alfonso X el Sabio*, a cerimônia de entrega do prêmio contou com a presença das mais destacadas e reconhecidas personalidades da intelectualidade espanhola daqueles anos. Isso proporciona à Dulce um reconhecimento maior pela sua obra, o que gera a publicação e a reedição dos seus livros na Espanha e ao mesmo tempo a sua obra começa a ser estudada, comentada e divulgada. O fato de Dulce estar no centro dos holofotes, abriu-lhe muitas portas, começaram assim, os recitais poéticos no *Ateneo de Madrid*, no Paraninfo da Universidade Central dessa cidade. O jornal *El País*, iniciou a publicação de uma série de crônicas de viagens, intituladas *Impresiones de un cronista*. Em 1948, a poeta oferece recitais no Ateneo

de La Habana e no *Lyceum Lawn Tennis Club* e a *Asociación Internacional de Poesía*, com sede em Roma, a nomeia membro de honor.

Em 1953, Dulce María publica na Espanha o livro *Poemas sin nombre*, que novamente se torna um sucesso de crítica e que será traduzido ao italiano em 1955. Eis um de exemplo,

Poema XCVII:

Señor mío: Tú me distes estos ojos; dime
dónde he de verlos en esta noche larga, que
ha de durar más que mis ojos.
Rey jurado de mi primera fe: Tú me diste
estas manos; dime qué han de tomar o dejar en un peregrinaje sin sentido
para mis sentidos,
donde todo me falta y todo me sobra.
Dulzura de mi ardua dulzura: Tú me diste
esta voz en el desierto; dime cuál es la palabra
digna de remontar el gran silencio.
Soplo de mi barro: Tú me diste estos pies...
dime por qué hiciste tantos caminos si Tú
solo eras el Camino, y la Verdad y la Vida.
(LOYNAZ [1953], 1993, p. 161).³⁶

Meu senhor: Você me deu estes olhos; diga-me
onde posso vê-los nesta longa noite, que
deve durar mais do que meus olhos.
Rei juramentado de minha primeira fé: Você me deu
estas mãos; diga-me que terão que tomar ou deixar em uma peregrinação sem sentido
para meus sentidos,
onde tudo me falta e tudo me sobra.
Doçura de minha árdua doçura: Você me deu
esta voz no deserto; diga-me qual é a palavra
digna de escalar o elevado silêncio.
Assopro do meu barro: Você me deu estes pés...
diga-me por quê fizeste tantos caminhos se só Você
era o Caminho, e a Verdade e a Vida.
(Tradução nossa)

O tema do poema ratifica que Dulce María se situa “dentro do grupo dos poetas intimistas cubanos, que como signo dos tempos turbulentos que atravessava a história nacional durante os anos de 1950, ‘tal como ficou apontado acima’, avançavam para o religioso e o

recolhimento”. (LEMUS,1986, p. 185, grifo meu) ³⁷. Quando o crítico cubano alude aos tempos turbulentos, está-se referindo à destruição dos velhos valores burgueses e dos ideais crioulos e ao estabelecimento de um capitalismo em desenvolvimento, que seguia a conceição do capitalismo norte-americano. Essas circunstâncias de insatisfação geral criaram as condições que catalisaram uma crise nacional cujo destino final foi a conquista da Revolução Cubana, situação que acrescentaria o isolamento da poeta. Esse período vai ser o ponto mais elevado na crítica da obra de Dulce María, o que provocou, ainda mais, uma maior participação da escritora em conferências, palestras, recitais, apresentações, congressos etc. tanto em Cuba como em Espanha, ao tempo que recebe homenagens e prêmios das instituições hispânicas (SIMÓN, 1991, p.v12). No ano de 1956, ingressa como membro de número na Academia de Artes e Letras³⁸.

No ano de 1958, Dulce viaja à Espanha com motivo da publicação do livro *Un verano en Tenerife* (edição que desaparece quase em sua totalidade, logo que o governo cubano, não autoriza o seu desembarco em Havana) e o poema longo *Últimos días de una casa. Poemas sin nombre* é traduzido para o inglês por Harriet de Onís e para o francês por Francis Miomandre. É eleita membro de número da *Academia Cubana de la Lengua*. Dulce María deixa de escrever poesia, aspecto que paulatinamente vai aumentando com o decorrer do tempo, o que não significa que desaparece praticamente do âmbito cultural cubano. Essa situação vai se agudizar a partir do 1º de janeiro de 1959 com a chegada da Revolução cubana, o que provocou que grande parte da burguesia cubana, emigrasse do país. Dulce, ao contrário do que fizeram a maioria das pessoas da sua classe, permaneceu na Ilha, sem integrar-se ao novo processo revolucionário.

A década do 1960 e 1970, vai marcar a vida pessoal de Dulce María Loynaz, por três motivos fundamentais: o primeiro, como já tínhamos anunciado acima, a lógica comoção produzida no seu meio social ao ser despojada de todo tipo de privilégios sociais e econômicos (SIMÓN, 1991); o segundo, o retorno de seu esposo Pablo à Espanha - quem era o maior divulgador da sua obra em Cuba e no exterior; o terceiro, a paulatina morte dos seus familiares: o pai Enrique (1963), o irmão Enrique (1966), o próprio marido Pablo (1974) e sua irmã Flor (1985) e o quarto, a rescisão do contrato de forma definitiva com a editora espanhola

³⁷ LEMUS, Virgilio L. En mi verso soy libre: él es mi mar. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las América/Letras Cubanas, 1991, p.185

³⁸ Nos estatutos da Academia de Artes e Letras se determinaram a quantia de acadêmicos de número, que inicialmente foram 65 e posteriormente 53. Essas cifras estão relacionadas com a quantidade de acadêmicos/membros correspondentes.

que havia publicado e promovido a maioria dos seus livros (as causas reais são desconhecidas até hoje, o que foi divulgado na época e confirmado em várias entrevistas pela própria poeta foi que se deveu a um desentendimento com a direção da Editora. Ante este novo panorama a poeta decide não viajar mais ao exterior e limita-se aos trabalhos na direção da *Academia Cubana de la Lengua*. Sobre o seu isolamento expressou:

Desde 1959 no he publicado nada. Yo he escrito mucho, pero se ha publicado muy poco y eso no es culpa mía. Yo siempre he estado dispuesta a que impriman mis libros ¿qué más puede pedir un autor? Me he mantenido enclaustrada en mi casa habanera y al margen de la política que es un terreno minado para un escritor. Las autoridades revolucionarias no han tratado ni bien ni mal, pero me han respetado. Han sido 40 años de silencio”. (LOYNAZ *apud* ZAMBRANO, 2000, p. 37).³⁹

Uma outra mudança significativa ocorreria na vida da poeta. Na década de 1980, foi nomeada como candidata ao Prêmio Miguel de Cervantes e Saavedra o que despertou um crescente interesse em Cuba pela sua obra. Embora ela não foi premiada nesse ano, as circunstâncias possibilitaram a reedição e compilação das suas obras e sobretudo o público teve acesso à poeta. Em 1985, é publicado o livro *Poemas escogidos*, publicam-se pela primeira vez a coleção de poemas breves *Bestiarium*, na revista *Revolución y Cultura*. Eis um exemplo do segundo título *Lección tercera: (Lempyris Limbipennes [Cocuyo])*

Cocuyo de las noches tropicales,
doble esmeralda viva,
lámpara sin aceite y sin fanal
que nadie enciende ni la apaga el viento

*Cocuyo*⁴⁰ das noites tropicais,
dupla esmeralda viva,
lâmpada sem óleo e sem fanal
que ninguém acende nem o vento apaga

³⁹ ZAMBRANO, Josefa. *Dulce María Loynaz: últimos días de una casa, un jardín y una mujer que fue (feliz) en Cuba*. España: Plumas y letras hispánicas. Disponível em: <http://analitica.com/opinion/opinion-internacional/dulce-maria-loynaz-ultimos-dias-de-una-casa-un-jardin-y-una-mujer-que-fue-feliz-en-cuba/>.

Acesso em: 01/set/2015. 20:09 hrs: “Desde 1959 não tenho publicado nada. Eu tenho escrito muito, mas se há publicado muito pouco e isso não é culpa minha. Eu sempre estive disposta a imprimir meus livros, que mais pode pedir um autor? Tenho me mantido enclausurada na minha casa havaneira e ao margem da política que é um terreno minado para um escritor. As autoridades revolucionarias não tem me tratado nem bem nem mal, porém tem-me respeitado. Têm sido 40 anos de silêncio.” **(Tradução nossa)**

⁴⁰ Pertence à família dos vagalumes. Ele também emite uma luz de cor amarela produto de duas manchas da mesma cor que tem no tórax.

y que da paso siempre...

e que dá passagem sempre...

¡Paso en la noche!
(LOYNAZ [1920], 1993, p. 81).

Passagem na noite!
(Tradução nossa)

Em 1991 foram publicados os poemas de *Bestiarium* em forma de livro (embora foram escritos na década de 50), *Poemas naufragos* (que obteve o Prêmio da Crítica em 1992), assim como *La hija del General*, de Vicente González Castro; aparece na Espanha a coletânea de poemas *La novia de Lázaro*. A partir deste momento, a poeta recebe muitos prêmios, homenagens e distinções: foi nomeada Doutor Honoris Causa da Universidade de Havana (1987), outorgou-se lhe o Prêmio Nacional de Literatura de Cuba (1987), recebeu a Distinção pela Cultura Nacional Ordem Félix Varela (1989), a medalha Alejo Carpentier (1993) e foi objeto de várias distinções em Cuba e na Espanha que culminaram com o Prêmio de Literatura Miguel de Cervantes e Saavedra (1992).

1.2. Orides Fontela: cenário histórico e cultural

Orides de Lourdes Teixeira Fontela (Brasil, 1940-1998) publicou seus primeiros versos em 1956 no jornal “O Município” da cidade de São João de Boa Vista, no interior de São Paulo. Nesse mesmo ano é publicado o romance *Grande Sertão* de Guimarães Rosa, em que o autor fundiu o experimentalismo linguístico da primeira fase do modernismo e a temática regionalista da segunda fase do movimento, para criar uma obra única e inovadora, elementos que fizeram Orides dizer que foi por meio desse “texto em prosa que descobriu o mundo” (FONTELA apud MASSI, 1991, p. 257)⁴¹; no mesmo ano, houve, o lançamento da poesia concreta que concebia o poema como uma interação de um todo matematicamente planejado.

No final dos anos de 1960, Orides, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr., inicia os preparativos para o que seria o seu livro *Transposição* que só seria publicado em 1969. No início dos trabalhos, ou melhor, um ano depois, em setembro de 1961, um novo contexto

⁴¹ FONTELA, Orides. Nas Trilhas do Trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991, p. 255-261.

político-social emergiu no país, situação que se estendeu até 1964. Suas características básicas foram: uma intensa crise econômico-financeira; constantes crises político-institucionais; crise do sistema partidário; ampla mobilização política das classes populares paralelamente a uma organização e ofensiva política dos setores militares e empresariais (a partir de meados de 1963, as classes médias também entram em cena); ampliação do movimento sindical operário e dos trabalhadores do campo e um inédito acirramento da luta ideológica de classes. Existe, no entanto, um certo consenso entre os setores de direita e esquerda ao considerarem o período de 1961 a 1964 como um momento em que a luta de classes no Brasil alcançou um de seus momentos mais intensos, dinâmicos e significativos.

A década de 60 foi marcada também por uma forte presença da atuação jovem no universo cultural que expandiu suas influências aos meios políticos e sociais. É nesse período que grandes mudanças nas estruturas sociais e políticas germinam; uma década de efervescência cultural em todo o país. Momento em que Davi Arrigucci Jr, após a leitura do poema *Elegia I* de Orides Fontela qualifica-o como “um poema belíssimo!

Sabemos também que Orides já tinha, à época, vários poemas escritos e prestes a serem publicados por Arrigucci, o que confirma a hipótese que autora já tinha clareza sobre os rumos do seu projeto poético, o que nos ajudará a estabelecer a relação entre a sua produção literária e contexto de produção da mesma, caracterizada pelo obscurecimento da linguagem, pela sugestão, pela ausência de sentimentalismo, a fragmentação da linguagem, o rompimento com o real, pelo silêncio que leva ao Nada e aos limites da experiência poética. (BATISTA, 2015)

Segue como exemplo um trecho do poema *Elegia I*:

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 vôo 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 [...]
(FONTELA [1973], 2015, p. 155).

¿Pero, para qué sirve el pájaro?
Nos lo contemplamos inerte.
Nos lo tocamos en el fulgor mágico de las penas.
¿De qué sirve el pájaro si
lo poseemos desnaturalizado?

Lo que era vuelo y de repente
es concreción letal y color paralizado, iris silente, nítido.
Lo que era infinito y de repente
es peso y forma, verbo fijo, lúdico [...]
(Tradução nossa)

Questionamentos desconcertantes, que confirmam a carga de mistério e enigma da poesia orideana, um jogo de dois, entre o eu lírico que enuncia e questiona e o leitor que há de levantar os “sons” dessa composição: “Mas para que serve o pássaro? ”, e por acaso se faz esse estranhamento/ silêncio? Este poema, publicado em 1973 aponta não apenas para uma opção estética, mas pode ser situado, a nosso ver, como uma resposta da poeta ao contexto.

No plano político, estabeleceu-se o Golpe Militar (1964), que consolidou a plena ditadura militar no país, ao mesmo tempo que as inflamadas comunidades ligadas aos movimentos de esquerda lutavam pela liberdade e pela democracia. No plano internacional, a Guerra Fria estabeleceu-se como uma grande fonte polarizadora do mundo. Tudo isto levou o país, a sociedade e a cultura a um estado de estagnação, dividida entre o senso comum e a dita “resistência” da esquerda brasileira.

Segundo Caldeira (1997), uma vez que o poder foi tomado pelos militares em abril de 1964, eles tinham mais capacidade para atacar os adversários do que para resolver os problemas do país. A primeira medida tomada foi um ato institucional (AI-1) que abriu uma fase de perseguição a todos os considerados inimigos do regime. Promoveram cassações, inquéritos e exílios. Como programa recorreram ao velho arsenal positivista:

[montar] um governo forte para fazer o progresso que a democracia não conseguiria construir. Enquanto tomavam pé da situação, foram prudentes. Escolheram um presidente e mantiveram as instituições políticas. Mas sabiam que deveriam agir, pois o país mudava com rapidez. Em apenas três dias, de 9 a 11 de abril, a nova ordem foi regularizada. O Congresso aprovou o AI-1 na forma de emenda constitucional. (p. 304).

Como válvula de escape para o descontentamento, sobravam poucos espaços. Um deles era a cultura, até então pouco tocada pelos governantes. Ao contrário da economia e da política, vivia-se aí um momento de excepcional criatividade. Houve uma explosão criativa no teatro (o Grupo Oficina e o Arena, que começaram no início dos anos 60 e que procuram dar ênfase as denúncias da situação do país naquele período. No Rio de Janeiro também houve um crescimento da produção, mas diretamente ligada à política); no cinema (no final dos anos 50, a base de capacitação técnica e de formação de um público para os filmes nacionais havia tornado-se ampla o suficiente para permitir a realização de ideias mais ousadas).

Essa tendência consolidar-se-ia no início dos 60 como Cinema Novo, que fazia da precariedade de meios um recurso estético, reflexo filmado da pobreza e criatividade nacional e que levam para as telas a história de um povo que perde seus direitos mínimos); ensaísmo e sobretudo na música popular (tanto na vertente tradicional como na adaptação de novidades vindas de fora, destacaram-se nomes como Roberto e Erasmo Carlos, Tim Maia e Jorge Bem, jovens da rua do Matoso, na Tijuca e que em 1965 mudaram-se para São Paulo. Dessa junção de talento artístico resultou a explosão do programa *Jovem guarda*.) Sob este panorama, no ano de 1966, Orides Fontela, direciona-se para São Paulo e inicia os estudos em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), e Ferreira Gullar (1966) publica o poema *Dois e Dois: Quatro*, o que parece revelar um princípio de esperança e fé, de mudanças na situação do país:

Dois e Dois são Quatro

Como dois e dois são quatro
Sei que a vida vale a pena
Embora o pão seja caro
E a liberdade pequena
Como teus olhos são claros
E a tua pele, morena
como é azul o oceano
E a lagoa, serena

Como um tempo de alegria
Por trás do terror me acena
E a noite carrega o dia
No seu colo de açucena

- sei que dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena
mesmo que o pão seja caro
e a liberdade pequena.
(GULLAR, 1966)

Dos y Dos son Cuatro

Como dos y dos son cuatro
Sé que la vida vale la pena
Aunque el pan sea caro
Y la libertad pequeña
Como tus ojos son claros
Y tu piel, morena
Como es azul el océano
Y la laguna, serena

Como un tiempo de alegría
Por detrás del terror asienta
Y la noche carga el día
En su regazo de azucena

- sé que dos y dos son cuatro
sé que la vida vale la pena
aún que el pan sea caro
y la libertad pequeña.
(Tradução nossa)

Esse espírito se expressa também na efervescência cultural em meio ao esfriamento político econômico que aumentou ainda mais no final de 1967 e no primeiro semestre de 1968. Sobretudo com as notícias do exterior que mostravam uma utopia de liberdade sendo

construída por jovens norte-americanos, estudantes franceses e guerrilheiros latino-americanos. Uma utopia que era o oposto do regime de força que se implantava no país e que impulsionava estudantes e músicos a traduzirem os sinais cruzados do tempo em protesto ou em invenção multifacetada:

Os sinais de fora repercutiram com intensidade num país que parecia caminhar na contramão dos tempos. A contestação juvenil confundiu-se com a contestação política ao regime em 1968[...] Em São Paulo, os protestos foram se multiplicando ao longo do ano. No Dia do Trabalho, o governador Abreu Sodré chegou a ser apedrejado. (...) De outro lado da rua, ficava a Faculdade de Filosofia da USP, núcleo de estudantes de esquerda. O prédio da USP ficou semidestruído e um estudante foi morto (CALDEIRA, 1997, p. 318-319).

A partir de 1967, aponta Caldeira (1997, p. 319) um novo gênero musical firmou-se no país: a canção de protesto. Herdeira direta das ideias do Centro Popular de Cultura, da União dos Estudantes, tinha como principal característica a ideia de que despontava um novo amanhã revolucionário, destacaram-se Geraldo Vandré, Carlos Lyra e até mesmo Chico Buarque. Situação que foi possível, segundo Flora Süssekind, no seu livro *Literatura e vida literária* (2004), porque:

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista-superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares. (p. 22).

De igual maneira, as greves, a passeatas tornaram-se cada vez mais comuns. As mudanças vieram numa escalada que se completou em 13 de dezembro de 1968, com o Ato Institucional nº 5. A partir daí o Brasil passaria a viver sob pesada ditadura. A solução da crise foi a repressão. A partir do AI-5, ficou proibido protestar legalmente no Brasil. Os políticos opositores que sobreviveram às cassações não podiam sequer fazer discursos inócuos no Parlamento. A imprensa passou a ser censurada e a perseguição política chegou às universidades, desesperados, o que insistiam em se opor ao regime, seguiam o único caminho que lhes parecia possível: a luta armada. No campo da cultura esta situação

também se refletiu, provocando pânico e paralisia (SÜSSEKIND, 2004), a exemplo do trecho do poema *Morte de alguns*:

[...]	[...]
Mas certo talvez	Pero seguro tal vez
olhar da janela:	mirar por la ventana:
na tarde cruenta	en la tarde cruenta
tribos se devoram	tribos se devoran
[...]	[...]
Ora, não me preocupo:	Ah, no me preocupo:
Só termos pelejam	solo las palabras luchan
Os poetas se escondem	Los poetas se esconden
atrás de janelas	detrás de ventanas.
(ALVIM [1968], 2004, p. 309) ⁴²	(Tradução nossa)

Sob estas circunstâncias Orides Fontela publica seu primeiro livro, *Transposição* (1969), que segundo Muller e Hazin (2004):

[...] alude genericamente ao ato de mudança de posição ou de categoria de um elemento, atribuindo-lhe função diversa da sua função básica. O léxico utilizado por ela nesse livro se organiza em função desses campos: geometria, planos, ângulos, face, infinito, aresta, unidade, círculo superfície/ memória, signo, palavra, fala, diálogo, texto, trama, verbo, segredo, silêncio[...]" (p.173-175)

A poesia sinaliza, portanto, a contínua transposição de uma coisa em outra, como no trecho do poema *Destruição*:

A vida contra a coisa:	La vida contra la cosa:
a violentação	la violación
da forma, recriando-a	de la forma, recreándola
em sínteses humanas	en humanas síntesis
sábias e inúteis.	sabias e inútiles.
(FONTELA [1966-1967], 2015, p. 53).	(Tradução nossa)

⁴² ALVIM, Francisco. *Poemas, 1968-2000*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

Tratava-se, nesse momento, de aprender a viver sob o império da censura ou império do medo (SUSSEKIND, 2004, p. 29). Mas não só da menção ao contexto se fez a obra da poeta. Pelo contrário, como Dulce María, Orides parece ter se afastado de um engajamento explícito para manifestar, em seus poemas, a angústia do ser, sobretudo por meio da representação do silêncio, como no poema *Pedra*:

O verbo é transparente:

o silêncio o contém

em pura eternidade.

(FONTELA, Transposição, 1969, p.15)

El verbo es transparente:

el silencio lo contiene

en pura eternidad.

(Tradução nossa)

Por quê parece-nos que as poetisas se afastam das suas realidades? porque assim como em Adorno, na poética das duas “encontramos caminhos para compreender a fragmentação formal e a ruptura com as convenções tradicionais como elementos voltados para uma crítica das formas desumanizadoras de experiência social do século XX” (GINZBURG, 2003, p. 62). O fato de as poetisas terem produzido suas obras sob contextos traumáticos historicamente, fez com que por meio de sua arte conseguiram resistir aos embates do seu tempo através dos seus projetos poéticos e contestar poeticamente (politicamente) esses contextos violentos em ambos os países, e cujo posicionamento, alcança uma dimensão universal:

[a] resistência contra a pressão social, não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e a sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. (ADORNO, 1980, p. 73).

Essas elaborações quase conceituais levam-nos a concordar que “para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do contexto, é preciso que a individualidade seja transformada até o “auto aniquilamento”, em que é perdida a

referência convencional de uma totalidade subjetiva unitária bem delimitada. (GINZBURG, 2003, p. 65)⁴³.

O “descompromisso”, e o “afastamento” das autoras em relação e esse contexto se reflete em seus poemas, pela representação do silêncio, tal ideia se articula com Adorno (1980) porque para o autor, essa é uma função da arte, a de “suportar em silêncio o que é interdito à política, tomando um rumo em que o espírito não precise se acanhar” (p. 99), esse é um procedimento que se torna chave para ler a poética das duas, não só por meio da tematização do silêncio propriamente dito, senão também pelo uso exaustivo da linguagem e das escolhas formais e estéticas nos poemas analisados, por exemplo, a ausência de rima e a definição de um padrão métrico sistemático etc. Diante de tal panorama, parece não existir um outro caminho, a não ser o de se afastar porque é o que elas conseguem fazer diante de tamanha situação, de tamanha violência. Assim, cada poema, parece ser produto desse refletir na poesia em sua relação com o entorno.

Pois o teor de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação ao ganhar forma estética, adquirem participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. [...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal. (ADORNO, 1980, p. 66).

No caso das poetisas, não podemos separar a figura do poeta a do indivíduo, mas, há claramente uma intenção de não incorporar elementos que indiquem propriamente como “[...] *arte comprometida rompe el hechizo de aquella que no quiere nada más que que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso* [...]” (ADORNO, 2003)⁴⁴ porque “colocar a

⁴³ GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea, v 5, n 1, janeiro-junho, 2003.

⁴⁴ “engajamento político”, talvez porque para elas estava muito claro o que isso significaria, “desencantar o fetiche, o jogo ocioso do descompromisso”, daí que em Dulce María e Ordes a forma estética prevaleça sobre o dito compromisso [...]” ADORNO, Theodor. *Compromiso*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. In: *Notas de Literatura III. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, 2003, p.393.

obra de arte à serviço de uma ideia acaba tornando o elemento artístico dependente, incompleto, claudicante, forçado” (ADORNO, 2003)⁴⁵

As obras das poetisas retraem-se e recolhem-se em si mesmas e, dessa maneira, afastam-se da superfície social, por meio da linguagem; tentar procurar esses conceitos pareceu-nos muito forçado na leitura dos poemas, pelo que concordamos com o Adorno quando diz que eles [se referindo aos conceitos sociais] não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mais sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Para o autor, nada que não esteja nas obras em sua forma específica, legitima a decisão quanto aquilo que seu teor, ou que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela (ADORNO, 1980, p. 67-68):

[...] Tal método, cujo aperfeiçoamento será decerto uma das tarefas desta segunda metade do século, no campo dos estudos literários, permitirá levar o ponto de vista sintético à intimidade da interpretação, desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos, que ainda serve atualmente para suprir a carência de critérios adequados. Veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra. [...] (CÂNDIDO, 2006, p. 25).⁴⁶

Por essas questões, e consoante com o Adorno, a obra das autoras não são engajadas, mas sim, carregadas de sugestões, pelo que concluímos que a arte nelas é de uma natureza intrínseca e orgânica. Essas sugestões permitiram a elas ir além do que podia ser verdadeiramente alcançado nas suas épocas, se temos em conta os dissimiles acontecimentos históricos tanto nacionais quanto internacionais que aconteceram durante as suas respectivas produções literárias, no entanto, elas produziram composições de uma lírica intensa e onde, segundo Adorno (1980), o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria em que a própria linguagem ganha voz, processo que ele nomeou de auto-esquecimento do poeta:

⁴⁵ ADORNO, Theodor. Compromiso. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. In: *Notas de Literatura III. Obra completa*, 11. Madrid: Akal, 2003, p.393.

⁴⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

[o] instante do esquecimento de si em que o sujeito submerge na linguagem não é o sacrifício dele ao ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de conciliação: só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz.” (ADORNO, 1980, p. 199)

Essas ideias de Adorno vão ao encontro da ideia benjamiana do apagamento da voz no poema. Talvez seja, que para Dulce e Orides, assim como para Adorno (1980), a interpretação social da lírica, como em cada obra de arte, não possa, portanto, ter a chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras ou até dos seus autores. O poema, neste caso, mostra como obedece à sociedade e como a ultrapassa, e esse é um exercício que as poetas realizam constantemente. O poema como um todo, recria um mundo que é diferente, transgressor, transformado, o que é reformulado pelas poetas com uma linguagem intelectual, e que vai ser, segundo Adorno (1980) “uma forma de reação à coisificação do mundo” (p. 195). Esse, certamente, é um discurso que não representa às classes dominantes.

Uma outra possível resposta à pergunta formulada antes, chega-nos por meio das ideias que o Antônio Candido (2004), aponta no seu trabalho *O direito a Literatura*, em que o autor defende a literatura como direito fundamental do ser humano através de três questões que consideramos imprescindíveis para entender o atuar da Dulce e da Orides: (i) é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (ii) é uma forma de expressão que manifesta emoções e uma visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (iii) ela é uma forma de conhecimento, incluso como incorporação difusa e inconsciente (p. 176). Portanto, as poetas tiveram esses três caminhos o que nos leva pensar que para ambas a política foi uma questão de ordem íntima, de marcada contundência e de um caráter interno que propiciou outro tipo de reflexões e leituras sobre os seus contextos.

Ora, é importante apontar que permanecer em silêncio não é estar fora de sentido, nem significa não tomar partido, porque este não é o caso, elas escolheram não falar de política mais não falar é também uma postura, um posicionamento apolítico para estas duas mulheres que não sucumbiram à efervescência da literatura engajada política e militantemente que caracterizou a tantos intelectuais das suas épocas.

Se um elemento devemos esclarecer, é o de que este tipo de tendências ou orientações, sempre se produziram sob determinadas circunstâncias, que de alguma maneira justificaram as opções das poetas, no caso cubano, como já foi amplamente explicado e no

caso brasileiro, foi uma questão que se agudizou na década de 1970 em que a Ditadura foi muito mais violenta.

Assim, nos anos 70, foi introduzida a censura prévia, feita em geral por militares. Pronta a edição, o material era lido pelo censor, que assinalava os assuntos inaceitáveis: O *Estado de S. Paulo* publicava poemas de Camões no lugar das matérias que haviam sido proibidas. Na revista *Veja*, o logotipo da editora era repetido. Isso complicava e encarecia o trabalho dos “inimigos do regime”. Um problema agravado quando edições inteiras, mesmo tendo passado pela censura, eram apreendidas. O prejuízo era enorme e muitos jornais, sobretudo os menores, chegaram a falir. As restrições também se aplicavam à música popular (nenhuma música podia ser gravada sem aprovação prévia da censura; o compositor Chico Buarque teve dezenas de músicas vetadas), ao cinema (filmes eram proibidos ou liberados com muitos cortes) e a televisão (até o destino de personagens de novelas dependia de negociações com censores). (CALDEIRA, 1997, p. 325).

A censura se configura, pois, como um ato violento, explícito, mas também insidioso, a demonstração cabal do reconhecimento das forças das ideias do inimigo, o recuo para um lugar onde o debate e o conflito de opiniões cedem suas posições à violência. Onde alicerçar essa posição ao debate? Afinal, ao se impor o silêncio ao outro, fecha-se a porta à política [...] (KUSHNIR, 2012, p. 11)⁴⁷. O grau de violência que o Estado usa para desempenhar esse “direito de censura” será uma das maneiras de conceituar o tipo de forma de ação estatal na esfera censória (p. 83). E para cumprir o seu objetivo, o governo usou como curativo o ufanismo futebolístico que louvou a pátria ao realçar esse esporte e conseguiu um monumental reforço dos seus recursos, que serviram para ampliar a estatização.

Com o dinheiro que tinham arrancado da população, afirma Caldeira (1997), construíram-se obras suntuosas, mas inúteis. Este foi o “milagre brasileiro”: ‘um surto de prosperidade para poucos que levou à deterioração do perfil da renda. O controle dos meios de comunicação permitiu a exploração dos ralos benéficos. Em 1970, a ditadura obteve sua primeira vitória política: após uma eleição manipulada, conseguiu maioria no Parlamento reaberto’ (CALDEIRA, 1997, p. 327). Os militares que se diziam patriotas

⁴⁷ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. 1 ed. rev. Prefácio Stella Bresciani (2004). São Paulo: Boitempo, 2012.

trataram muitos símbolos pátrios como a costumeira truculência. Graças a isso o país, nos anos 1970⁴⁸, tinha poetas e cantores no exílio, professores banidos e políticos cassados.

Esse surto do progresso que mencionamos acima, não duraria muito e, em 1973, uma crise internacional anunciava as dificuldades futuras. O novo general-presidente fez pouco dela e simplesmente acelerou o programa de seus antecessores, gastando à larga em projetos de todo tipo: petroquímica, energia nuclear, telefonia, siderúrgica. A economia brasileira foi dominada pelo Estado em grau nunca antes visto. Para os beneficiados, os favores multiplicavam-se. Era tanto dinheiro, e tão subsidiado, que já não era suficiente a poupança interna. E, logo, começaram a aumentar os empréstimos contratados no exterior, que se transformavam em dívidas para o Brasil.

Este foi o marco do nascimento do segundo livro da autora *Helianto* (1973) que foi caracterizado pela própria autora como o mais “bizantino”, porque para sua composição ela “usou e abusou” da tecnologia aprendida e explica o significado do termo Heliantos, utilizado para intitular esse grupo de poemas: “Hélios e anto, Sol e Flor, terra e sangue, totalidade, círculo” (FONTELA, 1991, p. 259). Veja-se o poema *Helianto*:

Cânon	Canon
da flor completa	de la flor completa
metro / valência / rito	metro/ valencia/ rito
da flor	de la flor
verbo	verbo
círculo	círculo
exemplar de helianto	ejemplar de <i>helianto</i>
flor e	flor y
mito	mito
ciclo	ciclo
do complexo espelho	del complejo espejo
flor e	flor y
ritmo	ritmo

⁴⁸ Este sim é o período que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 1970. (SÜSSEKIND, 2004, p.31).

cânon	canon
da luz perfeita	de luz perfecta
capturada fixa	atrapada fija
na flor	en la flor
verbo.	verbo.
(FONTELA [1973], 2015, p. 99).	(Tradução nossa)

Lido o poema cabe isolar a poeta no referente à relação entre a sua poesia e o contexto de produção, e confirma-se a ideia em que segundo Massi (1983)⁴⁹ Orides, não partilha a “chamada literatura da época”. Os poemas de Orides estão sempre lidando com o verbo, com a palavra, com as imagens pelas quais a poeta nos apresenta a visão que tem do mundo, portanto é de vital importância ilustrar como essa “relação” se constrói em um Brasil que, como já foi dito anteriormente, a censura: “tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas (70 e 80) que se seguiram ao golpe militar. Realismo mágico, alegoria, parábolas, *ego-trips* poéticas? ”, segundo explica Sússekind (2004):

Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde⁵⁰ individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público. (SÚSSEKIND, 2004, p. 17).

Política cujo resultado mais imediato foi a redução ao silêncio ou o êxodo voluntário ou forçado registrado de alguns dos mais importantes produtores culturais do país, cujo

⁴⁹ FONTELA, Orides. Nas trilhas do Trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 255-261.

⁵⁰ “Os desbundados” seriam esses autores “marginais” que produziam uma poética do “descompromisso”, do “gozo”, da “libertação”, poesia essa que se encontrava não apenas no papel, mas no modo de viver e no próprio corpo. Portanto, contra o clima de sufoco gerado na época, principalmente no caso do Brasil, pela política ditatorial, os poetas apontavam como solução o caminho da “marginalidade” estética, utilizando o humor e o prazer para driblar a realidade opressora e moralista. O poema “Rápido e rasteiro”, de Chacal, exemplifica bem essa postura do “desbunde”: “vai ter uma festa/que eu vou dançar/ até o sapato pedir pra parar. / aí eu paro, tiro o sapato/ e danço o resto da vida” /. (DE HOLLANDA, Heloísa. B. *26 poetas hoje*. São Paulo: Aeroplano, 1976).

êxodo foi registrado (SUSSEKIND,2004) neste trecho do poema *FUG 42* escrito em códigos pelo poeta Luiz Olavo Fontes, em que o leitor devia decifrar as palavras e a mensagem:

Tude a paranóia os assaxinatos têm me persg
Timamente não sei razão não devo deixar pis
Ercito principalmente a insegurança a total fal
Tias polítiquis mínimis no mais nu sem sol
Emos partir viver no exilis.⁵¹
(FONTES, 1976, p. 90).

Ora, a década de 1960 foi marcada pelo crescimento das principais economias do mundo, inclusive da economia brasileira, pois esse período chegou ao fim em 1973 com a “crise do petróleo”, quando os principais produtores conseguiram se organizar e impor maiores preços pelo combustível. O preço do barril saltou de 2,5 para 10,5 dólares. Todo o planeta foi afetado pela mudança. Em 1974, aconteceu a eleição do general Geisel, íntimo colaborador do primeiro presidente militar, o marechal Castelo Branco. O sonho do presidente Geisel era fazer do Brasil uma potência militar. Em seu governo foram instaladas várias fábricas de armas, mas seu grande objetivo era dominar a produção de armas nucleares. Em 1976, denunciou acordos militares com os Estados Unidos que vinham desde a Segunda Guerra. A ideia era construir três usinas nucleares, uma fábrica de componentes para reatores e uma empresa de pesquisa tecnológica. Mas o sonho de Geisel foi tomando a forma de um pesadelo. O dinheiro acabou, os problemas não.

Para gerir a economia brasileira, o presidente Geisel montou um plano militar: O III Plano Nacional de Desenvolvimento - o objetivo era tornar ao Brasil uma grande potência: usinas nucleares, empresas petroquímicas, siderúrgicas, centros de pesquisa etc. - como todos os planos ousados, o III PND deixava de lado custos exatos, viabilidade, disposição de pessoal. Em um regime ditatorial, tudo isso não passava de detalhe.

O ano de 1974 foi o ano da abertura política no Brasil. O partido de oposição, sob o comando de Ulysses Guimarães venceu as eleições parlamentares fazendo críticas à política econômica. O presidente reagiu com uma promessa de abertura, dando início a um lento processo. De um lado, os militares procuravam desmontar a máquina de repressão.

⁵¹ O poema foi retirado do livro “26 poetas hoje”, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda no ano de 1975 e publicado pela Aeroplano em 1976.

De outro, cresciam os protestos estudantis. A ditadura se abrandava: diminuía a censura à imprensa e eclodiam greves. Mas o governo ainda tinha força para levar outro general à presidência.

A vitória eleitoral de 1974 animou opositores de toda espécie a renovarem seus métodos de atuação. A partir de 1975, os estudantes resolveram simplesmente esquecer a lei, os estudantes estavam prontos para avançar ainda mais; no entanto, no que se refere aos livros:

[as] restrições aumentaram consideravelmente, precisamente pelas conquistas do mercado editorial com a divulgação de novos autores- embora estas não foram as únicas razões- etc. quanto mais se ampliavam os interesses pela literatura a censura aumentava também, embora comparada com o cinema e o teatro, a literatura tinha certa margem.” (SÜSSEKIND, 2004, p. 78).

Quando foi divulgada, pois, em 1975, a Política Nacional de Cultura que anunciava basicamente a posição central que o Estado autoritário se atribuía na vida cultural, na produção artística e científica do país, centralizada na necessidade de “revalidação do património histórico e científico brasileiro”, com o intuito de “conservar os símbolos culturais de nossa história”, da “tradição” e da “memória”; o governo militar chama para si a função de julgar as novidades que interessam ou não, o que é excessivo, apontar os “males”, estimular o que julga de “qualidade”. (SÜSSEKIND, 2004).

Durante os anos de 1976 e 1977, as passeatas multiplicaram-se tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Qualquer ato do governo servia de motivo para a deflagração de um movimento de protesto. As dezenas de prisões não refrearam a agitação. Em 1977, o movimento havia espalhado-se por todo o país. Aos poucos, a sociedade brasileira recuperava o espaço político tirado pelo movimento militar. Nesse mesmo ano, Orides publica a sua única obra em prosa *Almirantado*, no número 4 do caderno *Almanaque* de literatura e ensaio (1977).

A oposição ao regime militar ganhou um grande reforço a partir de 1978. Nesse ano, o sindicato dos metalúrgicos do ABC, em São Paulo, conseguiu organizar a primeira greve bem-sucedida no país desde 1968, na qual foram paralisadas as principais montadoras de automóveis. Com a censura abrandada, não havia mais como impedir o apoio aos grevistas por outros setores da sociedade. Na esteira do êxito da greve, surgiu um novo sindicalismo,

mais independente do Estado. Seguindo a tática dos estudantes, líderes sindicais começaram a se reunir, ignorando as proibições da lei. O ano 1978 “abrigaria uma grande polémica, já no período da política de distensão, que envolveu um número bem maior de participantes e um assunto não tão restrito ao meio acadêmico, tratou-se do debate em torno das ‘patrulhas ideológicas’, e cujo ponto de partida foi uma entrevista do cineasta Cacá Diegues publicada simultaneamente no *Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil* em setembro desse ano, em que procurava-se minimizar o papel da censura como responsável pelo que se considerava então o ‘vazio cultural brasileiro’.” (SÜSSEKIND, 2004). Essa situação vai se concretar na cultura no ano 1979 e serão publicados depoimentos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros intelectuais.

Na época do dissídio anual de 1979, o movimento pôde mostrar sua força. Mais de 3 milhões de operários entraram em greve por todo o país. E, apesar de todo o esforço policial, o governo não conseguiu conter o movimento ascendente: a Central Única dos Trabalhadores foi criada pelos sindicatos e logo conseguiu tomar a direção de muitas entidades; os sindicatos aderiram em massa à CUT. A renovação do movimento sindical jogou por terra os controles legais impostos pela ditadura. Em poucos anos, o peso do governo nas discussões salariais foi reduzido.

A década de 80 caracterizou-se pela inflação, gerada pela segunda crise do petróleo, 9,3 bilhões de dólares para importá-lo-, pela correção prefixada, só para ilustrar, em 1980, a taxa de inflação foi de 110 %. A correção tabelada fez com que todos que tinham dívidas cujos contratos continham essa cláusula de correção tivessem seus débitos reduzidos a menos da metade do valor original. Em 1981, o governo brasileiro alterou de forma radical sua política econômica. Em vez de crescer a qualquer custo, o objetivo passou a ser a adaptação às novas circunstâncias. O PIB sofreu redução de 3, 4%. O lado positivo da queda, o início da adaptação à nova realidade. Sem poder diminuir muito suas despesas, o governo viu suas receitas se reduzirem, devido à queda da atividade econômica, ajudando a aumentar o desequilíbrio que tentava evitar. Para o Brasil, sem alternativas, só restou reforçar o processo recessivo a fim de pagar as contas dos sucessivos “milagres” econômicos, que finalmente começavam a aparecer. Quebra o Brasil em 1982.

A insistência em uma política econômica inadequada custou muito caro ao Brasil. Sem opções, o governo foi obrigado a produzir uma grande recessão. Chegara a hora de pagar o dinheiro tomado emprestado por anos a fio de trabalhadores e bancos internacionais, e não havia retorno suficientes de tantos investimentos e empréstimos de

favor. A conta foi repassada para a população mais pobre, na forma de aumento da inflação. O resultado imediato dessa política selvagem foi o aumento ainda mais violento da concentração de renda e das diferenças sociais.

Recessão, falência do FGTS (a gerência dos recursos dos trabalhadores, colocado de maneira compulsória sob a guarda do governo e sem controle público foi destruído, em vez de aplicado no financiamento de moradias e obras de saneamento para a população, uma parte foi emprestado à larga e outra parte foram para municípios e Estados) e do INPS (o governo militar empregou esses recursos em vários projetos sem se preocupar com o fato de que teria que devolvê-los), agravamento da dívida externa do Brasil (o problema foi agravado pela proteção dada aos investidores privados que também tomava empréstimos em moeda externa), investimentos perdidos (a Transamazônica, o acordo nuclear, obras abandonadas e ruínas expostas na construção da chamada Ferroviária de Aço etc.), concentração da renda (entre 1981 e 1983 o 80% dos mais pobres viram sua participação na renda nacional diminuir de 38,4% para 35,1% do total; os 50% mais pobres do país viram sua participação cair de 14,2% para 12,2% do total da riqueza, uma perda de 16% em dois anos), caracterizaram esses anos no país, segundo os dados de Sússekind (2004).

Enquanto tudo isso acontecia no Brasil, é publicado o terceiro livro *Alba* (1983) de Orides com uma escrita diferente e ao desencontro da maioria dos contemporâneos de então, e pelo qual a Orides recebe o Prêmio Jabuti e é aclamada pelo público e pela crítica, e cuja significação, segundo Bucioli (2003, p. 100), “é uma forma de composição lírica, oriunda da poesia provençal e francesa, que representa uma saudação, ora com prazer, ora com mágoa pela aproximação do sol”. Veja-se como exemplo, um trecho do poema *Cisne*:

Humanizar o cisne é violentá-lo. Mas também quem nos dirá o arisco esplendor – a presença do cisne? (FONTELA [1983], 2015, p. 172).	Humanizar el cisne es violentarlo. ¿Pero además quien nos dirá el arisco esplendor - la presencia del cisne? (Tradução nossa)
--	--

O prefácio desta coletânea de poemas foi escrito pelo crítico Antônio Cândido (1983), onde pode-se ler:

[...] Tais poemas tem uma natureza dupla e perturbadora, que os torna ao mesmo tempo obra feita e discussão aberta. Lendo-os, sentimos que as suas imagens, as suas palavras obsessivas, são elementos de uma realidade poética inventada e, além disso, signos de uma investigação, na qual a mente procura saber, e se ela vale.” (p. 156).

Porque parece-nos que humanizar o cisne, é uma forma de estar no mundo, ao lidar com as coisas que o integram. Nós também nos integramos, somos parte dessa realidade, que no poema é desvendada pelo eu lírico por meio da linguagem. Cisne e ser humano parecem coexistir. Segundo Santos (2015)⁵² o cisne, no poema vai se constituir como um vaso comunicante entre o ser e o mundo, entre a plenitude vazia e a dureza do real, o que se pode ver como um ato de nomear como a primeira violência contra a coisa.

Uma realidade nada inventada vivia o Brasil. Em janeiro de 1984, a resposta popular à crise veio em forma de esperança: um grande comício em São Paulo apresentava a solução: eleições diretas para presidente. A onda de apoio popular não foi suficiente para vencer no Congresso, mas tornou viável a vitória de Tancredo Neves, candidato da oposição. No dia 15 de janeiro de 1985, ele foi eleito para administrar o resultado de duas décadas de ditadura; uma economia em frangalhos, um Estado aparentemente poderoso, mas falido, uma sociedade que vivia a frustração do sonho autoritário de progresso. Em vinte anos de governo, os militares, com sua política fracassada, colocaram em perigo as bases históricas que fizeram do Brasil um país. Em meio a muitas dificuldades, começava uma nova fase.

Inicia-se, então, em 1985, a transição (sob tutela militar) para o regime liberal-democrático (governo Sarney). Um ano depois, exatamente em fevereiro de 1986, é anunciado o Plano Cruzado contra a inflação, anuncia-se a vitória das eleições pelo PMDB (setembro) e Orides Fontela publica o quarto livro de Orides Fontela, *Rosácea* (1986) - que em 2000 foi lançado na França, pela editora L'Harmattan, o qual ela mesma caracterizou

⁵² DOS SANTOS, Alcides C. De silêncio, sangue e pássaros: poesia e acontecimento em Alba, de Orides Fontela. Revista re- produção [on line]. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida. Centro de Estudos de Tradução Literária, 2015. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=56>. Acesso em 04.jul.2016

como “programa de vida” - e que não teve o mesmo acolhimento pela crítica e pelo público do que *Helianto*-, mas:

[não] há em *Rosácea* [...] um único poema de que se possa dizer sequer mediano, é tudo de extraordinária altura e dignidade literárias. E isso alegre. E desconcerta. Embora herdeira de umas tantas conquistas do ideário estético de nossos dias, como seriam as da fragmentação, do sentido mágico que o pós-simbolismo conferiu às palavras ou dos recursos retóricos da alusão e da elipse, a poesia de Orides Fontela se individua numa expressão insólita e inédita na medida em que a autora as utiliza apenas a sua maneira, a partir de uma sintaxe pessoalíssima que nada tem a ver com as de seus antecessores mais recentes e ilustres. (JUNQUEIRA 1998, p. 135-136).⁵³

Vejamos então o poema *Herança*:

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

De la abuela materna:
una toalla (de bautismo).

Do pai:
um martelo
um alicate
uma torquês
duas flautas.

Del padre:
un martillo
un alicate
una tenaza
dos flautas.

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço.
(FONTELA [1986], 2015 p. 226)

De la madre
un morteiro
una cazuela
un pañuelo.
(Tradução nossa)

Segundo Ivan Marques (2014), o poema está “composto por utensílios e tralhas do mundo doméstico, o ínfimo inventário de "Herança" pareceu a muitos exprimir não simplesmente um atestado de pobreza, mas a cifra da radicalidade estética a que a poeta havia chegado por sua recusa do supérfluo, pela "economia do essencial" e acrescenta que

⁵³ JUNQUEIRA, Ivan. A essência da linguagem. In: *O fio de Dédalo*. São Paulo: Record, 1998, p. 135-137.

“alguns verão no poema apenas o impulso de refazer a história, de inverter o sentido negativo da tragédia, transformando em triunfo – ou ao menos em cumprimento lógico de uma sina – a morte que, afinal de contas, só teria vindo confirmar o traço essencial da poeta, o seu desejo "selvagem" de evasão do mundo. O desmazelo com a própria vida, tão em descompasso com sua escrupulosa dedicação à poesia, tudo seria consequência do seu comportamento monástico, do desprezo "aristocrático" pela matéria.” (p. 309-310).⁵⁴

Em 1988, momento em que é promulgada uma nova Constituição no Brasil, e as condições para uma consolidação do regime liberal-democrático (que se concretou em 1989), Orides Fontela publica uma coletânea de poemas que intitulou de *Trevo* em que compila os livros que anteriormente tinham sido publicados (quatro no total) e que ela definiu como: “um trevo de quatro folhas. Para dar sorte. Eis tudo até agora” (FONTELA, 1991, p.261). O livro *Trevo* foi traduzido ao francês por Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Danta.

Posteriormente, é publicado *Teia* (o último da sua produção literária), exatamente em 1996, livro pelo qual recebe o prêmio da Associação Paulista de Críticos da Arte. O texto foi prefaciado por Marilena Chauí, que reconheceu a qualidade dessa poesia: “Beleza pura de quem não passa intacta pelo mundo [...] e seu além: isso é o que a sua poesia escancara [...] isso é o que a poesia de Orides é. [...] palavra pensante e pensamento falante. (CHAUÍ, 1996, p. 9).⁵⁵ Dois anos depois, em 2 de novembro de 1998, a poeta brasileira morreu vítima de tuberculose, em um sanatório situado na localidade de Campos de Jordão, São Paulo.

1.3. Tecendo fios

O período histórico durante o qual as poetisas Dulce María e Orides Fontela - tal como pode-se constatar no início deste capítulo -, produziram suas obras foi um momento de intensas modificações sociais, políticas e econômicas em ambos os países, com as quais todo mundo, mas especialmente intelectuais como elas, precisavam se acostumar. O conjunto

⁵⁴ MARQUES, Ivan. *Donizete Galvão, Orides Fontela e o “reino do poeta”*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44, p.305-318, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n44/a15n44.pdf>. Acesso em: 17/set/2015. 16:57 hrs.

⁵⁵ CHAUÍ, Marilena. [Sem Título] *Teia*. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

daqueles profundos câmbios do início do século, diga-se: a crescente urbanização e claro, a industrialização e tudo o que isso trouxe consigo, despertaram nelas vários sentimentos de perda que tinham uma essência confusa e melancólica. Assim não é difícil perceber, em nossos processos de leitura, que o fazer literário de Dulce María Loynaz e de Orides Fontela evidencia a essência da modernidade. Um lugar onde o moderno identifica-se com o eterno, o efêmero, o fugaz, a existência humana, o transitório e o imanente etc., se referirmo-nos à Baudelaire e à ausência da inspiração, ao aniquilamento da realidade, à sugestão, ao nivelamento do ato de poetar e à reflexão sobre a composição poética etc. (FRIEDRICH, 1991, p.95) se referirmo-nos à Mallarmé. No esboço dessa tradição, surgem também inúmeros pontos de resistência, zonas de sombra, visões alternativas, enfim, outros lugares da crítica e da poesia que vão se estabelecendo à diferença das vertentes críticas mais dominantes, inclusive no que diz respeito à tradição da negatividade, caráter essencial da lírica moderna.

Em Dulce María e em Orides Fontela o uso de determinadas temáticas e termos/palavras configuram essa negatividade representada nos seus poemas ao falar de seu tempo, das sensações que lhes provocavam. Portanto, a nossa convicção pode ser a de que como mulheres da modernidade, precisaram encontrar uma forma - ainda quando fosse imposta pelo próprio contexto - de falar sobre seu tempo, parecendo que pertenciam ao outro momento, ou seja, elas parecem fora do seu tempo, além do seu tempo. As referências que as poetisas fazem sobre os dramas da existência humana, sobre a descrença da vida da modernidade, sobre os efeitos do capitalismo, sobre os desencantos do próprio desencanto do ser humano pelo seu igual, as questões relacionadas ao fazer poético permitem-nos lhe conceder a condição de poetisas modernas, “presas” no meio de um mundo em constantes câmbios e transformações. Daí que “entre o dizer e o não dizer desenvolve-se todo um espaço de interpretação no qual o sujeito se move.” (ORLANDI, 2005, p. 85). Por essa razão, procuramos analisar, as condições que fornecem o silêncio, o silenciamento em Dulce María Loynaz e Orides Fontela.

Ora, como pensar essa poesia, quando alguém a abre e pensa no contexto que ela foi produzida, o que consegue/pode ler? Colocada as nossas interrogativas, tentamos, a partir dessa proposta, exprimir dos poemas a luz do que foi discutido no capítulo anterior, mas também do contexto em que as autoras viviam mergulhadas. Temos de pensar nesses termos, porque é difícil pensar que essas questões do contexto não apareçam nas obras das poetisas, mesmo se elas não quisessem, daí que é importante pensar como esse movimento se dá. Porque na leitura dos poemas as poetisas parecem construir-se um mundo próprio, o que não

significa que seja um espaço fechado, porém, um lugar de difícil acesso, onde o poeta parece estar fora do mundo, mas na verdade ele está dentro. Adorno (2003)⁵⁶ nos ajuda a entender um pouco esse movimento, talvez porque as poetas o façam, refiro-me ao de poesia pura “que contém quanto mais ela se oferece, o momento da fratura” (ADORNO, 2003, p. 70), e que o Adorno tanto preza e valoriza.

Mas, na nossa opinião, é a de o que elas fazem, ou, o que conseguem realmente fazer, daí que nessas construções não se veja explicitamente uma crítica aos sistemas, não há um sentido de nomear o criticar o que seja melhor ou pior, o que há e um sentido de pensar a poesia como resistência, que consoante com Bosi (2002, p.129)⁵⁷ “em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política, militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou principalmente, enquanto tema.” Como alguma a ferramenta que lhe vai servir ao sujeito ficar naquele mundo, naquele contexto desconfortável e torná-lo suportável e oculta a visão de um mundo em tragédia. Mas essa era uma questão que já existia tanto em Cuba como no Brasil, antes mesmo das poetas empreender os seus projetos poéticos e essa afirmação é fácil de demonstrar se lembramos, por exemplo, que os primeiros poemas das autoras foram escritos antes de experimentarem a violência e radicalização dos seus contextos de produção, e digamos de passagem, concomitantes com os eventos históricos mais relevantes como se ilustra na primeira parte deste capítulo.

Não é que o contexto não vá determinar, claro que não, ele vai determinar em grande parte, mas não vai limitar, e não é só isso, tem um movimento que é o de pensar a poesia, numa relação que é dialética com o contexto no sentido que não tem conciliação, ela integra o contexto que a integra; também não é que a obra seja determinada historicamente, mas nesse caso é que a obra guarda uma relação dialética, por que? Porque ela já vem do movimento do silêncio de poesia pura e na medida que o contexto se transforma, esse silêncio e essa poesia pura respondem a esse contexto ao mesmo tempo em que questionam e o interpelam, e acaso esse não é o lugar da poesia?

Pois é, existe uma questão muito filosófica que tem a ver com uma outra possibilidade de reagir, quer dizer, diante de tamanha opressão, é um verdadeiro desafio ter certeza de que linguagem empregar, de qual pode ser a saída, o escape. Para formular a resposta à pergunta, que intitula esta reflexão sobre como proceder na leitura destas poéticas tendo em conta o

⁵⁶ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

⁵⁷ BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

contexto em que ambas foram produzidas, achamos necessário lembrar as categorias filosóficas causa e efeito. Tal proposta sustenta-se a partir de várias conclusões às que temos chegado. Para isso, foi necessário, valermos das contribuições da Hanna Arendt, precisamente porque ela reflete sobre os temas de violência, do poder, do autoritarismo, que nos deram luzes para percorrer esta proposta de leitura. As causas e os efeitos aos que nos referimos seriam os conceitos apontados pela filósofa e os modos em que as nossas poetisas lidaram com esses assuntos, respectivamente, e conseguiram através do discurso poético encaminhá-los, problematizá-los, de acordo aos aspectos da realidade que interferem diretamente. Falamos de proposta de leitura, também porque como sabemos o pensamento da Arendt, é bem complexo.

No seu livro *Da violência*, a Hanna Arendt realiza uma exaustiva reflexão no tocante à violência e o seu parentesco com outros aspectos da vida política, como poder, força e potência. Seu texto está cheio de acontecimentos que ocorreram durante o século XX, já que considera que nesse século a violência foi o denominador comum (ARENDR, 1994). A violência do Estado exclui ao letrado, entendido todo aquele que possui a linguagem. Um tipo de violência que impõe o silêncio: “somente a pura violência é muda, e por esse motivo a violência, por si só, jamais pode ter grandeza” (ARENDR, 1981)⁵⁸. Esse mesmo silêncio que impede aos sujeitos de falar, distanciar-se e refletir tanto pela palavra escrita como pela oral, e impede-lhes constituírem-se como sujeitos.

No caso particular das nossas poetisas, os poemas constroem temática e esteticamente o silêncio como forma de dialogar com a opressão. A violência extrema que exerce um estado ditatorial que lhes tira a linguagem, e especificamente a escritura - como elemento de libertação -, constitui-se em uma esfera que possibilita uma saída à violência. Então, o silêncio, que nos aproxima, como leitoras, das suas dores, sofrimento, da morte e que carregam em muitas ocasiones sutis catarses. E essa questão é o silêncio, que é uma temática que elas trabalham, porque a obra sempre tem um movimento em relação ao contexto, o que isso significa? Que há aspectos que mudam concomitantemente ao contexto e nesse processo de mudanças ficam diferentes, mudam também, o que é inevitável. Esse raciocínio tem a ver com os silêncios nas obras das poetisas que se aprofundam e se ampliam no decorrer do tempo, que mudam, porque há uma consolidação das causas que os provocaram.

⁵⁸ ARDENT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981

Sendo assim, então a violência opõe-se à liberdade, esta afirmação é fundamental porque, no nosso percurso percebemos que há na escrita da Dulce e da Orides, uma busca da autêntica liberdade. É como se através da sua poesia tiveram um direito a réplica e liberdade através do discurso poético e que ninguém pode tirar delas nem contestar, uma liberdade que lhes permite “tomar as suas próprias decisões” e resistir. A escritura configura-se como estratégia de oposição à violência; a escrita se configura em determinadas vozes: as próprias e dos outros. E cada uma se complementa e existe como uma subjetividade desejanse e pensante a partir da voz do outro: em uma última instância, as poetisas, já não escrevem para si mesmas, senão fundamentalmente para os outros, para ser lidas pelo outro, que atribui a razão de ser à própria escritura, a uma socialização do pensamento privado.

Uma violência que pelo seu caráter leva as poetisas ao silenciamento, que se nutre da “derrota do diálogo”, que catalisa a construção das diversas formas de silêncio no discurso poético das autoras; um silêncio e um silenciamento que oscilam entre a censura e autocensura o que ratifica essa pulsão de sobrevivência por meio da escritura literária; que encontrar na realidade cubana e brasileira um espaço idôneo para o seu desenvolvimento, a sua cumplicidade. E esses silêncios são muito instigantes, para quem escreve como as poetisas e para quem lê porque as sabemos produto de uma violência que procura insistentemente apagar a palavra, e em resposta as poetisas enunciam a sua subjetividade.

A ação muda deixaria de ser ação, pois não haveria mais um ator; e o ator, realizador de feitos, só é possível se for, ao mesmo tempo, o pronunciador de palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada pela palavra, e embora seu ato possa ser percebido em seu aparecimento físico bruto, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante por meio da palavra falada na qual ele se identifica como ator, anuncia o que faz, fez e pretende fazer. (ARENDETT, 2010, p. 223).

Escolher o silêncio tem a ver com não poder dizer em um determinado momento, quer dizer, elas escolhem diante de tudo ficar em silêncio; diante dessa pressão não há nada que pode-se dizer ou fazer, daí que seja uma escrita para a morte, segundo Blanchot, da luta para a sobrevivência, mas também a ideia da palavra e a morte, de Safouan (1993). O silêncio equivalente à palavra, porque é o silêncio ou a morte. E aí o silêncio, ele é, “metáfora da palavra”, ele equivale à palavra, no sentido que essa poesia que tematiza o silêncio, ela é um dizer que protege da morte. Mas que resposta se pode dar a tamanha violência? Por que ela causa isso? O silêncio na Dulce e na Orides tem uma dimensão universal, “Adorno acredita

que, ao abordar uma individualidade, um poema é capaz de apontar elementos referentes a uma coletividade. ” (GINZBURG, 2003, p. 65)⁵⁹, uma coisa que toca a todos diante do autoritarismo, mas que elaboração é essa da subjetividade que no final retorna ao coletivo? É uma elaboração contra o autoritarismo em si, porque além dos elementos que já conhecemos elas têm em comum, as une também a opressão, essa impossibilidade de realizar alguma coisa, não poder dizer, que nas palavras de Eni Orlandi (2007) seria aquele silêncio do silenciamento; mas depois vem um silêncio como opção, já que não se pode dizer, será necessário falar sobre o silêncio, mas qual? Aquele que nos é imposto, e nessa perspectiva há um dizer sobre o silêncio, então parece-nos que não seja esta uma poesia do silêncio, mas uma poesia que diga sobre o silêncio e portanto, que enfrenta e esbarra o silêncio. Uma poesia que tematiza o silêncio, fala sobre ele e, portanto, enfrenta-o por meio do levantamento das palavras, dos seus significados, de ouvir o poema escrito sob uma Ditadura.

[só] entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação.” (ADORNO, 2003, p. 67)

Sob o interdito, não há espaço para o indivíduo no propósito do Estado de manter o seu poder. O que mais chama a atenção é o nexo que as poetas têm construído entre o individual e o coletivo para estabelecerem um sentido universal, que é bastante significativo pelas complexas relações que se estabelecem do contexto como o silêncio, se pensarmos que se precisa de força para falar sobre o silêncio, sobretudo um que permita meditar e refletir, absorber o significado do entorno e se projetar para o futuro. Esse silêncio tem um ir além de nós mesmos, algo a mais, talvez, uma subjetividade deslocada em todas as suas manifestações desde o amor, a vida, Deus etc. até a morte. Resulta disso essa capacidade do silêncio migrar do individual, para fazer um bem melhor, no coletivo.

Tudo o que foi escrito até agora, serve-nos, se pensamos que as autoras respondem a um estado autoritário, independentemente de qual seja este. Então, desde esse viés, a poesia não é necessariamente uma resposta à esquerda ou à direita, mas ao autoritarismo “aquilo que é

⁵⁹ GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. ALEA. Vol. 5, N. 1, JAN/JUN 2003, p. 61-69.

inquestionável, por aqueles a quem se pede que obedecam; nem a coerção nem a persuasão são necessárias” (ARENDT, 1994, p.37), então a poesia de Dulce e de Orides, não é certamente uma poesia engajada. No caso de Dulce porque não apoia o Estado e no caso da de Orides porque não faz oposição ao Estado. A resistência delas é em relação ao autoritarismo, e de que modo se resiste a isso? pelo silêncio, mas qualquer que ele seja, o que implica evidentemente um grau de urgência da poesia pela liberdade, acaso não é essa a função da arte? Mais ainda num momento em que “o movimento totalitário de essência violenta encarou a liberdade humana de ação e de discurso como defeitos nefastos a serem corrigidos por um projeto de controle total e de uma mudança na natureza humana[...]” (BRISKIEVICZ, 2009, p.15).⁶⁰

Então esse silêncio é uma forma de lutar pela liberdade, a qual as poetisas estão condenadas pela sua prática a viver esta noção como um todo. Por isso a sua relação com o contexto, não pode ser senão, contraditória. Uma urgência que procede da necessidade de pensar a interrupção das condições políticas sobre a escritura quando estas mostram uma ameaça a essa liberdade de questionar tudo. A liberdade interior que foi apontada por Paz (1992), “recriar e revelar” a maneira do eu lírico loynaziano, no poema *En mi verso soy libre* (Versos, 1920-1938, p. 72): En mi verso soy libre: él es mi mar//en mi verso; respiro, vivo, crezco/[...] y en él tienen mis pies/camino y mi camino rumbos y mis/manos qué sujetar y mi esperanza/qué esperar y mi vida su sentido// Yo soy libre en mi verso y él es libre/ como yo.//Dentro de él, me levanto y soy yo misma.” Ou do eu lírico orideano no poema *Vôo* (Transposição, 1969, p.48): “Flecha ato não verbo/impulso puro/corta o instante/e faz-se a vida/em acontecer tão frágil [...]”, e que como se pode notar condiciona a conduta das poetisas e dá sentido à toda sua criação, que ao mesmo tempo, estabelece o ser em uma conceição do mundo e da vida, uma atitude que se constrói como resposta a essa realidade, e se torna expressão para comunicá-la. Elementos integrantes de uma realidade concebida como visão do mundo, a atitude das poetisas diante de tal visão e a expressão do compromisso com ela.

Por isso, parece-nos que a liberdade é parte da essência mesma da ação das poetisas, assim como o ingrediente fundamental à hora da construção do discurso poético. E há nessa construção um regime de fraternidade humana, em que a humanidade tem um lugar importante e que é uma condição própria do poeta, daí parece-nos, a originalidade das poetisas

⁶⁰ BRISKIEVICZ, Danilo A. *Violência e poder em Hannah Arendt*. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte. 2009

no poder absoluto de criar; a liberdade torna-se um tema existencial e eminentemente humano na poética das duas.

Capítulo 2

Por uma poética comparada: a construção do silêncio em Dulce María Loynaz e Orides Fontela

2.1. Considerações iniciais sobre o silêncio

O trabalho de Dulce María e Orides levaram-nos a pesquisas sobre o silêncio e sobre a morte. Em relação ao silêncio, as contribuições de Orlandi (2007), Sontag (1987), Steiner (1988), Amorós (1991) e Parejo (2013) são importantes; de outro ponto de vista, fomos levados ao pensamento filosófico de Maurice Blanchot para articular a questão da linguagem e da morte.

Orlandi (2007) desenvolve a análise do silêncio a partir de dois pontos muito interessantes: o silêncio fundante ou fundador e o silêncio como política de censura. O primeiro, segundo a autora, “é um lugar de recuo para que se possa significar para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito. [...]”. O segundo, é o silêncio como um fato produzido pela história, ou seja, seu estudo permite compreender qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito ao percurso dos sentidos, “é o silenciamento da censura” (ORLANDI, 2007, p.13-14).

Por sua parte, em *Linguagem e silêncio*, Steiner vai discutir o silêncio como uma possibilidade conquistada na arte do século XX; da mesma forma que existem realidades intelectuais e sensoriais baseadas em um código extra linguagem, existem também atividades de espírito que se dão no âmbito do silêncio. O estudioso configura o silêncio como um protesto ruidoso das palavras, sem negar, é claro, como o silêncio se origina nelas (as palavras), e a ideia do que o poeta moderno faria um uso particular delas, com a pretensão de dificultar o acesso do leitor não especializado (CINTRA, 2005), com o objetivo de tornar o poema obscuro e difícil, a partir das características que o estudioso alemão aborda no seu estudo sobre a Estrutura da Lírica Moderna (1991). Há de acostumar os olhos à escuridão, porque ela é inerente a este discurso, uma linguagem sem um objetivo comunicável, daí que a sua difícil compreensão.

Ao sermos encaminhados ao pensamento filosófico de Maurice Blanchot, pela leitura dos poemas de Dulce María e Orides Fontela, foi possível pensar na escrita como morte (metaforicamente, é claro), na pulsão de escrever como sobrevivência, o que permite sustentar que, do ponto de vista do projeto poético das autoras, a linguagem da poesia tende tanto para o silêncio e para a morte, em termos do caminho ao qual a reflexão poética as conduz, em termos de metalinguagem, ao mesmo tempo que do silêncio inscreve-se como sobrevivência, a escrita como resistência ao silenciamento, aspecto que tem relação estreita com os regimes de ditadura tanto em Cuba como no Brasil – este silêncio último, o do interdito, parece ser bem maior que os limites da linguagem e que, portanto, as poetisas tentam enfrentar com sua poesia.

É essa ideia da linguagem como salvação, como pulsão, também abordada por Agamben, no seu livro *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3)* [2011]⁶¹, ajuda-nos a entender essa orientação das poetisas a uma escritura que lida com a morte, de um quase sobreviver por uma palavra que tem que ser carregada arduamente, como mostra os versos do Poema II⁶² do livro *Poemas sin nombre* (1953): “Yo deixo mi palabra en el aire [...] // [...] pero em ceñirla como cilicio / está toda mi ciência” no caso específico de Dulce, em Orides, como mostra os versos do poema Fala do livro *Transposição* (1966-1967): “Não há piedade nos signos [...] // e a palavra é densa e nos fere. // (Toda palavra é crueldade.) em que a palavra fere, é densa, e os signos são insuportáveis, o que vai demandar um forte trabalho com a linguagem para identificar o que é o silêncio, o vazio, ou, ainda, o poema como espaço do movimento dos sentidos que serve para enfrentar o silêncio, o sacramento da linguagem torna-se assim a própria poesia.

Pela leitura do conjunto dos poemas, nota-se que do ponto de vista da construção formal, as poetisas demonstram a afinidade por uma escritura que é sugestiva, imagens metafóricas, alusivas, voláteis, veladas, transformadas, parcialmente ocultas. O uso da sugestão e o remanejamento dessas imagens vão possibilitar atribuir à poesia mais beleza e mistério, certo encantamento, em que “o segredo está em sugerir ao invés de nomear” na esteira de Mallarmé (1945)⁶³, e esse terreno da sugestão nos situa no silêncio, este que enquadra a coisa,

⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3)*. Trad. Selvino José Assmann Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

⁶² “Nada hay en ella que no sea yo misma; pero em ceñirla como cilicio y no como manto pudiera estar toda mi ciencia” (LOYNAZ, [1953], 1993, p.151)

⁶³ MALLARMÉ, S. [1945]. *Obras Completas*. Paris: Gallimard, 1945.

já que “o silêncio mantém as coisas abertas.” (SONTAG, 1987, p.27), como em: “Tudo será duro:/luz impiedosa/ excessiva vivência/ consciência demais do ser” de Fala e como em Dulce: “Yo dejo mi palabra [...], para que todos la vean, la palpen, la estrujen o la expriman”.

A partir dessa ideia da Sontag (1987), somos levados a pensar quão difícil é para as poetisas enfrentar o silêncio, porque a questão não repousa no fato de que a sugestão seja apenas uma opção formal, como a era para Mallarmé, mas sim no fato de que dados os contextos em que se inserem, só é possível falar através dela. O silêncio esbarra tanto na morte, no sentido blanchotiano, que parece distanciar-se daquilo que nomeia e marca uma impossibilidade introduzindo a morte e reclamando o silêncio (o poeta parece ficar fora do mundo, fora das palavras, vencendo assim todo tipo de individualidade), ou seja, também esbarra no interdito, no silenciamento tal qual o entende Eni Orlandi (2007) tanto em um caso como em outro a saída formal encontrada é o uso dessas imagens alusivas e metafóricas, por isso, quando as poetisas usam essas imagens, há uma abertura dos sentidos já que, simultaneamente parecem remeter aos dois modos de tratar o silêncio.

Então, parece-nos que não há uma receita contra o silêncio, o que há é uma reflexão sobre ele, pela via da linguagem. Veja-se que aqui reside o aspecto que aproxima o expediente poético-formal das autoras ao que se afirma em *O sacramento da linguagem* de Agamben (2011) visto que a maneira de enfrentar o silêncio é pela linguagem, pois não existe outra solução, na verdade essa é a saída para essa crise e não a crise em si, como afirma Collot (2004): “o sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento [...]” (COLLOT, 2004, p. 167), daí que a “presença” do autor no texto entre em crise e imprima a linguagem um protagonismo significativo.

Ou ainda, na esteira do que afirma Osakabe:

Em outros termos, a experiência poética ou o ato de poetizar um objeto só é formulável por via da sugestão, ou se preferirmos, por um modo alusivo e não afirmativo de dizer. Uma decorrência desse pensamento de Mallarmé vem a ser a de que não há como *dizer* a coisa poética, ou melhor, de que a linguagem usual, aquela que se apresenta ao poeta no seu dia-a-dia, é incapaz de captar e formalizar o fato poético. O sujeito para tentar fazê-lo teria de apelar para uma espécie de jogo ou de invenção que lhe permitiria superar a distância entre os dois pólos: a experiência do suposto objeto e sua formulação. (OSAKABE, 2012, p.97).

De outro lado, do ponto de vista do silenciamento, Orlandi explica, que o sujeito ao dizer, oculta determinados sentidos, que são produzidos a partir da posição/lugar que o sujeito assume. Segundo a autora, o silenciamento possui varias leituras e para seu melhor entendimento é importante tomar em conta “a política do silêncio, que se subdivide em (i) silêncio constitutivo, o que indica que para dizer é preciso não dizer (uma palavra apaga outra) [...], e (ii) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (aquilo que é proibido de dizer em uma certa conjuntura).” (ORLANDI, 2007, p.24). O que nos ajuda entender que esse silenciamento, como consequencia da censura, vai silenciar também, os sentidos.

Dos excertos críticos convocados notam-se duas questões: a primeira é admitir que em termos teóricos da composição do poema é impossível dizer tudo e a linguagem é sugestiva, na esteira de Mallarmé; outra é dizer que as poetas sugerem porque não conseguem fazer de outra forma. Elas, na verdade, sugerem porque o silêncio é tão aterrorizante, porque a obrigação do silêncio, porque a impossibilidade de se dizer a experiência é tão lancinante que só é possível por meio da sugestão, da alusão. Ora, quando elas sugerem, reafirmam, também, ainda que no fundo, essa tendência de Mallarmé, em que é possível sugerir o que a linguagem é impossível de dizer⁶⁴. Os dois lados ficam, então, em tensão: aquele em que as poetas inserem-se na tradição da Modernidade, e o outro em que elas vão inserir-se no contexto em que vivem. A seguir, veremos em cada uma das poetas as especificidades do tratamento do silêncio.

2.2. Dulce María Loynaz e Orides Fontela: a linguagem mais além do que se pode articular

A produção literária da poeta Dulce María Loynaz encontra-se recolhida fundamentalmente nos seguintes textos: *Versos* (1938); *Juegos de agua* (1947); *Poemas sin nombre* (1955); *Últimos días de una casa* (1958), *Poesías escogidas* (1985); *Bestiarium* (1991), escrito, porém, nos anos vinte, e *Poemas naufragos* (1991). *Poemas dispersos 1955-1958* (1991) e *Poemas escogidos* (1993) são produções nas quais aparecem alguns de seus trabalhos já editados anteriormente com algumas inclusões inéditas. Já no campo do romance,

⁶⁴ Sabemos que as poetas não expressam uma preocupação com a clareza, a diferença de poetas contemporâneos em relação a elas, para citar só um exemplo no caso brasileiro, vamos pensar em um poeta como João Cabral de Mello Neto, em que essa é uma questão que não vai aparecer, não vai colocar-se porque, ao contrário de Orides, há no trabalho dele uma preocupação com a clareza, por isso não existe esse processo sugestivo da imagem.

publicou *Jardín* (1951), escrito durante sete anos: 1928- 1935. Além dessas obras, produziu ainda um livro de viagens intitulado *Un verano en Tenerife* (1958). Contudo, se considera que a obra da poeta é bem pequena, numericamente falando em relação aos seus poetas contemporâneos, o que acontece também com a produção literária de Orides Fontela, que conta no seu acervo cultural com os seguintes textos: *Transposición* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo* (1969-1988, reunião de todas as outras obras) e *Teia* (1996). A única obra em prosa é *Almirantado*, publicada no número 4 do caderno *Almanaque de literatura e ensaio* (1977).

A fortuna crítica das autoras afirma que a poesia em Dulce vai caracterizar-se pela naturalidade e que em Orides é cerebral, mas o que parece aproximar as duas é que, em primeiro lugar, essa reflexão sobre o que é natural em Dulce, em nossa opinião, é “aparentemente” natural; e a reflexão sobre o que é cerebral em Orides, em nossa opinião, não está “destituído de afeto”. Porque, na verdade, o que há é uma destituição do sujeito lírico - o que pode ser constatado no uso da primeira pessoa em mais de um poema – como uma estratégia para o tratamento das imagens de sugestão. Embora haja nas duas um trabalho poético rigoroso, vamos ver em uma primeira leitura que há muita flexibilidade em suas poéticas no que diz respeito, fundamentalmente, ao emprego de uma linguagem menos hermética e procedimentos poéticos menos aritméticos.

Na composição da obra em Dulce encontramos uma mistura de ternura, delicadeza, melancolia e religiosidade. Dulce busca inscrever-se em sua poética, procurando tanto “o infinito do céu como a raiz profunda do ser. Procura, também, nem sempre com sucesso, despir o seu verbo, mostrar-se nele, apesar da dificuldade que isso exige. Existe em Dulce uma procura intensa pela palavra despojada de ornamentos e sem excessos no intuito de encontrar a sua essência ao mesmo tempo em que são preenchidas pelo silêncio frente a tudo aquilo que possa ser indizível ou inexprimível como se mostra em seu *Poema LIV*:

Si pudieras escogerlas libremente entre las más brillantes o las más oscuras; si te fuera dado entresacarlas con mano trémula, como hace ante las piedras preciosas el orfebre encargado de labrar una joya real... Si pudieras pescarlas como estrelas caídas en un pozo, o afilarlas como espadas, o torcerlas como seda... Si pudieras disponer de todas las que existen como trigo de tus mieses, y desgranarlas y molerlas y comerlas, no tendrías todavía la palabra que pueda ya llenarme este silencio.

(LOYNAZ [1953], 1993, p.156).

Se eu pudesse escolhê-las livremente entre as mais brilhantes ou as mais escuras; se te fosse dado fisgá-las com mão trêmula, como faz na presença da pedra o prateiro encarregado de esculpir uma joia real... Se pudesse capturá-las como estrelas caídas em um poço, ou afiá-las como espadas, ou torcê-las como seda... Se pudesse dispor de todas as que existem como trigo de tuas messes e debulhá-las e triturá-las e comé-las, não terias ainda a palavra que pudesse preencher-me logo este silêncio. (Tradução nossa)

Apesar de tudo, talvez a sua melhor eloquência seja o silêncio, matizado pelos questionamentos filosóficos que aparecem em muitas das suas composições, tal silêncio acaba por desvelar, além do que já se mencionou, ou seja, a relação com a morte e com a censura, o sentido crítico da sua existência e da própria vida.

Orides Fontela, por sua vez, foi herdeira de uma tradição literária que logo delineava os aspectos que seriam explorados pela lírica brasileira contemporânea, por exemplo, nos poetas Dora Ferreira da Silva, Donizete Galvão e, mais distantemente, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes como o “consórcio entre a inspiração e o trabalho de arte, a revalorização dos efeitos nominais da linguagem, o desmembramento das palavras, a valorização do silêncio e do interdito, a ruptura com o saber elaborado e constituído, a revelação constante a partir de um mínimo dizente, e o tom filosofante” (MELLO ANDRADE, 2010, p.1), como nos parece mostrar-se no poema *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 [1966-1967], 2015, p.38)⁶⁵

Nesse poema, o eu poético estabelece o que é palavra, como núcleo, mineral. Impossível aqui não notar o diálogo com João Cabral de Melo Neto em poemas como

⁶⁵ Aprender a ser tierra/y, más que tierra, piedra/nuclear diamante/cristalizando la palabra. (Tradução nossa)

“Resposta a Vinícius de Moraes”, por exemplo. Evocando a palavra que emerge da aspereza, do fundo da terra (também como o áporo drummondiano), a palavra áspera não será bela como a palavra plástica, mas nuclear. O trabalho fônico aqui chama a atenção, em especial pela assonância em /a/, que fortalece o sentido irradiador dessa palavra-poética que vem do silêncio da terra, neste poema de versos breves, silenciosos, de algum modo.

Orides Fontela não se distancia aqui de um tratamento do silêncio que é típico da modernidade. Vale frisar que em “*O silêncio e o poeta*”, George Steiner pensa a questão do silêncio na modernidade a partir da constatação de que haveria uma crise da palavra. Todavia, tal crise, além de seus aspectos negativos, obviamente, seria considerada como local de novas possibilidades de expressão, como autoconsciência por parte do poeta face o “empobrecimento da linguagem” na esteira das duas grandes catástrofes da primeira metade do século XX: a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, com todas as consequências culturais, econômicas e políticas para o continente europeu.

Deste modo, para Steiner, um dos tropos recorrentes na literatura ocidental é a ideia de que o ato do poeta desafia os deuses. Pode-se dizer que é um ato sacrílego. Logo, um tema que atravessa a poesia ocidental (pelo menos desde a poesia medieval latina até os simbolistas) é “das imprescindíveis limitações da palavra humana”. Assim, nesse ensaio de Steiner, trata-se de pensar o significado dessas necessárias limitações e, como tal tema, a partir da figura do silêncio, reaparece no século XX. Antes, contudo, notemos como o ensaísta entende os limites da linguagem humana em uma sociedade ainda não atravessada pelo fenômeno da secularização:

Mas é decididamente o fato de que a linguagem tem mesmo suas fronteiras, de que confina com três outras modalidades de manifestação – a luz, a música e o silêncio –, que fornece prova de uma presença transcendente na estrutura do mundo. Exatamente porque não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha de maneira tão precisa, temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso. O que há para além da palavra humana é revelador de Deus. Esse reconhecimento de uma jubilante derrota tem sua maior expressão nos poemas de São João da Cruz e da tradição mística (STEINER, 1988, p. 58-59).⁶⁶

⁶⁶ STEINER, George. O Silêncio e o poeta. In: _____. *Linguagem e silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 55-74.

Segundo Lopes (2008),⁶⁷ “a metáfora do ‘funâmbulo’ e a ideia de “depuração formal” são locais relacionados e seminiais para uma discussão acerca do caráter reflexivo e simbólico da poesia em Orides” o que sem dúvida aplica-se também em Dulce María. Assim como é imprescindível no trabalho com as poetas “discernir o sentido da palavra ‘silêncio’ caso se queira pensar o trabalho rigoroso, feito com a linguagem. Isso significa, em se tratando de Dulce e Orides, que

[...] discernir, não vai denotar unicamente precisar o conteúdo que a palavra adquire ao longo de sua obra, tal como um objeto que está diante do sujeito, senão que vai ser indispensável abranger como o silêncio, tematizado nos versos, organiza os tons e o ritmo dos poemas, afeta a estrutura dos versos e a recepção por parte de um leitor sensível aos seus apelos. (LOPES, 2008, p.120)

Dulce María Loynaz e Orides Fontela, portanto, estabelecem, em seus poemas, um constante enfrentamento do silêncio, por meio das palavras e pela representação da voz; poderíamos afirmar, então, que desse ponto de vista, a tradição e a modernidade desejam o silêncio, porque de outro ponto de vista o silêncio é inevitável. Daí que se instaure uma tensão entre ler o silêncio no poema como consequência da reflexão sobre a linguagem e seus limites, e ler o silêncio do poema como decorrência da censura, se levarmos em conta as diversas e complexas significações que o silêncio assume: ausência, falta, carência etc. Na medida em que o leitor avança na leitura das suas obras, nota-se que essa tensão é recorrente.

Podemos dizer que essa poética do silêncio é uma alternativa para quem, como as poetas, percorreram vastas zonas da linguagem, aparece como possibilidade de acolhimento da palavra latente, aquela que ainda está para ser dita e escrita, Orlandi (2007, p.13) “assinala que o silêncio abre espaço para o movimento do sujeito. É o silêncio como horizonte, que atravessa as palavras, que existe entre elas, que indica que o sentido pode sempre ser outro ou ainda que aquilo que é o mais importante nunca se diz”. Uma forma de apreender isso nas poéticas das autoras é notar o emprego de concisas figuras literárias que por tomarem o silêncio como limiar, mostram a delicadeza e a fragilidade das palavras,

⁶⁷ LOPES, Marcos A. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. In: *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 12, n. 2, p. 115 - 128, jul./dez. 2008.

mas, ao mesmo tempo, justamente porque o silêncio é o duplo da palavra que o poema encena, a impiedade dos signos, como disse Orides no poema *Fala*, em que o silenciamento e a reclusão se notam fortemente, como vimos acima.

Insistindo um pouco mais acerca dos limiares do não dito em Orides Fontela, vale notar ainda que o trabalho de construção do poema entre silêncios e silenciamento, mostra o desafio intelectual de um trabalho rigoroso que coloca em primeiro plano questões elementares de angústia existencial que a possui e que consegue instalar no recôndito do espírito do leitor. A constante circuncisão da palavra é símbolo de resistência à morte para o eu lírico, uma espécie de tensão entre mudez e grito. As duas questões terão um peso decisivo nas análises individuais de cada poema. Se de um lado há uma forma, um modo de lidar com a palavra que é receita, digamos assim, da modernidade que elas seguem; de outro não se pode deixar de considerar que esse modo de lidar com a palavra pela via do silêncio, representa uma saída para os limites da linguagem que em última instância são também a alternativa, pela mesma linguagem, de enfrentamento do interdito que o contexto histórico impõe a cada uma. A leitura desse aspecto é favorecida se levarmos em conta as colocações de Adorno em sua *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, quando o filósofo refere-se à ideia de que a “evasão do sujeito lírico” na verdade denuncia que ele está falando dele mesmo, do contexto em que vive.

Ambas as poetisas possuem um estilo poético próprio, com marcadas particularidades entre elas, mesmo assim há uma conexão intensa entre ambas, quase como se estivessem em comunhão temática no âmbito do obscuro, criando seus versos por meio do “vivificar” a dor a partir da irmandade produzida pelas circunstâncias vitais que cada uma enfrentou na sua realidade.

2.3. Tudo amplia mais o silêncio entre os textos

Em 1943, Virgilio Piñera⁶⁸ disse sobre Dulce María Loynaz:

Ha trabajado. No se sabe nunca bien si esta mujer vigila o duerme⁶⁹. Ya está dicho. No se sabe. No sabemos. Pero el poeta, la poetisa, sí conoce su

⁶⁸ Poeta, narrador e dramaturgo cubano considerado um dos autores mais originais e independentes da literatura da Ilha, as vezes catalogado como integrante da “literatura do absurdo”.

destino y es indiferente, en su sabiduría, a cualquier otra opinión al respecto. Como una labor perpetuándose en la roca de donde brota el agua purísima es su poema. (p. 45)

Como na tradição martiana⁷⁰, o verso em Dulce “*es un surtidor/ que da un agua de coral*”⁷¹, daí que Dulce faça uma constante alusão à água onde reitera seu perpetuo naufrágio, porque ela descobre na linguagem uma tábua de salvação onde se segura e ampara seu isolamento para impedir o seu próprio afogamento, água limpa como a própria ilha, demolição e a tensão na solidão do eu, a exemplo do poema:

Los estanques
(1) Yo no quisiera ser más que un estanque
(2) verdinegro, tranquilo, limpio y hondo:
(3) Uno de esos estanques
(4) que en un rincón oscuro
(5) de silencioso parque,
(6) se duermen a la sombra tibia y buena
(7) de los árboles.
(8) ¡Ver mis aguas azules en la aurora,
(9) y luego ensangrentarse
(10) en la monstruosa herida del ocaso...!
(11) Y para siempre estarme
(12) impassible, serena, recogida,
(13) para ver en mis aguas reflejarse
(14) el cielo, el sol, la luna, las estrellas,
(15) la luz, la sombra, el vuelo de las aves...
(16) ¡Ah el encanto del agua inmóvil, fría!
(17) Yo no quisiera ser más que un estanque
(LOYNAZ [1947], 1993, p.133)

Os açudes
Eu não quisera ser mais do que um açude
verde-negro, tranquilo, limpo e profundo:
Um desses açudes
que em um canto escuro
de um silencioso parque,
adormecem à sombra tépida e boa
das árvores.
Ver as minhas águas azuis na aurora,
e depois ensangrentarem-se
na monstruosa ferida do ocaso...!
E para sempre estar
impassível, serena, recolhida,
para ver refletidos nas minhas águas
o céu, o sol, a lua, as estrelas,
a luz, a sombra, o voo das aves...
Ah o encanto da água imóvel, fria!
Eu não quisera ser mais do que um açude
(Tradução nossa)

⁶⁹ JAMBRINA, Jesús. *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*. Madrid: Verbum, 2015, p.35: “Há trabalhado. Ninguém sabe muito bem se esta mulher vigia ou dorme. Já foi dito. Não se sabe. Não sabemos. Mas o poeta, conhece seu destino e é indiferente em sua sabedoria, a qualquer outra opinião ao respeito. Como um lavor se perpetuando na roca de onde brota a água puríssima em seu poema.” (Tradução nossa)

⁷⁰ Se referindo à obra do poeta José Martí, considerado o Herói Nacional de Cuba. Foi um homem de elevados princípios, político republicano democrático, pensador, jornalista, filósofo e poeta que pertenceu ao movimento literário do Modernismo. No campo da poesia suas obras mais conhecidas são: *Ismaelillo* (1882); *Versos sencillos* (1891); *Versos libres* (1891); *Flores del destierro* (1878-1895).

⁷¹ “Seu verso é um proveedor/ que dá uma água de coral” (Tradução nossa). In: LÓPEZ, César. Proyecto para una lectura demorada. Prólogo. In: *Dulce María Loynaz Poesía*. 2 ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011, p. IX - X.

O poema *Los estanques* é composto por 17 versos livres, dispostos em uma única estrofe; o eu lírico parece constituir-se a partir da imagem dos estanques, espécie de receptáculo da água de uma fonte, mas sem a mesma, ou seja, sem seu movimento, como um pequeno açude em um parque, um “tanque”, sob a perspectiva espacial, aquela que o localiza em um canto escuro de um parque calmo, profundo, silencioso e temporal, que metamorfoseia, enquanto o ocaso acontece, as águas azuis em sangue, voltando depois ao estado apaziguador marcados pelos reflexos do sol, da lua, das estrelas, da sombra e do voo das árvores. O estanque é o espelho da natureza que o circunda e é porque é espelho que pode captá-la em termos de espaço e tempo, sintetizando a experiência objetiva, ou seja, do objeto estanque, ao mesmo tempo que ampliando a subjetiva – o estanque animado que se converte em poema, marcado da subjetividade lírica.

Percebe-se, ao longo dos versos, um empenho em ponderar a serenidade como atitude imprescindível à contemplação, ampliando essa interpretação, poder-se-ia dizer que, por meio da observação de fenômenos naturais encontra-se o reflexo de uma religiosidade com fortes matizes franciscanos, que segundo Lemus (1991, p.184) encontra-se transida à natureza. No nosso entendimento, o verso inicial do poema mostra a sua ideia central; com ele, o eu lírico enuncia, com precisão o que é seu “vir a ser” – quisera, mas pela via da negatividade: “Yo no quisiera ser”, que aponta o desejo como expressão negativa, ecoando aqui as categorias negativas de Hugo Friedrich.

No caso de Orides, a poesia também apresenta-se, amiúde, com sinal de menos, a estranheza dos versos e a expressão genuína de um movimento que oscila entre a adesão e a primazia da língua para romper com toda construção da linguagem, e inserir-se fielmente,- assim como Dulce-, no que Amparo Amorós (1991) definiu como *Estética del Silencio*.⁷² Veja-se o poema:

Acalantos

I.

- (1) Perde-se a forma no silêncio
- (2) e a cor não é mais palavra
- (3) da plasticidade viva:

Arrullos

I.

- La forma se pierde en el silencio
y el color no es más expresión
de la plasticidad viva:

⁷² Veja-se: *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. 1991. 211 f. Tesis (Doctorado en Literatura). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

(4) Coisas que eram reais e belas.	cosas que eran reales y bellas.
(5) O sono	El sueño
(6) oblitera o real: o olho se cala	ofusca lo real: el ojo se calla
(7) na indistinção final dos rumos.	en la confusión final de los caminos.
II.	II.
(8) Não saber não saber não saber não saber	Sin saber sin saber sin saber sin saber
(9) ser consumida	ser consumida
(10) por tempo neutro	por tiempo neutro
(11) espaço arritmico	espacio arritmico
(12) onde o sangue do ser	donde la sangre del ser
(12) não me pertence.	no me pertenece
III.	III.
(14) Água constelada	Agua constelada
(15) entre as mãos incertas	entre las manos inciertas
(16) e as estrelas demarradas no tempo.	y las estrellas derramadas en el tiempo.
IV.	IV.
(17) Um pequeno lago	Un pequeño lago
(18) sem sabor de forma	sin sabor de forma
(19) um centro repouso	un centro reposo
(20) sem nada	sin nada
(21) sem fundo	sin fondo
(22) lago olho oculto	lago ojo oculto
(23) no sono.	en el sueño.
(FONTELA [1969], 2015 p.62)	(Tradução nossa)

Conjunto composto por 23 versos, em que se realçam, desde o início do poema, quatro ciclos divididos em estrofes nas quais parece ocultar-se uma vontade poética de desconstrução formal a partir dos elementos que compõem o verso e que lhe atribuem uma significativa qualidade, como tem sido reconhecido pela crítica especializada (MASSI, 1991; JUNQUEIRA, 1998). A sonoridade, as pausas e o ritmo delineiam a atmosfera em que o sujeito lírico se apresenta. O fio que enlaça cada verso apresenta-se difuso no “espaço arritmico” do poema. Assim como no poema Estanques, a imagem aquática é convocada “um pequeno lago/sem saber de forma”, mas aqui, não é a tranquilidade que esbarra o silêncio, mas a impossibilidade da linguagem: “perde-se a forma no silêncio/e a

cor não é mais palavra”, ou ainda, “água constelada/entre mãos incertas”. Se em Dulce María o silêncio fundador, para usar os termos de Eni Orlandi, vai predominar, aqui o sujeito lírico está à beira de um lago, profundo, abissal que difere do estanque loynaziano. Difere porque beia o insondável, o impossível de dizer ou, em termos de silenciamento, aquilo que não se pode mais dizer: “o olho se cala/na indistinção final dos rumos”. Não saber é o mote reiterado pelo sujeito poético que do âmagô do poema busa-se a si na palavra imponderável: “um centro repouso/sem nada/sem fundo”.

Segundo Hauser (1975, p.358) “o silêncio é uma forma de desconforto, e enquanto tal, um gesto social e não artístico”. É por isso que se aproximar a uma poética do silêncio implica reconhecer os limites dentro dos quais funciona um discurso baseado na desconstrução ou interdição do dizer. Parejo (2013), expõe no seu estudo *Qué es silencio y qué no es silencio* a perspectiva religiosa e mística que em alguns casos importa para a construção estética do silêncio e que se relaciona a quatro linhas: contemplativa-reflexiva, purista-minimalistas, metaliterárias e experimental.

Esta última põe-se de manifesto mediante “a loucura, o abandono, a negação e a [experimentação]”. (p.30. **Tradução nossa**). Aqui se oferece uns dos aspectos teóricos que jazem sob esta estética. Na arte contemporânea repropõe-se todo conceito de sentimento, prescinde-se da procura da aceitação e trata-se de desconstruir tudo o que até agora constituía tradição. A palavra - vista como signo saussuriano de significante e significado - se transforma em um instrumento para instaurar novos sentidos, novas imagens nascidas da própria fragmentação da linguagem:

Se fala então de um ato criador que não busca reafirmar-se, se não é através de um dogma, uma verdade. O ser se conceitualiza criando signos que participam de novos referentes. A procura no poema já não se encontra focalizada para um objeto exterior a ela, senão que ela mesma se torna seu próprio objeto. É aí onde reside a procura de uma liberdade que jaze na introspeção do pensamento. A linguagem se torna para si mesma [...] “consciente” da sua própria abertura a ser, e se passa do espírito humano cuja capacidade é expressar-se e comunicar-se, ao espírito da linguagem. (RICOEUR, 2013, p.82).

A palavra procura onde se refugiar e retoma o silêncio como metáfora e significante do negativo, da ausência. Porém, como poder-se-ia dar conta desta abstração que nasce em movimento regressivo dos domínios do ser (a palavra) até os do não ser (silêncio)? Podemos tomar as categorias que Parejo (2013, p.31) assinala. Nelas existe um predomínio

da brevidade em relação com o silêncio, que se manifesta, ainda, nos poemas com ausência de rima, nos que existe uma reconhecida significação dos espaços em branco e os *enjambements* abruptos, a saturação da forma, o sistema de pausa, a liberdade ao verso.

Do ponto de vista das imagens, é importante notar que a água tem sido para os poetas de todos os tempos uma referência da transitoriedade do tempo e da bajulação à nostalgia da permanência que aninha em todo mortal (PIEDRA, 2006)⁷³. O que pode ser constatado em seus versos, em que aparecem e desaparecem como expressão e labirinto. O certo é que Loynaz assume o desafio metafísico ao qual Juan Ramón Jiménez fez referência em 1916⁷⁴ e que García Lorca- vivesse com sensibilidade granadina – para construir uma coletânea de poemas que carrega a ambição que caracteriza a todo poeta, o livro *Juegos de Agua* (1947) é um digno exemplo disso. E não é por acaso essa proximidade da poeta cubana com o poeta espanhol, além de sabermos que Dulce, mais do que uma leitora de Lorca, foi amiga íntima do poeta, amizade esta que se consolidou com as inúmeras visitas que o autor realizou à Havana. Lorca, assim como Dulce, experimentaram a necessidade do silêncio, talvez por estarem vivendo em meios hostis e ditatoriais, e como resultado não se podia falar, portanto foram atingidos pela interdição. Veja-se como Lorca constrói o silêncio neste trecho do poema *El diamante*:

El diamante de una estrella
ha rayado el hondo cielo,
pájaro de luz que quiere
escapar del universo
y huye del enorme nido
donde estaba prisionero
sin saber que lleva atada
una cadena en el cuello.
Cazadores extrahumanos
están cazando luceros,
cisnes de plata maciza
en el agua del silencio.
(LORCA[1920], 2004, p.46)⁷⁵

O diamante de uma estrela
rasgou o céu profundo,
pássaro de luz quer
escapar ao universo
e foge do ninho gigante
em que estava preso
sem saber que leva atada
ao pescoço uma corrente.
Caçadores sobrehumanos
estão caçando estrelas,
cisnes de prata maciça
na água do silêncio.
(Tradução nossa)

⁷³ PIEDRA, Antonio. *La dama del Agua*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Loynaz/damaagua.shtml. Acesso em: 12.mar.2016. 14:30 hrs.

⁷⁴ Poeta espanhol ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1956, pelo conjunto da sua obra, a designação aconteceu pelo trabalho destacado com o texto narrativo *Platero y yo*. É o autor de *Diario de poeta y mar*, escrito em 1916, com uma temática exclusiva que conformou um livro notável e amplo.

⁷⁵ LORCA, Federico, G. *Libro de poemas/ Book of poems*. Trad. Bilíngue. United State of America: Dover Publications, 2004.

A construção do silêncio no poema atinge a sua plenitude, como a água, mas o silêncio do poema é também silenciamento, lugar de interdição onde os caçadores caçam estrelas, metáfora aqui da liberdade, assim como os pássaros que levam ao pescoço uma corrente atada. À leveza do pássaro, das estrelas, dos cisnes opõem-se signos do peso: correntes, maciça, o rasgo no céu, ninho gigante. Retomando a leitura do poema *Los Estanques*, podemos dizer que percebe-se um canto ao silêncio que constitui em si mesmo um convite à contemplação do “mundo”, não só pela beleza de criação desde a mera perspectiva da apreciação natural, senão como a oportunidade de reverenciar a grandeza divina como artífice de tudo o criado. Revela-se mais uma vez ante nós, o caráter introspectivo e profundo do eu lírico, que parece definir o seu entorno, colocando em cada verso, quase artesanalmente, a sua ternura. Parece-nos, por momentos, que é uma forma do eu lírico comunicar-se com o mundo, a partir de suas grades impenetráveis.

[La] poesía transmite una visión personal, una posibilidad de mundo que más que ofrecer respuestas abre interrogantes y siembra dudas que cuestionan los límites del pasado real. Es por eso que arrojada al terreno imparcial de la historia o bien ante la inquietud biográfica, Dulce María Loynaz decidió abordar las cuestiones espinosas “sólo poéticamente” (FERNÁNDEZ, 1993, p.190, grifos do autor)⁷⁶

Esses elementos apontados por Fernández (1993) são vitais para entender a escrita da poeta cubana. Em Dulce, a mística serve-se de um idioma pessoal limado pela água com torrencial queda d'água, exterioriza as coisas ao seu redor: porcelana, esmaltes, mantéis, marfins, madrepérolas, tecidos, abanadores, flores, objetos que se tornam símbolos de acordo com as suas fantasias, porém jamais usa signos de valores fixos, salvo a água, o amor e a beleza. O que parece sobressair nesta poesia que estamos abordando é a certeza de um sentimento que não constitui uma postura adotada senão que responde a uma peculiar visão do mundo dessas poetisas, que, em Dulce, recolhe os três tempos da presença, da nostalgia e do desejo como já dissemos anteriormente (GARCÍA, 2000), refugiada no silêncio e na solidão. Esse silêncio anunciador de sofrimento, de retiro necessário para não

⁷⁶ [A] poesia transmite uma visão pessoal, uma possibilidade do mundo mais do que oferecer propostas abre interrogantes e semeia dúvidas que questionam os limites do passado real. É por isso que arrojada ao terreno imparcial da história ou bem ante a inquietude biográfica, Dulce María decidiu abordar as questões espinhosas “só poéticamente”: Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós, 1993, p.190. (Tradução nossa).

sucumbir, de afirmação e desalento; imagens que mostram ao mesmo tempo também angústia e solidão carregadas de sugestão, resultando na crise da linguagem:

Junto a una fina sensibilidad femenina, el lector percibe la fuerza y el estoicismo de un espíritu capaz de extraer amor y gracia de la nostalgia. Transita, junto al yo lírico, por la pena y se reafirma con él, en la fuerza que emana de una personalidad que hace resistencia a la destrucción y transforma el dolor en belleza. (GARCÍA, 2000, p.17)⁷⁷

A poética do silêncio em Dulce María e Orides não escapa, é claro, de uma subjetividade marcada por matizes femininos em que o silêncio vai tornar-se palavra poética. No poema, o eu lírico, oferece através do recurso em contraste: “Yo no... más” um jogo linguístico que poderia se traduzir em uma sensação de desvalorização ou desprezo por si mesmo; surpreende ainda mais quando a voz lírica estabelece a comparação com o objeto poético: “un estanque”, abrindo ante nós a enunciação de um universo qualitativo: “verdinegro, tranquilo, limpio y hondo”, apontamento que revela essa visão do que falamos logo acima, pois os adjetivos que qualificam essa água têm matizes personalizadas, a saber, os mutáveis tons da personalidade individual, a passividade na análise dos fenômenos. Com esse dístico, recolhe-se a demarcação do território semântico deste verso- veja-se o uso de dois pontos-, pois se deriva do seu uso um anexo explicativo do juízo antes emitido. A anunciação aparece por trás da meditação e é reflexo desses procedimentos místicos que a “cativa”. Dulce consegue desde as alturas sua palavra e testemunha existencial. Daí que a singularidade torna-se privilégio, como na imagem criada: “Uno de esos estanques”, pois o sujeito lírico se define no plural, no comunitário, mostrando seu enfoque individual como uma razão generalizável e assumida pelos outros, uma imagem trabalhada, segundo Agamben (2007, p.53), no cruzamento entre aquilo que é considerado individual e coletivo.

O gesto sombrio nos é outra vez revelado: “que en un rincón oscuro / de silencioso parque / se duermen a la sombra tibia y buena / de los árboles”, aportando imagens de deslocamento que garantem exatidão da localização e vivificam o sentimento, ao ponto de

⁷⁷ “Junto a uma fina sensibilidade feminina, o leitor percebe a força e o estoicismo de um espírito capaz de extrair amor e graça da nostalgia. Transita, junto ao eu lírico, pela pena e se reafirma como ele, na força que emana de uma personalidade que faz resistência à destruição e transforma a dor em beleza.” GARCÍA, Xiomara F. N. *Silencio y soledad en la poesía de Dulce María Loynaz*. ISLAS 42(124) Abril-junio, 2000, p.17. (Tradução nossa)

que o leitor possa também, apreciar “*la forma del verso*”⁷⁸, o entorno natural em que a poeta se insere, com notável adesão, como musgo na pedra. Como reforço de sombras, recorre à utilização do termo “obscuro” que com uma alteração do fonema, em franco desuso em nossos dias, acrescenta um toque de nostalgia e gravidade à expressão: “en un rincón oscuro”, ali onde o tenebroso pode embargar a lembrança, onde se cobre a memória com o tecido anil da melancolia. No entanto, a atmosfera não se desborda no extremo em quanto ao caráter negativo, pois em perfeito equilíbrio aparecem qualificativos positivos nos termos de Berardinelli (2007), como (sombra) “*tibia y buena*” que resgatam a intenção da poeta. Há mutismo na cena que borda todo o retrato idílico que transmite paz, imperturbabilidade e sossego nesta modorra perene das águas de um estanque, de essas águas dormidas, quietas.

O silêncio de um parque acolhe, faz-se cúmplice e convida em amplo rango a confissão dos amantes, ao resguardo da queixa pelo amor perdido, ao voo imaginário dos leitores, dá trégua à fadiga do transeunte e a quem se mostra agradecido pelo privilégio de uma parte de natureza viva no contexto citadino. Chega-nos, neste momento, a porção de maior voo do poema, o ponto do mais alto lirismo, exaltado pelo eu lírico com signos de exclamação, todo transformado em gozo. As imóveis águas de um estanque tornam-se em espelho do tempo: “en la aurora- del ocaso”, principio e fim de uma jornada que estende-se pelo cristal de água em depósito, a cotidianidade comparece com a urgência e leveza das horas, em uma frase simples, mas carregada de um mágico simbolismo.

Nessa perspectiva de leitura a autora poderia sugerir dois caminhos, no primeiro que, sujeito e objeto líricos fundam-se em uma personificação que assiste ao milagre do despertar e morrer do dia: “Ver mis aguas azules en la aurora- y luego ensangrentarse/ en la monstruosa herida del acaso”. O contraste aqui presente propiciaria, do ponto de vista emocional, uma proximidade desses dois acontecimentos vitais. Amanhecer v.s. entardecer e alvorada v.s. crepúsculo pares opostos geralmente empregados no contexto poético como tradução do sentimento ou da personalidade do eu lírico ao apropriar-se desses gestos; vida e morte do tempo como sempiterno ciclo da existência mesma; e no segundo, sugeriria também um leve acento erótico em tensão quando eu lírico anuncia os versos: (8) Ver mis aguas azules en la aurora,/ (9) y luego ensangrentarse /(10) en la monstruosa herida del

⁷⁸ “por meio da transparência desse verso, a sua delicadeza” (CHACÓN Y CALVO, 1991, p.325. (Tradução nossa)

ocaso...! Na sequência, a estrutura gramatical do verso fica entreaberta pelo emprego da pontuação suspensiva que propaga o silêncio no discurso como apontou Angulo (2011, p,89) “*para indicar que lo silencioso o, mejor, lo silenciado en Loynaz, es asunto que compartimos todos los humanos*”.⁷⁹

Todo um universo em possibilidades gira em torno dessa pausa que vai mais além do que está escrito e que convida a cumplicidade do leitor. Há incontínência do sentir neste segmento “*ma non troppo*”, pois o fechamento da pontuação exclamativa nos anuncia a consumação da boa fortuna ou do dramatismo que desata a experiência descrita. É o conjunto de versos que marcam o fechamento da composição em que o eu lírico parece se explicitar, uma atitude de tirar o véu da sua imanente vocação religiosa, em seu estado natural e eterno: “Y para siempre estarme impasible, serena, recogida”, em cujos versos experimenta-se certa tensão com os versos 8, 9 e 10 entre a sensualidade daqueles versos e o acento religioso que parece conter-se nesses últimos (11 e 12), que podem ter uma continuação na condição contemplativa dos versos: “para ver en mis aguas reflejarse”, que aproxima-nos a uma conduta de oração, ao que parece estabelecendo um diálogo com o *Criador* através dos elementos próprios da sua criação infinita: “el cielo, el sol, la luna, las estrellas, la luz, la sombra, el vuelo de las aves”; tanto que durante a numeração, o eu lírico parece apresentar-nos, todo o mundo dentro daquele estanque, “[...] *agua en calma que copia plácidamente el mundo natural- tan distinta al ‘agua del parque’ [...]*”(NOVÁS, 1991, p.228)⁸⁰

Acreditamos que são esses mesmos elementos “criativos” os que agitam na sintaxe universal e que nos conduzem a uma referência direta aos textos sagrados. É a “Génesis” das coisas simples onde nos parece que o eu sente-se chamado por Deus para ser parte; é nesse claro- escuro do ser que ele mesmo se reconhece; é nesse voo livre de pássaro – “criatura” em que finalmente a sua alma encontra ninho. Desde o imenso júbilo, o sujeito lírico nos atinge novamente com a interjeição: “Ah el encanto del agua inmóvil, fría!”

Por cuanto ya sugieren estos [versos], se comprenderá cómo cobra significación el silencio en la obra da poeta; y en este caso, más allá de la

⁷⁹ ANGULO, Eugenio A. *Dulce María Loynaz’ Jardín: subversive tropological discourse*. 2011, 227 f. Dissertation (PhD of Philosophy in Spanish). Florida International University, 2011: para indicar que o silencioso ou melhor, o silenciado em Loynaz, é assunto que partilhamos todos os seres humanos. (**Tradução nossa**)

⁸⁰ Água em calma que reflete placidamente o mundo natural- tão distinta a água do parque. (**Tradução nossa**)

sugerencia, al margen inquieto de lo expresado, sino incluso como motivación concreta. Por eso dentro de las múltiples formas o manifestaciones del agua, más que a las dinámicas y bulliciosas, amará nuestra poeta aquella agua *inmóvil y fría* – agua en silencio- [...] ‘agua escondida’, *sin nombre geográfico*. (JIMÉNEZ, 1998, p.246, grifo meu)⁸¹

Revela-se, dessa forma, o privilégio desta canteira hídrica ao transformar-se em reflexo de Deus. Fascina quando se anunciam duas qualidades imprescindíveis para o ato de reflexão, a quietude e a equanimidade, atitudes constantemente reiteradas ao longo do poema: “tranquilo – impasible – serena- recogida”. De todo esse acúmulo de virtudes, decanta-se, no fim do verso que coincide com a abertura do poema, como junção de princípio e fim. No crepúsculo destes versos encerra-se um desejo expresso transformado em súplica: “Yo no quisiera ser más que un estanque”, elevando esse gesto ao céu em busca da concessão dessa graça. Nada melhor para louvar a Deus que permanecer contemplando a sua magnificência, só desde essa imagem assegura-se o desabitar divino⁸², a sua permanência em Ele como mesmo Ele permanece em nós. Em tudo.

O eu lírico loynaziano vale-se do uso do *enjambment* dos versos e garante a continuidade e fluxo do discurso: “Yo no quisiera ser más que un estanque / verdinegro, tranquilo, limpio y hondo- Uno de esos estanques / que en un rincón oscuro / de silencioso parque”. O esvaziamento expressivo do eu se certifica no tropel de ideias sobrevindas ao apresentar as imagens literárias recriadas no poema. Aprecia-se certa aliteração em alguns versos que contribuem para a sonoridade da composição: “quisiera ser más que un estanque – tranquilo, limpio”, embora não seja tão recorrente na estrutura fonética geral do poema.

⁸¹ “Por quando já sugerem estes [versos], se compreenderá como cobra significação o silêncio na obra da poeta; e neste caso, mais além da sugestão, a margem inquieta do expressado, senão incluso como motivação concreta. Por isso dentro das múltiplas formas ou manifestações da água, mais que às dinâmicas e barulhentas, amará nossa poeta aquela água imóvel e fria – água em silêncio- [...] ‘água escondida’, *sem nome geográfico*.”: JIMÉNEZ, José O. *Poetas contemporáneos de España y América: Ensayos críticos*. Madrid: Verbum, 1998. **(Tradução nossa)**

⁸² A vida do cristiano é uma certa participação da vida de Cristo. Isto não é somente uma imagem, senão que cada cristiano, na medida em que se une e alimenta da vida de Cristo, pode chegar a dizer: “Já estou crucificado com Cristo; e vivo, não mais eu, mas Cristo vive em mim; e a vida que agora vivo na carne, vivo-a pela fé do Filho de Deus, o qual me amou, e se entregou a si mesmo por mim. (Gálatas 2:20. Bíblia. Português. Bíblia Sagrada. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins. São Paulo: Paulus, 1990). Assim são convertidos em filhos adoptivos de Deus e assimilados ao filho de Deus pela presença neles do Espírito Santo que é o mesmo Espírito de Cristo.

Por outra parte, em Dulce María, a alegoria⁸³ é transformada em símbolo⁸⁴: “Ver mis agua azules en la aurora, / y luego ensangrentarse / en la monstruosa herida del ocaso..!”; o uso de metáforas acorrentadas: “Uno de esos estanques (...) se duermen a la sombra tibia y buena / de los árboles”; a analogia- que se estabelece como estrutura central do poema, quando o sujeito lírico exalta as qualidades da água estacada e submerge-se em uma correlação com seu próprio ser-: “Yo no quisiera ser más que un estanque //Ver mis aguas azules en la aurora// para ver en mis aguas reflejarse”; assim como elementos na construção gramatical e sintática, em alguns pontos específicos da estrutura, não só reforçam o acento lírico do poema, senão que também ilustram uma das formas em que o silêncio é recorrentemente construído no discurso poético Loynaziano (finito): “silencio parque- monstruosa herida”//;(prolongadas): “verdinegro, tranquilo, limpio y hondo”// “el cielo, el sol, la luna, las estrellas, / la luz, la sombra, el vuelo de las aves (...)”. Reiterando a ideia aponta acima, todo um mundo que é recriado no estanque do poema.

Em uma perspectiva semelhante e à luz das categorias de Parejo (2013) o eu lírico orideano, vai pensar o espaço do poema:

[...] como lugar capaz de engendrar, através de diversas modulações, não apenas o silêncio ou uma pausa requerida pela semântica do poema, mas também toda uma sorte de significantes, que contribuirão para a consecução do signo poético. Este será o resultado da leitura dos fonemas e da espacialização do texto no papel. Nesse sentido, pode-se afirmar que essa poesia refrata uma interpretação subordinada unicamente à semântica, na medida em que a construção dos eventuais sentidos do poema, durante o ato da leitura, apelarão simultaneamente para a audição e para o olhar. Ou seja, o signo poético vai se organizar numa instância que tenha o significante impresso no papel (a mancha negra dos grafemas no espaço branco) como lastro para a configuração dos eventuais sentidos. (DANTAS, 2005, p. 21-22)⁸⁵

⁸³ MOISÉS, Massaud. “Alegoria: discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra, pelo lat. *Allegoria*.” In: *Dicionário de Termos Literário*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p.14. Disponível em: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Massaud-Moisés-Dicionario-de-Termos-Literarios.pdf>. Acessado em 04.jul.2016

⁸⁴ DA SILVA, Paula P. “Símbolo: termo que designa, no contexto hermenêutico, o modo de funcionamento da linguagem que, por não ser puramente unívoca, suscita uma necessidade de interpretação”. In: *E – Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa). Disponível em: <http://edtl.fesh.unl.pt/?s=Símbolo>. Acessado em 04.jul.2016

⁸⁵ DANTAS, Márcio Lima. *Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*. 2005. 162 f. Tese (doutorado em Letras). Centro de Ciência Humanas Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte. 2005

Nessa perspectiva o eu lírico orideano (Acalantos), reconhece desde o primeiro ciclo, o deslocamento pela arritmia dos versos: que alternam-se indistintamente entre heptassílabos, eneassílabos e octossílabos sem encontrar uma cadência que lhes permita um impulso mais além da contenção na qual encontram-se. Assim mesmo, ressalta na segunda sessão o recurso repetitivo utilizado em que os sons se dilatam como espécie de eco - ou um abrir e fechar-se de ondas sonoras- que perdem intensidade: “Não saber não saber não saber não saber”, note-se como não pretende-se a continuação da frase senão recriar metaforicamente certa infinitude que será consumida na solidão da consciência do leitor, e que Ivan Junqueira (1998) definiu como o ritmo semântico na poesia da Orides:

Na lírica orideana pulsa o ritmo semântico. Na música verbal que anima a sua poesia, o significado jamais colide com o significante, antes o acompanha, de tal forma que o ritmo é guiado não apenas pelo ouvido, mas, principalmente, pelo sentido. É como se a autora se valesse de uma linguagem sem voz para expressar o indizível, estabelecendo, assim, aquele difícil e secreto matrimônio entre o —que e o —como da expressão verbal; entre um pensamento que se emociona e uma emoção que pensa, tal qual vemos nos textos de Paul Valéry, Fernando Pessoa e dos grandes poetas metafísicos ingleses do século XV. Trata-se, enfim, de uma poesia rara no panorama da poesia brasileira, e rara, sobretudo porque, dos versos de Orides Fontela, o que mais sobreleva é a meditação sobre a vida e sobre a própria condição humana. (JUNQUEIRA, 1998, p. 134-135)⁸⁶

Do mesmo modo que em Dulce, Orides- na terceira e quarta parte do poema-, recorre a uma grande profusão de fonemas alveolares e nasais, praticamente uma marca registrada da poeta, tal como já havíamos visto anteriormente: “Água **constelada** / entre as mãos incertas / e as estrelas derramadas no tempo” // “**sem** sabor de **forma** / **um** centro repouso / **sem nada/sem** fundo”. Do ponto de vista semântico, desenvolve-se um lance de metáforas descontínuas cujo sentido é nutrir a sensibilidade a um grau superior. Nas associações não se permitem nenhum tipo de nexos criando um espaço que, primeiramente, afasta-nos, eclipsa o modo de entender: “o olho se cala/ na indistinção final dos rumos”, permanece ‘oculto’ nas garras do sono, logo algo se projeta, só que com uma organização fragmentaria em que o “poema parece adensar-se como realidade própria, induzindo o leitor em uma busca de cumplicidade com essa textura singular de imagens. Nesse sentido, o corpo poético, embora “pulse de vida” e concretize-se diante do leitor, resguarda seus enigmas, instigando a uma captação do que se trama no espaço da poesia de Orides” (PASCHOA,

⁸⁶ JUNQUEIRA, Ivan. *O Fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

2006, p.44)⁸⁷. Já não há vida, não há morte, o explícito fica no vazio, em que: “Perde-se a forma no silêncio”.

Semelhante ao que acontece no poema Loynaziano, o poema orideano distingue-se anelante a voz do sujeito lírico quando fala: “ser consumida/por tempo neutro”, “coisas que eram reais e belas”, assiste-se a uma discrição velada por meio do seu sentir. Este passado se dilui e só se renova com o seu próprio encobrimento, a partir da confusão procurada. Neste sentido concorrem no poema partes do corpo: mãos, olhos, sangue, sabor que contribuem a desenhar um quadro apreendido desde a subjetividade do imaginário poético, que se corporiza através da escrita. Resulta essencial ver aqui, a fragmentação do discurso e o culto ao silêncio, que segundo Paschoa (2006, p.80) “se constutui a linha mestra em que Orides compõe sua poesia” desde a própria imagem criada o que poderíamos ver na seguinte construção: “**as mãos incertas que sustentam a água constelada**”, um recurso metafórico que parece aludir à noite, quer dizer, a água em que se refletem as estrelas e para que se consigam refletir essa água tem de estar como as águas do estanque de Dulce. Precisamos chamar a atenção, também, neste segmento em particular, ao uso do espaço topográfico, que, longe de concretizar a integridade da imagem artística criada, elide um verso completo, deixando o leitor/espectador incrédulo e criando a sua própria pintura/imagem:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é modo da presença que tende a suprir o contato direto e manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI, 2004, p.19)⁸⁸

Desse modo, pode constatar-se como na obra se faz necessária a compenetração por meio de referentes prévios, que complementam e apoiam essa leitura, pois o sujeito lírico recorre a eles constantemente em seu fazer. O **olho**, trabalhado desde a singularização, repassa as simbologias que continuamente têm-se associado, o que como aponta Blanchot (2002) “desde a mitologia grega se relaciona com o olhar órfico que em termos simbólicos sinala o poder duplo da arte para instaurar uma distância entre a arte e seu observador,

⁸⁷ PASCHOA, Priscila P. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia*. 2006. 217 f. Dissertação (Mestrado em Letras). IBILCE. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). São José do Rio Preto. 2006.

⁸⁸ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

porque no mito a distância e a sua duração recebem um tratamento espacial” (p.11). A partir dessa ideia, atribui-se a visão como momento de atitude contemplativa que leva uma posterior compreensão do observado. Esse compreender supõe também que apreender esse silêncio subjacente traz um afastamento profundo do pensar.

Nesse sentido e a diferença de Dulce, Orídes empreende este procedimento por meio dos nomes dispostos em justaposições em contrastes: “lago olho oculto/no sono”, um retorno ao passado em direção aos símbolos becquerianos, em que os giros visuais percorriam os espaços conduzidos por uma voz aprazível capaz de conduzir ao mais inocente dos leitores para outros universos. No entanto, tudo parece resultar aqui alterado, emergindo através de uma intimidade nascente do tom do poema. Experimenta-se a sensação de um afastamento do “eu” lírico, que é acolhido pelo eco do poema, até desaparecer na própria fragmentação do vazio. Essa é uma visão de mundo que entendemos, Orídes constrói nesse poema, se pensarmos nas contribuições de Valéry (1999, p.39) em seu livro *Poesia e pensamento abstrato*, em que o estudioso consegue harmonizar poesia e pensamento entre a ação de filosofar e o ato poético, pois todo grande poeta, necessariamente, precisa lidar com a linguagem para alcançar um propósito maior, aspecto em que convergem as duas poéticas, o que é apontado por Novaes (2005) quando afirma que “poesia e pensamento são formas de interrogar o mundo, uma invenção da experiência. Mais que construir ideias, o poeta, assim como o filósofo, constrói matrizes de ideias a serem interpretadas pelos seus leitores. ” (p.10-11). A presente reflexão não nos afasta do texto de Dulce, pelo contrário, aproxima-nos mais uma vez de uma visão de um mundo, carregado de dores e silêncios.

Tanto o eu lírico Loynaziano quanto o orideano conseguem revelar-nos um sentimento profundo com um autêntico selo de emotividade, construindo o silêncio em seus poemas de maneira que parecem afastar-se um do outro, no entanto, estabelece-se uma cadeia de relações muito próximas em que resulta notável o poder linguístico que adotam essas composições assim como a escolha de cada palavra no intuito de expressar-se, o que não é gratuito, porque percebe-se uma preocupação por ambas as poetas pelos efeitos das palavras e pela linguagem em sua totalidade, o que revela a sua profunda transcendência. Parece-nos que há uma intenção, de encarar o poder secreto do silêncio. O exaustivo nível descritivo de cada um dos versos obriga o leitor a habitar os estados de ânimos referenciados pelo sujeito lírico, reconstruindo cada frase como própria, revistando

os lugares comuns da condição humana, em que por força há de conhecer-se o sofrimento, a melancolia, o desassossego ou a desesperança.

Assim como em Dulce, em Orides, “as aliterações se sentem como gratuitas e triviais, um mero jogo de palavras, que quebram a coesão do fundo com a forma”. (ÁLVAREZ, NÚÑEZ, DEL TESO, 2005, p.34), quando se evita que a percepção das equivalências não apareça acompanhada do sentido. É interessante notar como precisamente o eu lírico aproxima-se dessa noção, encontrando na própria liberdade da forma e os sentidos seu próprio não fim, quer dizer, um centro em que não existe coesão possível: “sem nada/sem fundo.”

Dulce María garante uma continuidade na sua obra pelos vínculos que o eu lírico estabelece com as imagens ou metáforas empregadas e pela apropriação do texto desde a recriação de um universo pessoal introspectivo, meditabundo e íntimo, representado, por exemplo no poema:

Vino negro

(1) Ya no hablaré más nunca: Seré menos
(2) que el cisne, no dando a la vida
(3) ni el último acento.
(4) Más que la tierra voy a ser callada,
(5) y humilde y triste.
(6) Para siempre estoy llena de silencio
(7) como vaso colmado
(8) de un vino amargo y negro...
(LOYNAZ [1920-1938], 1993, p. 39)

Vinho sombrio

Não falarei mais, nunca: Serei menos
do que o cisne, não darei à vida
nem o último acento.
Mais do que a terra, serei calada,
e humilde e triste.
Estou plena de silêncio – para sempre
como um copo cheio
de amargo e sombrio vinho
(Tradução nossa)

O eu loynaziano enuncia a composição a partir de uma estrofe única, em forma de octeto, de métrica irregular, à exceção dos versos 1, 4, 6 que são hendecassílabos e de arte maior; e do segundo verso eneassílabo. O restante deles é de arte menor. O poema está dividido em três blocos conceituais. A irregularidade métrica apontada poderia se ver como a desestruturação proposta pelo sujeito lírico de acordo com a atitude rebelde, sediciosa, quase antissocial que se filtra entre linhas. Existe uma forte presença do *enjambement* dando continuidade à ideia do verso anterior: “seré menos/que el cisne// no dando a la

vida/ ni el último acento// vaso colmado/de un vino”. Esse efeito garante uma linearidade temática que transmite coerência, além de centrar a atenção na palavra em que ocorre a partição do texto. Nos três casos, produz-se uma ênfase evidente no enfoque negativo das frações, gerando pusilanimidade e tédio, respetivamente. Com rima assonante no caso dos versos 1, 3 e 8 (e-o). Os versos restantes não se acolhem ao padrão rítmico, por tanto são considerados versos livres, mantendo uma cadência interna. Conjuntamente existe aliteração no poema pela reiteração do som que se produz no primeiro terceto (no, nu, ne, ni) acentuando o carácter de privação que o eu lírico faz recorrente durante a leitura integral do poema.

[su] poesía acoge el versolibrismo y también las formas medidas que surgen en el cuerpo indivisible con el contenido poético. Se observa, pues, una sola intención: libertad absoluta a la manifestación emotiva, de tal manera que los poemas de medición y rima disciplinada, parecen haber llegado así, haber entrado ellos al carril formal, y haber salido dentro del molde que eligieron en el enamorado trasmundo de la psique. (YARZA, 1949, p.649)⁸⁹

Novamente, retoma-se aqui a necessidade da liberdade na construção do verso, uma questão que, na poesia de Dulce, reincide-se constantemente e que em nossa opinião tem tudo a ver com a forma em que as poetas parecem encarar a construção do silêncio. Orides, ressalta, em um primeiro contato visual, como o poema joga com o modo de versificar quebrando a lógica da sintaxe em frases simples (RICOEUR, 2013), na procura desse procedimento, por exemplo, no poema:

Fala	Habla
(1) Tudo	Todo
(2) será difícil de dizer:	será difícil de decir:
(3) a palavra real	la palabra real
(4) nunca é suave.	nunca es suave.

⁸⁹[sua] poesia acolhe o verso livre e também as formas medidas que surgem no corpo indivisível com o conteúdo poético. Se observa, pois, uma intenção só: liberdade absoluta à manifestação emotiva, de tal maneira que os poemas de medição e rima disciplinada, parecem ter chegado assim, ter entrado (eles) ao carril formal, e ter saído dentro do molde que elegeram no apaixonado mundo oculto da psique: YARZA, Pálmenes. Otras opiniones [1949] In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991. (Tradução nossa).

(5) Tudo será duro:	Todo será duro:
(6) luz impiedosa	luz despiadada
(7) excessiva vivência	excesiva vivencia
(8) consciência demais do ser.	demasiada consciencia del ser.
(9) Tudo será	Todo será
(10) capaz de ferir. Será	capaz de herir. Será
(11) agressivamente real.	agresivamente real.
(12) Tão real que nos despedaça.	Tan real que nos despedaza.
(13) Não há piedade nos signos	No hay piedad en los signos
(14) e nem no amor: o ser	y ni en el amor: el ser
(15) é excessivamente lúcido	es excesivamente lúcido
(16) e a palavra é densa e nos fere.	y la palabra es densa y nos hiere.
(17) (Toda palavra é crueldade.)	(Toda palabra es crueldad.)
(FONTELA[1966-1967], 2015, p.47)	(Tradução nossa)

O eu lírico orideano anuncia o poema a partir de 5 estrofes e 17 versos distribuídos irregularmente no espaço tipográfico, o que como o sujeito lírico recorre a significar o branco da página, através da deslocação do sistema de pausas que se verifica no nível fonético (COHEN, 1977, p.74) e pode se entender que assim, a frase encontra-se, constantemente posta em fuga. O poema, no nosso entendimento, nasce, logo, mutilado, a partir de um efeito real que cobra esse tipo de distribuição na oralidade: “Tudo será difícil de dizer”, deixando na recitação a opção de seguir ou realçar, com a ausência da voz, uma intenção de suspensão do sentido, como se deixasse sem especificar o que se encontra imerso nesse “Tudo”, palavra que é contraditória, porque nunca dá para dizer tudo- a totalidade. Segundo Saettele (2008, p.91-92. **Tradução nossa**) “o silêncio é esse fenômeno de suspensão que percebemos e identificamos no discurso. O silêncio deve ser considerado como uma força desde a qual se opera a suspensão da realização fônica do significante”. A partir disso, o desenvolvimento recorre à repetição deste motivo nos versos 1, 5 e 9 para concluir no 17, em que os sons parecem reivindicar-se nos versos. Constitui um efeito alcançado o contraste fônico que se estabelece entre elas, estruturam o poema, e o seu viés explicativo: “**Tudo/ será difícil de dizer / a palavra real/nunca é suave/**”. De um verso ao outro tal efeito se desliza quando se dispõem, desta maneira, vogais fechadas, por exemplo, nos versos 1 e 2; e vogais abertas nos versos 3 e 4. Torna-se um cromatismo que vai do

escuro ao claro, este último apoiado em fonemas alveolares /s/ que capturam a sonoridade do verso: “**Tudo será duro:/luz impiedosa/excessiva vivência/ consciência demais do ser/**”.

Ora, retomando a leitura da composição lírica *Vino negro*, note-se como a sua essência parece mostrar-se desde o próprio título, com um caráter sombrio e introspetivo. Desde o ponto de vista gramatical, destaca-se o uso do tempo futuro: “hablaré-seré”, e de conjugações verbais compostas que indicam uma ação que toma lugar: “voy a ser”, o que reforça a hipótese de uma diretriz de vida, uma chamada à prudência na atuação e no dizer.

Com a enfática negação dupla (no- más nunca) o eu lírico enuncia por meio de uma sentença radical o porvir linguístico da composição, estabelecendo uma linha verbal sólida que demarca o território do acústico e o silente. A relação adverbial poderia entender-se como uma força expressiva negativa, se estabelecemos as associações proibitivas contidas nos versos: “ya no- ya nunca- ya no más- no más”. O emprego dos signos de pontuação (nesse caso os dois pontos) fortalece a enunciação da frase inicial no poema. Existe um detalhe gramatical interessante no emprego da maiúscula após a dupla pontuação, destacando-se o uso da primeira pessoa do singular como eixo do poema. Por outro lado, a omissão do sujeito, na mesma frase, reforça o motivo da composição geral, um estado de ausência ou alienação, se prefere.

A comparação metafórica: “seré menos que el cisne”, remete a uma galeria de referências passando desde “Baudelaire até Darío”⁹⁰, porém também uma sensação de fragilidade, valendo-se de qualidades que recorrentemente têm sido atribuídas ao cisne. Uma forma de suavizar a dureza de um eu lírico forte que está em plena contradição. A evocação desta ave poderia estar fazendo alusão, também, ao argumento do famoso balé que descreve a trágica história de amor entre um príncipe e uma formosa donzela prisioneira sob a aparência palmípede, em um lago, resultado de um feitiço. Completa o verso outro de dupla negação (no-ni) e de outra ação: (dar), a qual pode entender-se como uma não entrega, uma contenção/preservação, que parece procurar a subtração de todo processo vital, entendido como o apagamento de toda função biológica. Não é sequer permitido a última vontade de qualquer moribundo, delineando assim uma nulidade, uma completa derrogação dos direitos humanitários mais elementares.

⁹⁰ Essa relação que estabelecemos do Cisne em Dulce com o *O cisne* de Baudelaire e *Los Cisnes* de Darío, ajudam-nos a pensar, na construção do pensamento da poeta em função do poema e seu histórico de leitura. Vejam-se os poemas, na íntegra, nos anexos 1 (p.170) e 2 (p.172)

Esse reconhecimento também acontece, no poema, através de uma analogia, esta vez superlativa: “más que”, atribuindo propriedades subjetivas que metaforicamente relacionam-se com a terra “callada- humilde- triste”. A mesma terra que, sem estridências, encerra a grandeza do mistério da vida, acolhendo em seu interior dissimiles e imperceptíveis processos orgânicos; é em essência fonte de vida que transmuta-se em massa lúgubre e sepulcral, abrigo em seus braços silenciosos os corpos que jazem inertes sob a ave da morte. A remissão a humildade⁹¹, ligada ao contexto terreal, poderia apontar a relação da terra diretamente com os mais necessitados, trabalhadores rurais, agricultores, pessoas simples ou tal vez mendicantes. A existência de um hálito místico nessa revelação, poderia ser lido como resultado de um caráter vocacional religioso, cristão por sinal, em que a humildade de espírito é garantia de vida eterna⁹² e comunhão⁹³ verdadeira com Deus.

Finalmente, o terceiro qualificativo (triste) poderia predecir uma certa inconformidade com o que se vive, daí essa sensação que experimentamos de desconsolo em essa visão de terra árida, sedenta, infértil. A tristeza da terra, ou pela terra, poderia estar remetendo à saudade, à nostalgia do que se perdeu, daquilo que se fez ausente. Explorando com profundidade essa associação poderia pensar-se em uma referência sutil ao desarraigo ou ao desterro.

He aquí una criatura que abrió sus ojos al mundo, profunda e inapelablemente triste. Es muy joven cuando escribe tales versos, unos 22 ó 23 años a lo sumo. La vida material se lo brinda todo: riquezas, honores, *cosas*. Y ella suspira con nostalgia de *algos* que no se dan en la tierra. Sin embargo, ella trae riquezas muchísimo mejores que las halladas, en su espíritu. (CONDE, 1991, p.108-109)⁹⁴

Talvez por isso a poeta aproveite este momento do poema para fazer aflorar, a certeza do silente como condição prevalecente ao longo do poema, dando continuidade à ideia

⁹¹ “O galardão da humildade e o temor do Senhor são riquezas, honra e vida”. Provérbios 22:4

⁹² “E esta é a promessa que ele nos fez: a vida eterna.” 1 João 2:25

⁹³ “Mas, se andarmos na luz, como ele na luz está, temos comunhão uns com os outros, e o sangue de Jesus Cristo, seu Filho, nos purifica de todo o pecado.” 1 João 1:7

⁹⁴ Tem aqui uma criatura que abriu os seus olhos ao mundo, profunda e inapelavelmente triste. É muito jovem quando escreve tais versos, uns 22 ou 23 anos no máximo. Tinha tudo materialmente: riquezas, distinção, *coisas*. Y ela suspira com nostalgia de *algos* (muitas coisas) que não se tem na terra. Embora, ela traz riquezas muitíssimo melhores que as achadas, no seu espírito: CONDE, Carmen. Uma isla que conserva intacto su misterio. In: SIMÓN Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Letras Cubanas/Casa de las Américas, 1991. (Tradução nossa)

estabelecida nos versos precedentes: “Ya no hablaré- voy a ser llamada”. A alusão ao duradouro dessa condição, refletido nesse inapelável “para siempre”, poderia reforçar a ideia do eu lírico de estabelecer-se no mutismo: “estoy llena de silencio”. Apreçia-se também, a nível morfossintático, o emprego do hipérbato: “Más que la tierra voy a ser llamada” // “Para siempre estoy llena de silencio”, que “denota a inseguridade ante as possibilidades de comunicar os sentimentos do indivíduo que é uma estratégia estética para enfrentar-se a realidade circundante.” (BREMER, 2013, p.45). O uso desse efeito contribui de maneira especial, em ambos os casos, com a preterição do sujeito e ao seu deslocamento a um plano secundário; o que parece sugerir, através de uma atitude de ocultação gramatical, a representação do “mutis” no poema.

Com duas expressões qualitativas semelhantes: “llena- colmada” descreve-se uma sensação de plenitude que transluz um caráter negativo, quase de tédio, de saturação. A associação do termo: “como vaso colmado”, visto como equivalente de “colmo” poderia entender-se como remate, ponto culminante ou finalidade, o que reforça a alusão aos temas bíblicos; contribuindo, dessa maneira, a incrementar a força expressiva da aflição, que tange o pessimismo, que circunda os versos que o contém. O estabelecimento do símile: “como vaso colmado de un vino amargo y negro...”:

[Reflete] coroação de pesares ao tornar-se, metaforicamente, a deliciosa bebida em algo depreciável, carente das propriedades que a fazem celebre. Este produto alcoólico é obtido através da fermentação dos açúcares próprios do fruto de vida. Sua cor, habitualmente vermelha, obtém-se de substancias químicas presentes na capa exterior da pele da uva. (BIRD, 2005. **Tradução nossa**)⁹⁵.

As características da libação antes descritas reforçam a menção paradoxal: “vino amargo y negro” no contexto semântico do poema, pois a bebida mostra tons agrídoces de maneira predominante e considera-se o sabor amargo como desagradável, ao mesmo tempo que alude um signo de decomposição do fermento. A escolha no emprego da cor do vinho (*negro/sombrio*) acentua as qualidades negativas dele, se pensarmos que existem variedades tonais que vão desde o branco até o vermelho em distintas intensidades. Resulta comum a

⁹⁵ BIRD, David. *Understanding Wine Technology: The Science of Wine Explained*. 1 ed. England: The Wine Appreciation Guild. 2005.

associação da cor vermelha da bebida com as características cromáticas do sangue. Neste fragmento poderia entender-se, então, como um contraste entre o vinho vermelho ou fluxo vital com esta poção que além de escura e nociva, pode ser mortífera.

Com a imagem do copo de vinho⁹⁶ ressurge, nesse caso específico, uma reticência religiosa, que remete a referências que passam por “Baudelaire e Darío”⁹⁷, e que tem a ver com essa ideia de dissolução com o próprio tempo. Essa alusão pode ser considerada, então, como signo da consagração no altar do sangue de Cristo, símbolo do sacrifício na cruz. O enfoque religioso dessa metáfora poderia aproximar-nos à visão de imolação própria por parte do sujeito lírico ante sua decisão de calar; holocausto em virtude da humildade que implica negação existencial, morte sem ressurreição. A imposição do silêncio, quando existe um universo interno digno de revelar, pendente de expressar, poderia sugerir, definitivamente, um ato homicida ou suicida. O último módulo de versos culmina em pontuação suspensiva, deixando levemente a frase no ar, quase, buscando um preenchimento ou conclusão no eterno, abrindo um parêntesis à ação divina como executora desta disposição pessoal. O estabelecimento desta parada gramatical, entendida em si mesma como silenciamento do discurso, faz cúmplice ao leitor/ receptor dessa detenção incompleta ou “continuada”.

Esse é um silêncio que flui em Dulce e em Orides, e cala ainda no desfrute de tal possessão, sendo assim, prefere a expressão ainda mais breve, a negação do verbo. Se em outros textos a poeta cubana nos mostrou o seu amor à natureza, neste manifesta-se claramente sua abertura à transcendência. Corpo e alma, amor e dor, céu e terra são realidades opostas que, no entanto, integram-se de maneira misteriosa no plano misericordioso de Deus. Seus poemas nos lembram que somos seres contingentes e por isso caímos anelando o voo.

⁹⁶ É necessário aclarar que, o vinho da missa é libertação e o sangue de Cristo é alegria, ele é eufórico. Embora possa haver remissão ao cálice de vinho, entendemos que ele é símbolo de Cristo, mas tem a ver com a ressurreição, com a vida, o que no poema, na verdade, tem outra leitura.

⁹⁷ Baudelaire em seu livro *As flores do Mal* (2012), faz referência ao vinho em uma quantidade importante dos seus poemas, mas, o mais significativo em nossa opinião é que ele dedica toda uma sessão a escrever sobre o vinho, são 5 poemas em sua totalidade: A alma do vinho; O vinho dos trapeiros; O vinho do assassino; O vinho do solitário e O vinho dos amantes. Da mesma forma em seu livro *Anatología Poética* (1998) Darío torna o vinho um dos símbolos que mais se destacam em sua poesia. Alguns dos poemas que tratam sobre o assunto são: *Poema Lírico; Raza; Retorno; El ánfora y Dizeres, Layes y Canciones*. Em ambos os casos e poetas, os poemas abordam essa perspectiva do vinho em relação à natureza, à origem da sua plantação, ao seu caráter judeu-cristão, como bebida refrescante que ajuda revigorar os estados de ânimos, o que como dissemos acima provoca euforia e alegria. Ilustramos com um exemplo em cada caso, veja-se os anexos 3 (p.174) e 4 (p.175)

Em perspectiva semelhante, no primeiro verso do poema orideano (Tudo), há uma descontinuidade da sintaxe que deixa suspenso o sentido, daí essa sensação que fica do que poderia dizer-se, mais logo cala-se, ação representada pelo branco tipográfico antes do *enjambement*. É necessário observar as imbricações estabelecidas entre as estruturas profundas e superficiais na análise. No segundo verso não acontece o mesmo, o que indica desde a superfície, outro modo de interpretação: o câmbio se dá desde o sentido em direção à forma ou superfície. Assiste-se na composição o aspecto imperfectivo do verbo em futuro que estabelece uma possibilidade que descansa no indeterminado. Tal indeterminação temporal se reconhece frequentemente por meio de infinitivos e gerúndios que funcionam como índices de uma continuidade sem limites, elemento do qual a poeta faz um uso especial, como no poema “Noite” do livro *Teia*:

Esconder (esquecer) a face	Ocultar (olvidar) el rostro
soterrar (ocultar) a luz	enterrar (esconder) la luz
escurecer o amor dormir .	oscurecer el amor dormir.
Aguardar o que nasce. (FONTELA [1996], 2015, p.350)	Esperar lo que nace. (Tradução nossa)

No nosso entendimento, não só se consegue a abstração através de infinitivos senão nas escolhas léxico-sintáticas que chegam a associar elementos que comumente não se encontram unidos no eixo paradigmático da língua: luz impiedosa, excessiva vivência, espaço arrítmico⁹⁸, soterrar a luz. Observado assim “fora” do seu contexto parece-nos que esses versos não perdem a sua relevância semântica, porque existe uma vontade de esvaziar a palavra do seu sentido, do seu significado, cancelá-la como signo, para criar outro tipo de metáfora poética.

⁹⁸ “Acalantos” de *Transposição* [1966-1967], 2015, p. 62.

Produz-se, o que poderia perceber-se na estrutura profunda, um grau paradoxal da metáfora. Segundo Ricoeur (2013, p.65) “a metáfora reside, precisamente, na diferença e a desordem contra o que tudo reage encontrando a sua própria lógica”. Em Orides o grau da metáfora é visto na fragmentação dos sentidos que chega ao grau zero-vazio, convertido em significante do silêncio na negação disposta. Naturalmente, não se pode dizer que com este elemento seja suficiente para reconhecer o silêncio em sua poética, já que essa é justamente a essência da poesia: desconstruir a linguagem ordinária para construí-la a um nível superior.

Até o momento, mostramos algumas das indicações ao nível de superfície devem-se apresentar em um texto dentro da estética do silêncio, aos que se unem a utilização no plano léxico-semântico a abundante presença das palavras dentro do campo associativo do silêncio (pedra, tempo, lago, olho, árvore)- que, apesar de não pertencerem diretamente ao conjunto semântico do silêncio- associam-se com este motivo: a pedra silencia (Fala), tempo neutro (Acalantos), lago olho oculto/ no sono (Acalantos), grandes árvores/ânforas/transbordantes de silêncio (Silêncio).

Em perspectiva semelhante para o eu lírico orideano, o significativo parece tornar-se relevante em relação à análise a partir da estrutura profunda que assinalamos antes, pois é indubitável que, apesar do contraste estabelecido, as aliterações não se encontram funcionando como evocação de alguma imagem específica, senão como ponto neutro entre o som e o significado: quer ser simples, porém natural, surge como um fluxo interrompido em que se perde a musicalidade da mudança de intensidades. Aqui a emoção parece neutralizar-se desde o início em função de adquirir quietude no próprio fazer do verso e ao final adjudicam-se aliterações que vão interrompendo o curso do verso: “e nem no amor: o ser/ é excessivamente lúcido/ e a palavra é densa e nos fere!”. Observe-se como a tensão criada distende-se em aliterações de fonemas abertos e semiabertos nos versos 15, 16 e 17 em que talvez a procura não seja para chegar ao neurálgico senão para estabelecer uma espécie de fundo neutralizado em que se situe o eu lírico que sempre recorre a ressurgir como poesia. As únicas vogais fechadas (u, i) se localizam em **lúcido**, o que permite distingui-la de outras em quanto a esta distinção fônica, algo que desde o ponto de vista semântico, consideramos relevante.

A distensão alcançada através de fonemas abertos também se reconhece no desenho léxico- sintático que desacelera o ritmo da versificação. Os substantivos tornam-se advérbios mediante um processo de derivação/composição (excessiva-) (mente), o que

parece provocar propositalmente um efeito visual que introduz no leitor o forte contraste que se produz entre os versos 1 e 8; e 9 e 16. Neste sentido pode se estabelecer duas fases no poema: uma primeira que nos situa nos canais de uma visão particular para concluir finalmente com a sessão, e uma segunda que completa, em certo modo, o tratado.

Em nossa leitura, o poema em seu conjunto se encontra edificado sobre a sentença que uma vez indicara Blanchot (2002)⁹⁹ quando mencionou que “toda palavra é violência” ao referir-se ao poder da linguagem como empresa mediante a qual a violência renuncia a ser aberta para se fazer secreta. Mas, por que a violência, de onde provem? A palavra tem a realidade como referente, sempre recorre a ela para se conformar como tal, portanto o mundo se reflete nela criando uma espécie de simbiose em que nada fica de fora. Por isso, parece-nos que Orides, através da sua escrita, “pretende despojar a palavra de toda pretensão comunicativa, escrever seria consagrar o ser em sua pura passividade: tudo se torna inconsistente na dignidade do silêncio”. (BLANCHOT, 2002, p.22). Neste poema em particular, o “pensamento” constitui objeto refletido que quer canalizar, na forma, aquilo que nasce da ferida real do não dizer. É interessante por causa do giro que apresenta a última estrofe em relação às restantes. Nos primeiros versos se faz referência, de maneira impessoal, a uma possibilidade real em um futuro incerto que não tem atingido a sua resolução:

Tudo será: (i) difícil de dizer,

(ii) duro,

(iii) capaz de ferir.

Assim como em Dulce, em Orides a isotropia desse poema enfrenta desde o início oposições como dizer v.s. calar; suavidade v.s. dureza; imanência v.s. eternidade o que pode resumir-se inequivocamente no enfrentamento de tudo ou o ser frente o nada ou o não ser: algo que se reconhece, desde o ponto de vista filosófico¹⁰⁰, já no encontro do eu lírico orideano consigo mesmo parece perde-se todo o diálogo com o outro. E é justo ali no tácito

⁹⁹ Antes dele, Paz em seu livro *El arco y la lira* (1972), aponta que o ato poético inicia-se com a violência da palavra, porque leva a linguagem ao limite. O primeiro ato consiste no desarraigo da palavra e o segundo é retornar à palavra, movimento em que o poema torna-se objeto de participação.

¹⁰⁰ A presença da filosofia, seja nos temas, nas aspirações, no uso de um léxico próprio e mesmo em momentos de referências explícitas é uma das marcas características da poeta brasileira.

que poderia ler-se um movimento que recorre como vidente/testemunha de uma irrealidade mais do que evocada, invocada. Surpreende logo, o giro que propõe esse eu lírico incluído em “nos” versos 13 e 16, mostra-se solidário com a ideia de uma humanidade ferida ou perdida nas iminências da alguma calamidade. No entanto, ao adentrar-nos na matéria profunda do fio sequencial, nos identificamos muito mais com a voz desdobrada da poeta junto a seu pensamento, em que a visão de captar uma outra verdade, própria dele, apresenta-se: “o ser/ é excessivamente lúcido/ e a palavra é densa e nos fere/”. A palavra [real], sensível, afastada de todo referente é [difícil] de se construir, para isso se faz necessária a [lucidez] no pensar para ir em sua procura com a pureza total de todos os sentidos, “[ao] se buscar os vestígios do silêncio orideano, as conjunturas das análises bem como a ordem lexical apontadas na obra, direcionam-se a outro elemento: a luz. ” (GONÇALVES, 2014, p.62) Veja-se, Gonçalves levanta uma questão que é fundamental para entender a poética orideana “a luz”, se pensarmos que diante de toda violência da palavra, o silêncio traz uma certa tranquilidade, porque parece-nos que não é um silêncio estressado, o que configura o que já foi dito acima, a poeta procura o silêncio porque ele traz sossego para a alma; um silêncio que como mostra-se é diferente do silêncio do *Poema LVII* de Dulce.

A partir daqui, percebemos que o interior se projeta para adentro em um sentido inverso ou regressivo, pois o que se diz encontra-se cancelado no diálogo da consciência, esse que se torna violento [duro, capaz de ferir], ao redor de uma luz [impiedosa], reflexo dessa própria intensidade do pensar e da neutralidade ou incerteza que subjaz no próprio decorrer silencioso do poema. A fala torna-se o nada: significante desse encontro introspectivo e prolongado que é absorvido pelas margens do irreal, que é o silêncio mesmo.

Abordar o silêncio envolve a problematização das referências de completude, linearidade e literalidade. Neste panorama, a poética do silêncio avigora a ocorrência do “sujeito eclipsado” aquele que efetivamente “no fala” mas se pronuncia fragmentado na impostura de objetos e seres que agem se expressam autonomamente como se estivessem desvinculados do universo humano. (GONÇALVES, 2014, p.62)

Parece-nos que esse é um silêncio que no discurso das poetas pode ser percebido em vários expedientes poéticos, porque, ao abordá-lo, coloca-se em marcha toda uma

movimentação de sentidos que leva o sujeito naturalmente a ocultar-se por meio da linguagem, porque ela favorece esse procedimento, quando o seu poder emissivo inunda o sentimento e infiltra o ambiente com abstrações que vem imediatamente à memória, como temos visto em vários poemas já analisados.

As sensações, então, que se experimentam na nomeação da palavra, atingem não somente a garganta (ou cérebro) senão o corpo todo, daí que ressoem as cordas de uma melodia que se faz infinita, que se torna um conjuro quando aproxima-nos cada vez mais e sistematicamente a suas obras. Analisemos, pois, o *Poema LVII* de Dulce María, em que pode-se notar a marca da interdição da voz a diferença do poema *Pedra* de Orídes em que a construção do silêncio, parece-nos, vai expressar-se como uma opção/escolha da autora. Vejamos:

LVII

(1) No te nombro; pero estás en mí como la música
en la garganta del
(2) ruiseñor aunque no esté cantando.
(LOYNAZ [1953], 1993, p.157)

LVII

Não te nomeio; mas estás em mim como a música
na garganta do
rouxinol ainda que não cante..
(Tradução nossa)

O eu lírico enuncia, por meio da sua notável brevidade, a sua ideia central do poema: a renúncia de um ente querido, a quem não se nomeia como se pode constatar na primeira linha do poema “No te nombro”. A brevidade dos versos reflete a impossibilidade da nomeação, da canção presa na garganta, o rouxinol que não mais canta. A ideia da separação torna-se maleável quando faz referência à permanência da emoção em linhas sucessivas, outorgando-lhe um caráter de continuidade linguística que manifesta com veemência o estado da paixão. O aspecto formal, prescinde de tudo o que é desnecessário, opta-se pela economia da linguagem e usos de adjetivos e enfeites insignificantes.

Callarse para renunciar es expresión de una voluntad dominadora capaz de demostrar su fuerza impositiva. Más fértil que la palabra, el silencio en este poema expresa toda su potencialidad. Como en otros, el juego de relaciones opositoras tiene la fuerza de una confirmación. Usar la negación No te nombro como a afirmación estás en mí como la música en la garganta del ruiseñor funcionan con el mismo sentido, de manera que una expresión equivale a la otra mediante la inserción de un eje combinatorio versal idiolecto estético que es metalingüístico al expresar sensaciones imprecisas,

mundo de sugestiones, dimensión insondable, anhelos sofocados. (GARCÍA, 2000, p.18)¹⁰¹

Com a partícula “No” insere-se a negatividade no poema. O pronome enclítico *te* oferece certa circunstância de sigilo. Parece-nos que no uso da partícula negativa, reside a força da renúncia à efusão do eu lírico, nesse mistério próximo sobre o qual espalha-se uma reprovação. Não nomear pelo temor à profanação de um nome, para impedir manchar essa imagem “excessivamente protegida”.

Consoante com Dulce, o sentido do silêncio em Orides também é, muitas vezes, da ordem da interdição:

Pedra	Piedra
(1) A pedra é transparente:	La piedra es transparente:
(2) o silêncio se vê	el silencio se ve
(3) em sua densidade.	en su densidad.
(4) (Clara textura e verbo	(Clara textura y verbo
(5) definitivo e íntegro	definitivo e íntegro
(6) a pedra silencia.)	la piedra calla).
(7) O verbo é transparente:	El verbo es transparente:
(8) o silêncio o contém	el silencio lo contiene
(9) em pura eternidade.	en pura eternidad.
(FONTELA [1966-1967], 2015, p.30)	(Tradução nossa)

O eu lírico enuncia o verso livre, o que lhe outorga independência à forma no poema. Durante a leitura se produz um grande fluxo (cadencias) por meio dos enjambements, especificamente nos versos 2, 4, e 8, que quebram com as pausas no final da estrofe. Apesar de estabelecer-se sobre heptassílabos, o ritmo acentual é disposto em sequencias que quebram a regularidade do metro. Na primeira estrofe, o modo de acentuação oscila

¹⁰¹ “Se calar para renunciar é expressão de uma vontade dominadora capaz de demonstrar a sua forma impositiva. Mas fértil que a palavra, o silêncio neste poema expressa toda a sua potencialidade. Como em outros, o jogo de relações opostas tem a força de uma confirmação. Usar a negação: No te nombro” como a afirmação “*estás en mí como la música en la garganta del ruiseñor*” funciona com o mesmo sentido, de maneira que uma expressão equivale a outra por meio da inserção de um eixo combinatório inicial estético idioleto que é metalinguístico ao expressar sensações imprecisas, mundo de sugestões, dimensão insondável, anelos sufocados.” GARCÍA, 2000, p.18. (Tradução nossa)

em 2-3-6 no primeiro verso, o que não ocorre no segundo 3-6, e nem o terceiro 2-6: “A pedra é transparente/o silêncio se vê/em sua densidade//.

Na medida em que deslizam os versos, nota-se o caráter mais auditivo do que visual. Essa cadência se produz pelas pausas fonéticas que atuam no interior dos versos, constituindo um dos significantes do silêncio. Segundo Macías (1977, p.75) “a pausa fonética percebe-se como um espaço silenciado devido ao caráter aglutinante da cadeia falada. Apresenta três níveis: entre sons, entre sílabas e entre palavras”. Orides faz uso dos três. Na leitura percebe-se um jogo de sons que induzem a pensar em um caráter cíclico: um abrir-se e fechar-se contínuos, apoiados pelos fonemas nasais: /m/ /n/ e alveolares /s/ como se mostra nos versos anteriores. A alternância de vogais abertas e fechadas reforça precisamente esta ideia.

Na maior parte dos textos, a poesia de Orides é concisa e de expressividade diáfana, demonstrando, muitas vezes, a ideia de estaticidade. No entanto, no que concerne à função poética no espaço textual e à associação entre significante e significado (reiteraões de fonemas, como /s/, e de imagens relacionadas ao silêncio, [...] já não se mostram estáticas e articulam-se à extensão do poema, criando um movimento tensivo contrastante à estaticidade. Como consequência, gera-se um impacto que leva o leitor a enxergar a instauração de uma mobilidade no texto literário e o poema como um corpo de expressão verbal instigador. (PACHOA, 2006, p.44)

Note-se as disposições dos sons nos versos que seguem: “(clara textura e verbo/definitivo e íntegro/a pedra silencia). Há uma profusão de vogais abertas que contrasta com a série do fono /i/ do verso 5, quando novamente se termina a sequência para se renovar na estrofe seguinte. É interessante notar que este movimento não ocorre somente de verso a verso senão no interior do mesmo: “O verbo é transparente:/o silêncio o contém/ em pura eternidade//.

Nos dois poemas aqui apresentados parece haver uma questão latente à do silêncio como constitutivo do poema, qual seja, a do silenciamento, a da interdição do dizer. Em Orides Fontela, essa é uma leitura possível, embora pouco usual na fortuna crítica, em Dulce María Loynaz, porém, pensar a esutão do silenciamento significa repropor a dimensão de leitura que sua obra tem recebido. Retomando a análise do *Poema LVII* de Dulce, temos de admitir, então, que a poesia loynaceana não é, em nosso entendimento, verdadeira poesia mística na qual ao “eu” é dado a perceber uma experiência direta da

essência divina e em que, frente à tamanha plenitude, só cabe o abandono total. Reforça-se, assim, a ideia que temos abordado durante a nossa tese, referida ao posicionamento de Dulce com respeito ao seu tempo em uma perspectiva política, cultural e social. A poeta lida conscientemente contra os rótulos de sua época, e de seu status e consegue encontrar uma forma de “aceitar” o mundo, através de uma visão muito própria, que é expressada por meio do silêncio. Este é mais um elemento para afirmar a tendência ao engajamento da poeta. Mesmo se, como nos parece no poema em análise, o silêncio é paradoxal, pois, embora não conte com uma voz audível desde a ótica física, as palavras pronunciadas pelo autor implícito contribuem para o estabelecimento de um diálogo com o autor real que, como já afirmado, fundamenta-se no silêncio e no silenciamento, entendido aqui nos termos de Orlandi (2007).

O silêncio mostra-se como um espaço inviolável que envolve o eu-lírico, permitindo aflorar a subjetividade. É certo que o “eu- íntimo” volta para representar-se, mas esta intimidade manifesta-se no silêncio para agudecer a sua eloquência, como afirma Bobes (1984, p.68), Dulce María “[*hílvana*] el poema desde el silencio de su intimidad, como un immaculado bordado del que salta el diseño preciso con sus colores exactos”¹⁰². O desenho aludido enquadra-se dentro da ensambladura, que caracteriza a autora, encontrado também na estrutura dos seus poemas em prosa, em que o silêncio desempenha um papel preponderante e a poeta o insere em sua prosa poética como pura essência do próprio ser. Por outra parte, González (1992, p.31) aponta que “[todo] régimen social [...] desarrolla sus propias técnicas para administrar la palabra, imponer silencio y regular las relaciones entre significantes y significados”¹⁰³. O poder social tem sido tradicionalmente associado ao direito de falar, à permissão de falar e fazer calar.

Daí que a ideia de Eco (1984) de que “las leyes que gobiernan la interpretación textual son la leyes de un régimen autoritario que guía al individuo en sus acciones” (p,

¹⁰² “que alinhava o poema desde o silêncio da sua intimidade, como um imaculado bordado que pula do desenho preciso com as suas cores exatas”: BOBES, Marilyn. Dulce María Loynaz: la poesía del silencio. La Habana: Revolución y cultura (7), 1984, p.68. **(Tradução nossa)**

¹⁰³ “[todo] regime social [...] desenvolve suas próprias técnicas para administrar a palavra, impor silêncio e regular as relações entre significantes e significados: GONZÁLEZ, José L. El significado del silencio y el silencio del significado. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p.29-30. José Ramírez González mantiene que *el poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho a hablar, a dejar hablar y a hacer callar*, para continuar. **(Tradução nossa)**

52)¹⁰⁴, leve-nos pensar que tanto Dulce quanto Orides, organizam o silêncio no poema, de um modo que o silêncio parece projetar-se, as vezes, “indiretamente”, ou seja, em sentido contrário ao que realmente se quer, porque dessa maneira permite dirimir qualquer controvérsia no desenvolvimento da sua trama e indicar aos leitores as pautas necessárias para seu entendimento.

O poder que “outorgou-lhe” ao indivíduo o “direito” de não falar, lhe permitiu em outro momento, quebrar o silêncio motivado pelo seu próprio choro; o silêncio da reflexão conseguiu seu propósito

la metáfora de lo inexpresable impide la evanescencia de una prosa poética que se afirma a partir de su singularidad; las omisiones deliberadas se erigen como la fortaleza del texto: lo simbólicamente subrayado sin explicitud. O, tal vez, pueda expresarlo en otras palabras: un silencio que nos ha hablado en voz alta”¹⁰⁵ e que para a poeta estaria alinhado pelo “leve, luminoso – nunca cansado de desovillarse- hilo de la ternura. (CRUZ, 2006, p.35)¹⁰⁶

Por meio das imagens no poema, construídas com uma surpreendente brevidade- em apenas duas linhas- experimentamos a sensação de ser conduzidos, de forma muito direita, à profundidade do sentimento do eu lírico. É suficiente um leve contato com o poema para encontrar refúgio ao seu tremor poético e deslocar-nos, desde ele próprio, para outros espaços que são “*pastoreados por aquella paloma bautismal que zurce un desgarrón de cielo*”¹⁰⁷, e torna-se música em silêncio, grito ardente, reivindicação espiritual, nota melódica de profusa sensibilidade “(...) *arcaica y nueva, realidad fosforecida, poesía increíblemente humana, letra fresca, tierna, ingrávida, rica de abandono, sentimiento y*

¹⁰⁴ “as leis que governam a interpretação textual são as de um regime autoritário que guia ao indivíduo em suas ações”: ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. Trad. Ricardo Pochtar. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p.52. **(Tradução nossa)**

¹⁰⁵ “A metáfora do inexpressável impede a dissipação de uma prosa poética que afirma-se a partir da sua singularidade; as omissões deliberadas erigem-se como a fortaleza do texto: o simbolicamente sublinhado sem ser explicitado. Ou talvez, possa expressá-lo em outras palavras: um silêncio que nos falou em voz alta”: CRUZ, Humberto, L. *El silencio como referente indirecto en Poemas naufragos de Dulce María Loynaz*. Florida: Filología y Lingüística XXXII (2), 2006, p. 29-40. **(Tradução nossa)**

¹⁰⁶ “Leve, luminoso- nunca cansado de revelar-se - fio da ternura.” Palavras da autora na dedicatória da obra *Poema sin nombre* para sua mãe. In: *Dulce María Loynaz. Poesía*. 2 ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011. **(Tradução nossa)**

¹⁰⁷ “Conduzidos por aquela pomba bautismal que costura um desfiamento do céu.” *Ibidem*. **(Tradução nossa)**

*mística ironía*¹⁰⁸, de onde brota, de modo explícito, embora sutil, a instauração do mutismo: nego-te, mas te salvo no mais profundo peito; apaga-se teu nome, pórem perpetuo-te nas lembranças. Garantindo, assim, uma dualidade característica de todo aquele que ama e que aposta a favor de uma presença constante que faz tangível a vivificação da memória, espaço-tempo do imaginário em que ainda é possível resistir.

Valendo-se de um recurso analógico: “como la música en la garganta del ruiseñor”, o sujeito lírico parece estabelecer um paralelismo visual e sonoro que explicita o seu sentir. Existe uma clara referência à permanência com o uso deste símile, status natural que se verifica como dom inato, qualidade inseparável, inerente. Tal gesto se faz presente ao mostrar o rouxinol como a ave que canta por excelência. A imagem metafórica: “la música en la garganta del ruiseñor”, resume beleza e elegância ao tempo que nos insere com precisão no campo de uma censura aguda.

Estar en silencio, vivir en soledad implica estados de ánimo que le han permitido al “yo lírico” una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, destinado anclaje en el sentimiento, en lo hondo de sí misma. Esa melancolía habla mucho del dolor infinito, que se vuelve nostalgia, la tristeza de lo perdido o nunca alcanzado que se remansa en los recuerdos. Allí lo sentido, a veces surge con embestidas amenazas de angustias, pero se resuelve en melancolía, un modo de felicidad, porque el sentimiento se contempla a sí mismo y esparce belleza y amor. (GARCÍA, 2008, p.22).¹⁰⁹

Esse sentimento, a nosso ver, dá ao poema estatuto de forma de resistência, ao não dizer imposto opõe-se o dizer poético. Isso se dá também em Orides.

“A pedra é transparente”

“O verbo é transparente”

¹⁰⁸ “Arcaica e nova realidade fluorescente da sua mistura própria, poesia incrivelmente humana, letra fresca, terna, flutuando, rica de abandono, sentimento e mística ironia”. JIMÉNEZ, Juan Ramón. In: *Dulce María Loynaz Poesía*. 2 ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011. (Tradução nossa)

¹⁰⁹ “Ficar em silêncio, viver em solidão implica estados de ânimo que tem permitindo-lhe ao “eu lírico” um progressivo devaneio sentimental ensimesmado, destinado a fixar-se no sentimento, no mais profundo de si mesmo. Essa melancolia fala muito da dor infinita que se torna nostalgia, a tristeza do que foi perdido ou nunca alcançado, que se apoia nas recordações. Ali o sentido, às vezes, surge com ameaças investidas de angustia, mas é resolvida em melancolia, uma forma de felicidade porque o sentimento se contempla a si mesmo e espalha beleza e amor. *Ibidem*; p. 22. (Tradução nossa)

A transparência aqui é a da linguagem, pedra e verbo, como palavras deveriam ser precisos e transparentes, entretanto, não o são, não é possível que sejam, a opacidade impõe-se à palavra poética e corresponde também ao contexto: o silêncio, mais do que a transparência, une pedra e verbo. Por último, o eu orideano desde o espaço semântico poderia ver a construção do silêncio por meio das associações metafóricas que vão criando um discurso fragmentário que se situa como uma ponte entre o que se diz e o que se quer ou pode dizer e o que permanece implícito no poema, a voz se neutraliza e o simbólico jaz no irreal.

Conforme Jiménez (1998), o poema alcança efeitos bem dramáticos e sombrios, mas nem mesmo assim a solidão se apresenta sob o peso de uma angústia atuante e fatural, senão como amargo augúrio, vejamos outro poema da poeta cubana:

Premonición

- (1) Alguien exprimió un zumo
- (2) de fruta negra en mi alma
- (3) Quedé amarga y sombría
- (4) como niebla y retama.
- (5) Nadie toque mi pan,
- (6) nadie beba mi agua...
- (7) Dejadme sola todos.

- (8) Presiento que una cosa ancha y oscura
 - (9) y desolada viene sobre mí
 - (10) como la noche sobre la llanura...
- (LOYNAZ [1920-38], 1993, p.27)

Premonição

- Alguém espremeu o sumo
de uma fruta negra em minh alma
Fiquei amarga e sombria
como névoa e retama¹¹⁰.
Ninguém toque meu pão,
ninguém beba minha água...
Deixai-me sozinha todos.

- Pressinto que uma coisa ampla e escura
e desolada vem sobre mim
como a noite sobre a planície...
(Tradução nossa)

O poema enuncia-se em duas estrofes irregulares, com 10 versos. Existe uma independência do ritmo no primeiro grupo de versos, integrado por sete linhas versais, que se ignora com a fugaz presença de uma rima consonante no terceto final: “obscura/llanura”. O *enjambement* perceptível na extensão do poema permite estabelecer uma continuidade semântica e ideológica que garante a apropriação das imagens propostas pelo sujeito lírico ao descrever o seu tremor. Veja-se o poema:

¹¹⁰ Optamos, na tradução, por manter o termo RETAMA que em português significa, assim como em espanhol: genista, giesta. (FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, 4 ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009, p.1749). **Genista** é um género botânico pertencente à família Fabaceae.

Rosa	Rosa
(1) Eu assassinei o nome	Yo asesiné el nombre
(2) da flor	de la flor
(3) e a mesma flor forma complexa	y la misma flor forma compleja
(4) simplifiquei-a no símbolo	simplifiqué en símbolo
(5) (mas sem elidir o sangue).	(mas sin eludir la sangre)
(6) Porém se unicamente	Pero si únicamente
(7) a palavra FLOR - a palavra	la palabra FLOR- la palabra
(8) em si é humanidade	en sí es humanidad
(9) como expressar mais o que	cómo más expresar lo que
(10) é densidade in verbal, viva?	es densidad in verbal, viva?
(11) (A ex-rosa, o crepúsculo	(La ex-rosa, el crepúsculo
(12) o horizonte.)	el horizonte)
(13) Eu assassinei a palavra	Yo asesiné la palabra
(14) e tenho as mãos vivas em sangue.	y tengo las manos vivas em sangre.
(FONTELA[1966-1967], 2015, p.49)	(Tradução nossa)

O eu lírico enuncia o poema em 4 estrofes e 14 versos de arte maior e arte menor, com uma rima irregular que responde à disposição dos versos do poema. A partir desse ponto, o eu lírico parece meditar íntima e profundamente, com uma postura existencialista, que tenta mostrar a sua cosmovisão da convivência terrenal. Poderia-se pensar que o eu lírico submerge em uma profunda introspecção que se revela como produto artístico. Vida e morte, palavra e flor, sensibilidade e dor circundam o poema de um marcado acento lírico. A paráfrase dos termos e imagens presentes nesta composição, talvez possa ser entendida como justificção, torna-se misterioso sortilégio lançado pela autora na imaginação dos interlocutores, os quais, ao receber o texto, tornam-se coautores das palavras e gestos emergidos nas cavilações da poeta. Nessa mesma luta com a palavra, na construção do poema, Orídes parece tentar livrar-se dos questionamentos viscerais do processo poético pelos já consagrados ícones da lírica moderna.

Retomando a análise do poema *Premonición*, poderia-se dizer que o eu lírico torna o poema uma emanção de pensamentos profundos. Esse partilhar fraterno, quase confissão mística transformada em catarse emocional, leva um despir de espírito que o eu lírico aborda desde a entrega mesma de cada imagem literária, “que nos chega como um voo silencioso, porém denso; com o mágico movimento dos ritos milenários” (CONDE, 1947).

Nesse gesto de intercâmbio, o leitor deve assumir o ofício da escuta sem preconceitos, nem punições; adjudicando-se também o papel inevitável que o sujeito lírico lhe outorga como clérigo benevolente capaz de absorver a alma assediada da confidente. Com notável acento intimista,¹¹¹ o eu lírico constrói versos de um marcado caráter sombrio capaz de estremecer a fibra mais profunda do leitor.

Nessa perspectiva o eu lírico Loynaziano faz a sua revelação: “zumo de fruta negra”, que aflora justamente quando se sente invadida pelo sinistro do néctar que tem sido derramado em seu interior: “Alguien exprimió... em mi alma”. A associação do sentimento com a cor preta: “fruta negra” é recorrente na obra da poeta, baste repensar outros títulos, alguns deles incluídos dentro do mesmo livro *Versos*, 1920-1938 em que aparece como apoteose do trabalho da escuridão e da dor, o poema *Vino negro*, já aqui analisado, o que parece-nos um canto de tom trágico e premonitório em que o silêncio proclama-se e a contenção social como único destino. Esta mesma manifestação aparece sugerida pelo sujeito lírico em outras linhas versais: “sombria como niebla”// “cosa ancha y oscura”// “como la noche”. A indefinição do pronome: “Alguien” abre a janela ao imaginário na busca do gerador destas ações funestas. A estratégica colocação do pronome ao início do verso garante a sua designação de maiúsculas, dotando-o de um caráter nominativo próprio, quase referencial. Homem terreno, amante esquivo, ou ser inanimado, corolário do potencial.

Como produto do dueto de versos precedentes: “Quedé amarga y sombría/ como niebla y retama”, emerge o resultado da ação antes referida: escuridão e sofrimento, frialdade e gravidade, restos e dor são as imagens que parecem evocar-se neste fragmento. Esse efeito conclusivo pode intuir-se com a utilização da dupla pontuação: “em mi alma: ”, explicitando o vínculo entre a linha gramatical e de pensamento contida antes e depois destes signos. O emprego da maiúscula: “Quedé” parece reforçar qualidades negativas do eulírico, apesar da omissão do sujeito no verso. O uso do pretérito como conjugação verbal

¹¹¹ No estará de más advertir que por intimismo no se sugiere ninguna suerte de escapismo narcisista y “deshumanizante”. Todo lo contrario, mirar hacia la intimidad intransferible (valga la redundancia); hacer por ello abstracción, hasta donde sea posible, de las “circunstancias”; y devolvernos en palabras- o en formas artísticas de cualquier índole- lo que sea esa mirada interiorizante y “descircunstanciadora” divisa, es uno de los más sutiles y eficaces medios de que el *yo íntimo* del poeta se haga solidario con un *yo universal* (el yo de los otros, de los demás, de todos), eliminadas o matizadas las mediatizaciones que comporta la notarización del aquí y el ahora. [...] (JIMÉNEZ, 1998, p. 240)¹¹¹

faz referência à ação que ocorreu em um passado de desventura da qual não se consegue desfazer a voz lírica atual.

O eu lírico Loynaziano vale-se do emprego dos adjetivos enlaçados por nexos copulativos, conformando uma analogia, o que contribui para a recriação da atmosfera presente neste segmento e no poema todo: “Nadie toque mi pan, / nadie beba mi agua.../Dejadme sola todos.”. Após a confissão da experiência negativa e as suas sequelas a nível “*personológico*”, o comportamental desata-se por meio de severas interpelações que levam ao isolamento do ser que parece reconhecer em si os efeitos da maldição. Apesar de não haver utilização de signos de pontuação exclamativos, a ênfase dos versos se torna evidente pela utilização do modo imperativo nas três expressões. Três comandos que não só traduzem um firme desejo, mas também o férreo e o volitivo do caráter do sujeito lírico propriamente dito: “Nadie toque mi pan/nadie beba mi agua/Dejadme sola todos.”

O afastamento, nesse caso, parece denotar um caráter punitivo com a menção da água e o pão como únicos alimentos, o que estabelecerá um paralelo com os regimes de alimentação carcerários mais cruéis. Elemento que pode estar reforçado no poema na enunciação da sentença final da estrofe: “Dejadme sola todos”, em que poderia produzir-se uma ruptura ou partição com o entorno de índole social, mediante a alusão específica: “todas”, porém, ao parecer, não implica retiro ou abandono da existência mesma ao não se fazer referência a um absoluto: “todo”.

A referência ao pão partilhado: “Nadie toque mi pan”, aporta imagens de contraposição religiosa precisamente porque se coloca em sentido contrário à doutrina cristã, um gesto de Jesus, como sinal de fraternidade e amor imenso. A negação do ato de partilhar essa graça, como o eu lírico anuncia no poema, não só implica a negação eterna, como também a negação de si mesma quando renunciar à essência de cada cristão que professa sua fé. Segundo Alemany; Mataix (2007, p.50.**Tradução nossa**) “estes versos inventam territórios autónomos que elogiam a voz do silêncio e a beleza imarcescível e frágil. É poesia pura.”

Por outro lado, o impedimento a outros beberem sua água parece fazer ao eu lírico Loynaziano se posicionar: “nadie beba mi agua”, mais do que mero personalismo, o que poderia entender-se como a imagem do ser impuro que se nega aos outros temendo a contaminação, só que essa é uma hipótese questionável se partirmos da convicção mística de que oferecer água é um símbolo de purificação, renascimento e nova vida. O

fechamento do verso com pontuação suspensiva: “nadie beba mi agua...” abre um leque de registros negativos prováveis que puderam ser formulados. Todos tributam ao comando definitivo do eu lírico e suas vontades.

O terceto seguinte: “Presiento que una cosa ancha y obscura/y desolada viene sobre mi/como la noche sobre la llanura...//, que marca o final do poema, outorga-lhe um tom de predição fatal que contrasta harmonicamente com a atmosfera lúgubre presente na estrofe anterior. Nesse sentimento visceral, além do sentir, percebe-se o caráter de augúrio que enuncia o verso: “Presiento una cosa ancha y obscura y desolada viene sobre mi”.

Novamente destaca-se a representação inanimada que produz a lesão: “una cosa”, como se se tratasse de algo sobrenatural e inevitável do que ninguém pode escapar. É nesse abraçar-se ao fatal e consumir-se nele que convém mencionar qualificativos como: “ancha y oscura y desolada” reforçando conceitos de dominação das sensações de solidão, infecundidade e temor. A presença do polissíndeto garante o aumento do dramatismo na descrição ao magnificar o poder pernicioso de cada qualidade que é mencionada. Com o estabelecimento do símile: “como la noche sobre la llanura”, o eu lírico carrega de emoção este verso. A ausência de relevos nos terrenos planos aproxima-nos a uma existência também plana, sem matizes. A referência à noite nesse contexto poderia tornar-se metáfora da solidão pelo inamovível destas horas em que tudo parece dormir o sonho eterno. A suspensão gramatical/reticências que fecha o poema: “sobre la llanura...”, convida ao completamento do verso por parte do leitor. Este recurso denota concreção y pluralidade à composição poética.

A iteração de pronomes possessivos e pessoais: “mi alma- mi pan – mi agua- sobre mí”, poderiam situar a ação de censura sobre a individualidade do eu lírico. O profundo acento pessimista e sombrio parece ser a característica desta composição que tem como eixo temático central o desejo do sujeito lírico de exclusão e subtração de toda companhia. A autora reserva para si, de maneira punitiva e extremadamente inflexível, um desterro sentimental que a confina em ostracismo que não lhe permite nenhum contato com seu entorno social. O caráter penitenciário que sugerem esses versos e a sua consequência espiritual obriga-nos à reformulação de eventos negativos que possam ter desencadeado esse sentimento de culpa do eu lírico. Se levamos em conta a conhecida religiosidade da poeta, entenderemos esse isolamento não como retiro de crescimento espiritual, mas sim como expatriação de uma parceria contemplativa. A renúncia poderia torna-se, então,

orfandade e vazio. Finalmente, o sinistro da natureza volta-se sobre o espírito do falante lírico para afiançar-se na adversidade do sentir e do ser.

A obra poética de Dulce María mostra um elevado nível de lirismo, que estabelece um diálogo direto e íntimo com o seu interlocutor/leitor:

la fragilidad de la palabra de Dulce María Loynaz alcanza en ocasiones la rotundidad del acero fino al declarar su hostilidad hacia toda poesía hermética o de oscuridades, considerando que su arte se realiza en función de la comunicación humana. Refiere la autora que toda poesía encuentra asiento en todo corazón humano, confesando que sus momentos de mayor satisfacción como poeta habían sido aquellos en que pudo observar la forma en que sus poemas se aposentaban en sus oyentes o lectores. (MÉNDEZ, 2012, p.129).¹¹²

No poema, o metafórico encontra-se no sentido do simples e do descoberto na criação lírica. Por isso existe nela esse sentimento do humano natural, da participação de todos na transmissão da mensagem poética.

Diferente do eu lírico loynaziano, o eu lírico orideano nos anuncia e aproxima-nos desde outra perspectiva a um universo linguístico complexo: “Eu assassinei o nome da flor”, lidando com as fronteiras entre a razão e o ser, em que misturam-se a sutil sensibilidade do eu lírico com sentimentos ominosos, que parece-nos, desatados pela culpa ou pelo vibrar da consciência ativa. Tais imagens metafóricas sugerem que existe um juízo crítico e de punição na autora em torno do latir do *Coração acusador* de Poe. Por meio da ação de eliminação do objeto lírico (o nome da flor) e a sua manifesta intenção de redução e banalização (simplifiquei em símbolo), aproxima-nos à ideia de que no processo, aparentemente simplista, a implicação resulta elevada pelo caráter afetivo do mesmo.

O tema central do poema, em nossa leitura, a dor necessária para abordar o conhecimento do cotidiano e existencial, reflete-se no emprego da rosa como espécie natural floral da qual muitos poetas têm-se valido pela sua dualidade qualitativa, toda vez

¹¹² A fragilidade da palavra de Dulce María Loynaz alcança em ocasiões a firmeza do aço fino ao declarar a sua hostilidade a toda poesia hermética ou de escuridão considerando que sua arte se realiza em função da comunicação humana. Refere a autora que toda poesia encontra assento no coração humano, confessando que seus momentos de maior satisfação haviam sido aqueles onde pode observar a forma em que seus poemas se colocavam em seus ouvintes e leitores. In: MÉNDEZ, Salvador B. *Textos crítica literaria*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2012. (Tradução nossa)

que oferece o espetáculo sensorial da sua beleza, fragrância e delicadeza em suas pétalas alternando com a dor aguda. A alusão, então, ao sangue aproxima-nos ao binômio sempiterno na natureza e, portanto, na mesma existência das coisas: amor e dor, vida e morte, homicídio e pecado, sangue e lodo.

Por outro lado, o impacto dos versos da Orides repousa na força semântica de cada verso, não precisando do abuso de recursos de pontuação que tornariam mais complexa a estrutura daquilo que o eu lírico procura anunciar. A demarcação do verso concluinte entre parêntesis: “(mas sem elidir o sangue)”, parecem carregar as palavras de culpa. A sensação do fatídico e inevitável ante a inescrupulosa atitude resulta em harmoniosa argamassa léxica ao longo do fragmento. Mostrar-se o poder do comunicativo em cada símbolo filológico, em cada fonema, que se articula ou plasma, enfocando o caráter indispensável da língua para o desenvolvimento do humano: “a palavra em si é humanidade”.

Há uma identificação do eu lírico desde a primeira estrofe: “Eu assassinei o nome da flor”, e neste verso especifica-se que: “unicamente/ a palavra FLOR/ em si é humanidade/” entenderemos o verdadeiro significado da palavra na existência humana. Segundo Osakabe (2000):

O que significaria assassinar o nome da flor, simplificando-a no símbolo, sem elidir o sangue? Veja-se que o que está sendo posto em questão é a simples experiência de *dizer* a palavra “Rosa”, com toda a carga vital que esse ato implica: a coisa sendo a palavra e a palavra incorporando indissociavelmente a coisa. O que teria ficado à margem nessa experiência de *dizer*, se nem o *sangue* fora elidido? A resposta se acha na segunda estrofe: o que ficou à margem é a densidade inverbal, viva. Logo, o que ficou de fora é aquilo que não se reduz, é pura densidade. Mas o que se capturou, ao se pronunciar a palavra rosa? Capturou-se o possível, aquilo que é da ordem do humano, aquilo que está ao alcance da palavra, instrumento que o homem se criou para inventar-se no próprio mundo. Mas por que falar então em assassinato, se *dizer* é da ordem do puramente humano? O assassinar o nome seria assim uma fatalidade humana? Em outros termos, *dizer* a palavra seria assassiná-la e fazê-la sangrar? Como não o fazer? (p.102)

Do anterior, decorre a variedade de formulações: “como expressar”. Parece não restar vias possíveis para abordar essa complexidade: “o que é densidade”, nem ao nível linguístico, nem fora deste: “inverbal”; nem sequer é permissível a análises da consistência essencial da vida: “viva”. A exposição dessa cavilação chega-nos por meio da interrogação que o eu lírico anuncia para submergir-se em seu mundo introspectivo. Esgotaram-se as

maneiras úteis de abordar o sentimento sem evadir o labirinto do pensamento nas suas múltiplas acepções, onde enquadrar as expressões que desse processo derivam-se? O outrora nome de flor assassinado surge entre as prioridades, agora transformado pela mutilação: “a ex- rosa”. Emergem também a ilustração do pôr do sol: “o crepúsculo” e o espaço: “o horizonte” circunscritos à geografia dos parênteses, como se quisessem encerrar nessas sínteses todo o universo prestes a perder-se. Segundo Friedrich (1991) “os objetos incoerentes, rapidamente enquadrados, não se devem ver por si mesmos. São símbolos de negação, de proibição, de destruição e de isolamento, e, pelo mesmo, da angústia que os persegue ou, ainda melhor, que os cria, embora a linguagem abstenha-se de mencioná-la.”

Um movimento irrompe com força na estrofe final, ao ser reconhecido o fato “homicida” com a clara confissão: “Eu assassinei”. A viragem da ação manifesta-se no poema quando o eu lírico declara que flor e palavra complementam-se. A palavra tornou-se rosa que lastima e mutila: “e tenho as mãos vivas em sangue”. A palavra em si mesma tem-se transformado mais em dor do que em prazer. Desse adágio final renasce a culpa pela consumação do ato, ao ponto que permanece uma marca indelével na anatomia do eu lírico: “as mãos vivas em sangue”. Com o emprego da alegoria: “mãos vivas”, a poeta parece reforçar a ação, empregando o qualificativo como carga; de igual forma, existe um contraste com o emprego do termo ao referir-se à vida como produto da morte, ou como a profundidade conceitual e existencial que enuncia-se no último verso da segunda estrofe.

Só a referência à pretensão do “extermínio” como confissão dos versos que inauguram a composição: “Eu assassinei o nome/da flor” poderia adentra-nos em um ambiente de sombras e profundo dramatismo. Ao entrar em contato com o tecido temático da obra percebemos que a ação tem um peso semântico considerável quando o eu lírico revela que o objeto de aniquilação é essencial e figurativamente nominal: “o nome da flor”. A simplificação e a simbolização do fato: “e a mesma flor forma complexa/ simplifiquei-a no símbolo”, poder-se-ia constatar como instintiva batalha do subconsciente por ignorar a gravidade da falta, porém a culpa germina, gerando angústia e desolação. Esse processo hiperbolizado remete-nos à banalização do fazer humano, em que o irracional e mecânico dos procedimentos tributam uma conduta frenética e irreverente.

Com a palpitante ebulição das imagens, Orides concatena cada ideia, aparentemente desligada, com a existência mesma: “a palavra FLOR- a palavra/ em si é humanidade”. O giro linguístico destes versos aumenta consideravelmente o dramatismo quando entendemos que atentar contra a palavra é atentar contra ela mesma, contra a própria

escrita, impedindo toda possibilidade de comunicação, bloqueando toda linguagem que propicie a proximidade/ entendimento. A solidão e o silêncio vislumbram-se como consequências tangíveis do “homicídio do verbo”. Calar parece ser a opção elegida pela autora, que não encontra frases que possam definir o caos e a dor que a possuem: “como expressar mais o que/ é densidade inverbal, viva?” As dificuldades para lidar com a linguagem poética é uma característica da poesia moderna, e o eu lírico não tem outra saída a não ser poetizar o seu cotidiano:

Eleva os objetos mais triviais e heteróclitos a uma supra realidade por meio de deslocamentos e combinações ilógicas. O poema utiliza a realidade como trampolim, e esta realidade nunca desaparece, apesar da penetração e o rasgamento que é sometida pelo poeta. A realidade sensível se explora, não para destruí-la, senão para potencia-la, enriquecendo-a e dotando-a de poderes encantatórios. Porque a arte não é imitação, senão evocação, insinuação. (ORTEGA, 1994, p. 31. **Tradução nossa.**)¹¹³

Toda a desordem e remanentes sentimentais chegam-nos da enunciação iconográfica que se mostra desligada: “(A ex- rosa, o crepúsculo/o horizonte)”, mas que por sua vez pretende integrar cada fragmento, conjunto que define toda uma criação individual, privativa. A intenção revela-nos com a clausura entre parênteses dessa breve sentença, a menor estrofe do poema, segregando o contido do resto dos versos que compõem a composição. É notável o emprego dos parênteses na primeira estrofe, enquadrando a frase e o símbolo transformado em uma marca que acompanha o sentimento. Nesse caso, o discurso poético, segundo Miranda (2012) “deseja não só comunicar os novos temas da modernidade, senão recriar a vivencia sensorial e perceptiva dessa experiência, que às vezes excede seus vínculos com o real e imagina novas possibilidades sensoriais” (p.107. **Tradução nossa**)¹¹⁴.

A renovação da “confissão”: “Eu assassinei a palavra/ e tenho as mãos vivas em sangue” parece conduzir-nos à situação social da poeta, o lugar onde ela se situa e situa a seus similares, ao da sua estirpe. O lugar do poeta moderno é na escuridão, submetido à recepção positiva ou negativa da sua escrita.

¹¹³ ORTEGA, José. La aventura poética de Pablo Picasso. In: *La Palabra y el Hombre*. Nº 90. México: Universidad Veracruzana, 1994, p.31.

¹¹⁴ MIRANDA, Paula. *Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro*. Santiago de Chile: Acta Literaria. Nº 44, I Sem., 2012, p.107.

Na análise desses poemas, a comparação é pertinente, mas conforme se avança na análise do poema de Orides torna-se claro que o movimento segue em direção diferente, porque o que é necessidade da palavra em Dulce, para Orides parece ir em uma direção contrária, é violência, pois, veja-se, no poema *Premonición* de Dulce, o eu lírico expressa que há uma coisa escura sobre ela, uma ideia que inegavelmente tem a ver com a desolação e com o abandono; já o movimento do eu lírico orideano, no poema *Rosa*, está relacionado com uma ideia de uma palavra que não se expressa, que é estressada. Parece-nos que aqui a comparação se estabelece pela total oposição, porque, leia-se no poema Loynaziano: “*Alguien exprimió um zumo de fruta negra*” em sua alma; do que podemos inferir que alguém causou a ela; por outro lado, no poema orideano é o eu lírico quem “assassina as palavras” e tem “as mãos vivas em sangue”, porque a palavra é insuportável e traduz o silêncio que é imposto. Por isso a presente comparação parece deslocar-se em um movimento para o afastamento. O mais instigante, desse aspecto, é que, na medida que vamos avançando nas análises, a poesia de Dulce parece permanecer nos mesmos termos e a de Orides vai tornando-se mais metalinguística, a poeta sofisticada mais a sua poesia e consegue libertar-se dessas imagens metafóricas e elusivas, transitando para uma poesia, então, cerebral, em que ela vai ficando mais radical.

Capítulo 3:

A busca das origens: entre o lirismo e o afeto, silêncio

Em um estudo comparativo, além de estabelecer eventuais pontos de aproximação, também é fundamental, estabelecer os pontos de distanciamento que surjam durante a análise da obra, porque fixar essas diferenças, marcadas no caso dos poemas propostos, longe de limitar o nosso estudo é uma vantagem porque permite ao investigador, ampliar o leque de compreensão da poética de autoras como Dulce e Orides e a suas visões de mundo.

Portanto, a comparação dos poemas de Dulce *Al Almendares* e *Tiempo*, e de Orides *Génesis* e *Ode*, vão funcionar unicamente pela oposição. Durante a nossa leitura tentaremos mostrar como no discurso de Dulce há uma aproximação maior ao objeto, precisamente por um discurso de afeto -fixado nas imagens, nas recordações-, pelo forte componente de lirismo e porque parece-nos que o silêncio ingressa como componente essencial do poema em relação a um modo de ser do sujeito no mundo, ou seja, poderíamos dizer que o silêncio é para o eu lírico, um modo de estar no mundo, uma determinação existencial. Vejamos como o posicionamento do eu lírico dos poemas em análise tecem essas diferenças.

Al Almendares

- (1) Este río de nombre musical
- (2) llega a mi corazón por un camino
- (3) de arterias tibias y temblor de diástoles...

- (4) Él no tiene horizontes de Amazonas
- (5) ni misterio de Nilo, pero acaso
- (6) ninguno le mejore el cielo limpio
- (7) ni la finura de su pie y su talle.

- (8) Suelto en la tierra azul... Con las estrellas

- (9) pastando en los potreros de la Noche...
- (10) ¡Qué verde luz de los cocuyos hiende
- (11) Y qué ondular de los cañaverales!

Ao Almendares.

- Esse rio de nome musical
chega ao meu coração por um caminho
de artérias mornas e tremor de diástoles...
- Ele não tem horizontes de Amazonas
nem mistério de Nilos, mas talvez
nada lhe melhore o céu limpo
ou a figura do pé e do talhe.
- Solto na terra azul ...com as estrelas
pastando nos pequenos campos da
noite ...
- Que verde luz dos vaga-lumes abre-se
e que ondular dos canaviais!

(12) O bajo el sol pulposo de las siestas,
(13) amodorrado entre los juncos gráciles,
(14) se lame los jacintos de la orilla
(15) y se cuaja en almíbares de oro...
(16) ¡Un vuelo de sinsontes encendidos
(17) le traza el dulce nombre de Almendares!

(18) Su color, entre pálido y moreno:
(19) Color de las mujeres tropicales...-
(20) Su rumbo entre ligero y entre lánguido...
(21) Rumbo de libre pájaro en el aire.

(22) Le bebe al campo el sol de madrugada,
(23) le ciñe a la ciudad brazo de amante.
(24) ¡Cómo se yergue en la espiral de vientos
(25) del cubano ciclón...! ¡Cómo se dobra
(26) bajo la curva de los Puentes Grandes...!

(27) Yo no diré qué mano me lo arranca,
(28) Ni de qué piedra de mi pecho nace:
(29) Yo no diré que él sea el más hermoso...
(30) ¡Pero es mi río, mi país, mi sangre!

(LOYNAZ [1947], 1993, p.147)

Ou abaixo do sol succulento das sonecas,
amodorrado entre os juncos gráceis,
lambe os jacintos da beirada
e coalha em caldas de ouro...
Um vôo de sinsontes iluminados
Desenha-lhe o doce nome de Almendares!

A sua cor, entre pálida e morena:
-Cor das mulheres tropicais...-
O seu rumo entre ligeiro e lânguido...
rumo de livre pássaro no ar.

Bebe ao campo o sol de madrugada,
Cinge à cidade braço de amante.
Como se ergue na espiral de ventos
do cubano furacão...! Como se dobra
embaixo da curva das Pontes Grandes...!

Eu não direi que mão o arranca de mim,
nem de que pedra do meu peito nasce
Eu não direi que seja o mais formoso...
mas é o meu rio, o meu país, o meu sangue!

(Tradução nossa)

O poema *Al Almendares* parece apresentar-se como um comovido canto de amor à raiz; uma profunda declaração de identidade, preenchida da extrema sensibilidade, intimismo e elegância que lhe imprimiu sua autora, reconhecida por muitos com justiça, como a maior escritora cubana do século XX.

O conjunto está composto por trinta versos agrupados em sete estrofes de composição variada, existindo um dístico, dois tercetos, dois quartetos, um sexteto e um octeto. Os versos são hendecassílabos e de arte maior, segundo a métrica, e há presença do *enjambment* em todas as estrofes. A estrutura em forma de versos livres antes descrita garante a produção de um ritmo interno na obra, uma espécie de caráter melódico que o eu lírico enuncia já desde o primeiro verso: "Este río de nombre musical." É importante começar dizendo que o tema central do poema gira em torno da descrição do rio *Almendares* e a visão de identidade da poeta que esboça, por meio de referências qualitativas, seu sentido de pertencimento com o objeto da obra; entregando uma definição pessoal de

nação, simples, sutil e sensível. O poema parece ser a associação de água com o sangue, aportando, assim, elementos alusivos à nacionalidade desde um enfoque orgânico, visceral e biológico. Como será analisada posteriormente, a história do rio *Almendares* está indissolúvelmente ligada à origem da cidade de Havana e especialmente do bairro “El Vedado”, lugar onde por muitos anos a poeta morou. Esse cantar a suas águas constitui uma atitude recíproca, um canto à fundação, uma comemoração à paisagem natural e suburbana.

Canto al agua en su innumerable pluralidade de estados, situaciones y formas, [...] agua de río, agua ceñidora de isla y determinante de su fortuna [...] agua libre y rebelde [...] en la fastuosa sucesión de juegos líricos e imaginativos, el agua como Naturaleza sentida no poema [...] conjunción emocionada de patria y naturaleza con la naturalidade de una corriente apacible. (LAZO, 1991, p.132-133)¹¹⁵

O eu lírico declara, com transbordamento espiritual e com total consciência, a magnificência das coisas simples e a certeza de aquilo que é autóctone por cima do que representa aquilo mundialmente célebre. O poema realça o valor da liberdade desde o desprendimento do socialmente estruturado. Há alusões ao conceito de mestiçagem, reforçando a referência à nacionalidade e à incorporação da mesma no contexto do geográfico ao insular. Finalmente o eu lírico enuncia, com convicção, um compromisso com sua terra e o seu povo por cima de qualquer proceder de caráter político; estabelecendo, em sua ordem de hierarquias seu país como patrimônio. Segundo Capote (2002, p. 29)¹¹⁶ “*este canto revela la asunción raigal y orgullosa de una cubanía pletórica de símbolos.*”

Esse é um movimento que o leitor vai desfrutar desde a primeira estrofe do poema, quando o eu lírico enuncia o verso primeiro: “Este río de nombre musical”, referência que alude não só à inserção do rio, mas também de Cuba toda, ação carregada de um profundo sentimento que: “llega a mi corazón por un camino/ de arterias tibias y temblor de

¹¹⁵ LAZO, Raimundo [1971]. Un milagro estético de sencillez. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991, p. 132-133: “Canto a água em sua inumerável pluralidade de estados, situações e formas [...] água de rio, água apertada a ilha e determinante da sua fortuna [...] água livre e rebelde [...] na fabulosa sucessão de jogos líricos e imaginativos, a água como Natureza sentida no poema [...] conjunção emocionada de pátria e natureza com a naturalidade de um fluxo aprazível.” (Tradução nossa)

¹¹⁶ CAPOTE, Zaida. *Contra el silencio. Uma lectura de Dulce María Loynaz*. 2002, 101 f. Tese (Doctorado en Filología)- Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana. 2002: “este canto revela a assunção enraizada em uma *cubanía* pletórica de símbolos”. (Tradução nossa)

diástoles...”. Essa metáfora contida nos três primeiros versos do poema parece revelar o nexos irrevogável que estabelece o eu lírico com o objeto da obra criando um símile em que compara os afluentes do rio e (seu leite) com o frêmito do músculo cardíaco. Por meio da caracterização da paisagem do rio: “Él no tiene horizontes de Amazonas/ Ni misterio de Nilos, pero acaso/ ninguno le mejore el cielo limpio/ ni la figura de su pie y su talle.” o eu lírico parece estabelecer um contraste no diverso da natureza, descartando a preponderância do universal sobre o particular ou simples. A vegetação selvagem amazônica não estará presente nas margens desse rio, que além de tropical é eminentemente citadino. Tampouco estará seu nome envolvido nas milenárias apologias do povo egípcio que viu florescer sua cultura imersa na cidadina ribeira do continente africano. No entanto, o imponderável turquesa das alturas reflete-se em suas águas cristalinas valendo-lhe sobriedade e donaire. O eu lírico recolhe no poema “*la naturaliza tropical rica de vegetación, pródiga de frutas, ebria de luz y de perfumes que influyó en su ánimo trayéndole reminiscencias lejanas de paraísos perdidos, de deseos divinos y de humanas pasiones.*” (GRANADOS, 1991, p.336)¹¹⁷

Neste trecho da composição parece que há uma remissão a *Oda al Niágara* de Heredia: “*Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas, / Que en las llanuras de mi ardiente patria/ Nacen del sol a la sonrisa, y crecen, / Y al soplo de las brisas del Océano, / Bajo un cielo purísimo se mecen?*”, poeta cubano que de forma precedente a esta obra cantou à grandeza do torrente nortenho. Talvez sejam estes versos um convite para um olhar ao originário e uma lição de orgulho pátrio. Nessa perspectiva de leitura, emana destes versos a sensação de liberdade: “Suelto en la tierra azul... Con las estrellas/ pastando en los potreros de la Noche...” que evocam as palavras apresentadas pelo eu lírico ao estabelecer a comparação do insubordinado vagar do leite com a desenfreada cavalgada de um corcel selvagem, elemento que é recorrente no poema, ao extremo de empregar metaforicamente a designação diurna de terra azul, no horário noturno será caixão astral, local em que com fulgor infinito alimentam-se as almas.

E chegam com essa força os versos do eu lírico que nos presenteia com uma imagem quase mágica: “¡Qué verde luz de los cocuyos hiende/ y qué ondular de los cañaverales!”

¹¹⁷ GRANADOS, Juana. Un atractivo inquietante. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración Múltiple: Dulce María Loynaz*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas/ Editorial Letras Cubanas, 1991: A rica natureza tropical, rica de vegetação, prodiga de frutas, ébria de luz e de perfumes influiu em sua vontade de lhe trazer reminiscências distantes de paradisos perdidos, de desejos divinos e de humanas paixões. (**Traduções nossas**)

versos que sugerem a limpidez da água que como imagem especular da trêmula paisagem da noite difrata as luzes naturais ou assinala a cisma do vento fuçando na espessura dos campos de cana. E ao mesmo tempo, nos versos seguintes: “O bajo el sol pulposo de las siestas, / amodorrado entre los juncos gráciles, / se lame los jacintos de la orilla/ y se cuaja en almíbares de oro.../”, poderia se dizer que o eu lírico descreve, com particular graça, o contexto típico do país, fazendo especial ênfase no clima quente e úmido das tardes cubanas em que a densidade ambiental e a forte irradiação solar constroem as atividades cotidianas ao repouso, ideia que nos conecta, nos termos orideanos ao poema *Ao meio dia*: “[a] luz é crua contra/ os olhos para o espírito.”¹¹⁸

Existe personificação do objeto da obra nos versos precedentes quando a poeta dota de atitudes humanas ao rio que é capaz de tocar, com timidez na preguiça, a vegetação das suas margens ou frear suas correntes ao ponto de fazer densas suas águas manchadas pela festa de luzes à caída da tarde. Assim como apontou Granados (1991) a poeta:

Con exasperada sensibilidad [...] toma de la naturaleza sus latidos y reacciones. Sus motivos tienen en efecto un sabor de aire, de tierra, de agua, de sol; sus imagenes evocan efectos colorísticos y sonoros del mundo natural en el que las frecuentes similitudes y asociaciones toman vida con fuerza. (p.337)¹¹⁹

Esses são elementos que afluem também no lugar que a poeta confere ao objeto da obra, outorgando-lhe distinção ao nome do rio com as fronteiras láureas que oferecem ao voo (ardente) o canto das espécies silvestres que o circundam: “¡Un vuelo de sinsontes encendidos/ le traza el dulce nombre de Almendares!”

Por meio da personificação presente no decorrer de toda a composição o eu lírico parece marcar a relação das águas com as diferentes zonas em que elas circulam e cuja extensão transita do campo à cidade, percorrendo paisagens campestres ou meramente urbanas. Existe um recurso metafórico na expressão em todo o verso para significar a origem precoce do fluxo das águas e seu vínculo iniludível com a urbe havaneira

¹¹⁸ FONTELA, Orides [1966-1967]. *Transposição*, 2015, p.50

¹¹⁹ Com exasperada sensibilidad [...] toma da natureza seus batimentos e reações. Seus motivos têm, em efeito, um sabor de ar, de terra, de água, de sol; suas imagens evocam efeitos pintorescos e sonoros do mundo natural em que as frequentes similitudes tomam vida com força. (**Tradução nossa**)

adjacente: “¡Cómo se yergue en la espiral de vientos/ del cubano ciclón...! ¡Cómo se dobla/ bajo la curva de los Puentes Grandes...!” É destacável, nesse fragmento, o uso dos sinais de pontuação talvez para contribuir para um ritmo interno próprio, e ao mesmo tempo estabelecer pausas e silêncios que acentuem o sentir da expressão em geral; mais que descrever as características do fluxo dúctil, deixa vislumbrar um halo de resistência e fidalguia, ao ser esse mesmo rio, manso e curvilíneo, que cede ao convite dos traçados arquitetônicos feitos pelo homem, que se ergue contido em coluna aquática frente às pressões das temperaturas tropicais. (LAZO, 1971; CAPOTE, 2002; CECERE, 2015).

Mas o poema parece enfrentar um estar no mundo caracterizado por uma descrição do caráter e a personalidade desse eu lírico: doce e dúctil por momentos, e em outros, enérgico, contestatório e irreverente, e em cuja luta experimenta-se a sensação do enfrentamento do nobre fidalgo e os moinhos de vento. Contrastando com os versos anteriores, o adágio final destes versos poderiam estar referindo-se à definição de pertencimento e identidade. Por meio de uma série de negações, o eu lírico permite-se um discurso em que estabelece uma conexão única com o objeto do seu afeto mais profundo: “Yo no diré qué mano me lo arranca, / ni de qué piedra de mi pecho nace:/ Yo no diré que sea el más hermoso.../ ¡Pero es mi río, mi país, mi sangre!” (LOYNAZ [1947], 1993, p.147)

A referência à mão que arranca remete-nos à rosa branca martiana: “*Y para el cruel que me arranca/ el corazón con que vivo/ cardo ni ortiga cultivo:/ cultivo una rosa blanca*”. Na citada composição de José Martí, em que a sua sentença final parece vislumbrar o perigo de perder aquilo que é próprio. No poema, o eu lírico deixa em suspense ao leitor com a negação do reconhecimento do autor, ou talvez deva pluralizar-se o termo desse acidente fatal. Já que se tem estabelecido uma relação com o originário, há uma alusão ao desprendimento ou a separação do próprio solo, talvez a mão que arranca é também a que mantém o eu lírico afastado de seu contexto nativo. A exposição do nascimento da água na roca remete-nos às origens caudais onde a água é sempre limpa e transparente. (LAZO, 1991, p.127)

O eu lírico loynaziano reconhece a relevância do natural em sua grandeza e ao mesmo tempo, em sua simplicidade, assim o garante o último verso, ao tornar-se juramento enfático e integrar o rio como uma unidade só, a terra natal e o fluxo sanguíneo; os três elementos são definidos como patrimônio e pertencimento do eu lírico.

A través de la lectura resulta notable el hecho de que este poema se enmarca en un contexto netamente lírico. El género lírico agrupa al tipo de composiciones literarias que se caracterizan porque el autor expresa sus estados de ánimo, impresiones, reflexiones y afectos, tan personalmente que dan un tono íntimo y subjetivo a su obra, empleando un lenguaje connotativo que tiene valor artístico. (WELLECK; WARREN, 1966)¹²⁰

Aspetos que são reforçados no poema a partir do terceto inicial em que o “eu lírico” declara: “Este río de nombre musical/ llega a mi corazón por un camino/ de arterias tibias y temblor de diástoles...”, estabelecendo uma conexão entre o sujeito lírico e seus afetos, se levarmos em conta que na cultura ocidental considera-se o coração como o órgão anatômico relacionado com os sentimentos e a emotividade. O *enjambment* dos versos, os diferentes pontos de acentuação empregados aportam uma peculiaridade ao poema, com pausas e remansos verbais que contrastam com a fraseologia acelerada de algumas enunciações descritivas, estabelecendo quase um paralelo com o fluxo hídrico que se descreve na composição como coagulado por momentos e em outros, energicamente forte como torvelinos. Da mesma maneira percebe-se a contribuição da aliteração inferida no terceiro verso da primeira estrofe com a reiteração dos fonemas: “te, ti, te, to” que poderiam estabelecer um paralelo sonoro com os batimentos cardíacos. Aprecia-se um efeito artístico produzido pela combinação de elementos morfossintáticos que alteram a construção oracional típica. Assim aparece refletido nos versos 8 e 9. Também na ordem gramatical e sintática existem outras figuras de construção que afetam a seleção e a disposição dos elementos referidos, como aparecem nos versos 12, 13 e 14. O emprego dos recursos literários anteriormente mencionados impede a perda da cadência intrínseca dos versos em que a elegância da caracterização do objeto poderia tornar-se reiterativa ou monótona.

Revelam-se também alguns tropos de dicção e valoram-se, além disso, outras figuras lógicas que não são tropos como o símile e à amplificação. Resulta notório o amplo uso desses recursos literários na obra, dotando-a de uma beleza que a torna quase em uma obra plástica que perdura no tempo. Conforme Araújo (1995, p.145)

¹²⁰ “Por meio da leitura resulta notável o fato de que este poema se enquadra em um contexto puramente lírico. O género lírico agrupa ao tipo de composições literárias que se caracterizam porque o autor expressa seus estados de ânimos, impressões, reflexões e afetos, tão pessoalmente que dão um tom íntimo e subjetivo a sua obra, empregando uma linguagem conotativa que tem um valor artístico.” In: WELLECK, René; WARREN, Austin. Trad. José Ma. Gimeno. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1966. (Tradução nossa)

[la] obra poética que se analiza desecha la imagen preconcebida del tiempo, esta idea de un tiempo que no logra destruir las esencias y que es herencia y resaca del viejo discurso occidental. En cambio, la visión que se nos ofrece es de un tiempo que no implica total estatismo, sino relativo movimiento. Movimiento de lo estable y lo fluido, convención y transgresión; alternancia conflictual y agónica, tiempo fugaz y eterno de un imaginario lírico ineluctable y por demás, perdurable.”¹²¹

O tempo visto em sua magnitude física para estimar a duração ou separação de acontecimentos, sujeitos as mudanças, dos sistemas sujeitos à observação; variação que é perceptível para quem observa. Todos os relógios modernos, desde a invenção do relógio mecânico, têm sido construídos com o mesmo princípio do “tic tac tic tac”. (CAPOTE, 2002)

Essa qualidade dos afetos, que foi apontada no poema *Al Almendares*, vai ter, no poema *Tiempo*, uma continuidade no suporte afetivo e lírico, que parece-nos vai deslizar-se verso a verso, o que vai possibilitar à autora construir imagens poéticas marcadamente românticas. O poema possui uma autonomia sensorial, que em nosso entendimento, convida ao leitor a identificar-se, seja em sua individualidade ou em sua coletividade. Vejamos.

Tiempo	Tempo
1	1
(1) El beso que no te di	O beijo que não te dei
(2) se me ha vuelto estrella dentro...	tornou-se estrela dentro de mim...
(3) ¡Quién lo pudiera tornar	Quem o poderia tornar
(4) -y en tu boca...-otra vez beso!	-e em tua boca...- outra vez beijo!
2	2
(5) Quién pudiera como el río	Quem poderia como o rio
(6) ser fugitivo y eterno:	ser fugitivo e eterno:
(7) Partir, llegar, pasar siempre	Partir, chegar, passar sempre
(8) y ser siempre el río fresco...	e ser sempre o rio fresco...
3	3

¹²¹ ARAÚJO, Nara. *El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión en la poética de Dulce María Loynaz*. México: Iztapalapa 37. Julio-Diciembre, 1995, p.141-156: “a obra poética da Dulce tira a imagem preconcebida do tempo, esta ideia de um tempo que não consegue destruir as essências e que é herança e ressaca do velho discurso ocidental. Em câmbio, a visão que se nos oferece é de um tempo que não implica total estadismo senão relativo movimento. Movimento do estável e o fluxo, convenção e transgressão; alternância conflitual e agônica, tempo fugaz e eterno de um imaginário lírico inelutável e mais além, perdurável.” (Tradução nossa)

(9) Es tarde para la rosa.
 (10) Es pronto para el invierno.
 (11) Mi hora no está en el reloj...
 (12) ¡Me quedé fuera del tiempo!...
 4
 (13) Tarde, pronto, ayer perdido...
 (14) mañana inlogrado, incierto
 (15) hoy... ¡Medidas que no pueden
 (16) fijar, sujetar un beso!...
 5
 (17) Un kilómetro de luz,
 (18) un gramo de pensamiento...
 (19) (De noche el reloj que late
 (20) es el corazón del tiempo...)
 6
 (21) Voy a medirme el amor
 (22) con una cinta de acero:
 (23) Una punta en la montaña
 (24) La otra... ¡clávala en el viento!
 (LOYNAZ [1920-1938], 1993, p.20)

É tarde para a rosa
 É cedo para o inverno.
 Minha hora não está no relógio...
 Fiquei fora do tempo
 4
 Tarde, cedo, o ontem perdido...
 o amanhã não logrado, o hoje
 incerto... Medidas que não se podem
 fixar, sustentar um beijo!...
 5
 Um quilômetro de luz,
 um grama de pensamento...
 (À noite o relógio que bate
 é o coração do tempo...)
 6
 Vou medir o amor para mim
 com uma correia de aço:
 uma ponta na montanha
 A outra...cravá-la no vento!
 (Tradução nossa)

O eu lírico enuncia o poema em seis estrofes de quatro versos cada. Resulta notável o fato da enumeração consecutiva dos quartetos, que parece garantir uma estruturação da obra acorde com o título e seu tema central, o tempo; podendo responder, ainda, cada um destes grupos de versos enumerados com as primeiras seis horas de um relógio, talvez as correspondentes com o horário da madrugada, correspondente à maior introspecção e meditação através do sonho. A totalidade dos versos, vinte e quatro na íntegra, poderiam fazer alusão aos intervalos que compõem uma jornada vital. O poema apresenta uma métrica regular, com linhas versais compostas de 8 sílabas de maneira geral, constituindo versos de arte menor, que garantem, com este padrão uniforme, o sustento de uma atitude de arrojo e sincronia que se juntam ao tema principal da obra. Há um predomínio da rima assonante, que mostra reiteração nas vogais e/o: “dentro / beso // eterno/ fresco // invierno / tiempo // incierto / beso // pensamento / tiempo // acero / viento” a estrutura fonética produzida pela reiteração dessas vogais implica um ritmo próprio no poema, quase como a emissão de um eco que contrasta artisticamente com a menção do vento em suas dimensões representativas, espacial e natural.

En este poemario, el sujeto lírico se identifica con elementos que, dentro de la naturaleza, se corresponden con un polo de la oposición: la luna y el agua, la noche y la nube, la selva y el aire. Ciertos motivos se reiteran: silencio, sombra y ausencia, libertad y éxtasis, instinto y ensueño. Lo efímero e inaprensable, lo intangible, parece constituir una esencia, el impulso de lo que pasa, se eleva o simplemente, no es. El silencio y el no ser se articulan, sobre todo, con la enunciación de la palabra y con la pareja hombre/mujer. Quizás esta agonía de lo imposible alimente el ansia de disolverse, de reintegrarse en la nada que es el todo, logrando al mismo tiempo la fuga y la eternidad. (ARAÚJO, 1995, p. 141-156)¹²²

Destaca-se ao analisar o poema a numeração de cada estrofe, revelando dissecação que é mantida ao longo da composição. A autora confere, por meio desse recurso, total independência e notoriedade de cada fragmento, como si se tratasse de um poema inserido na estrutura artística macroscópica ou geral. Essa disposição alude também a precisão que poderia estar em relação com assumir o tempo como medida exata. A marcação, em números arábicos, mostra-se de forma ordenada estabelecendo um código de preceito, um escalonamento das ideias em cada parte do poema.

Em nossa leitura notamos que a construção do verso loynaziano- desde o primeiro verso do poema- parece aproximar-nos a uma ação não completada no tempo, gesto inacabado que move a reflexão dos versos desacorrentados a partir dele. Esse tempo que

[permite] ordenar los sucesos en secuencias, estableciendo un pasado, un futuro y un tercer conjunto de eventos ni pasados ni futuros respecto a otro. En mecánica clásica esta tercera clase se llama presente y está formada por eventos simultáneos a uno dado. Este concepto concuerda con el planteamiento filosófico de Kant, que establece el espacio y el tiempo como necesarios para cualquier experiencia humana. (PATY, 2001, p.55)¹²³

¹²² “Nesta coletânea de poemas (aonde pertence o poema analisado), o sujeito lírico se identifica com elementos que, dentro da natureza se correspondem com um polo da oposição: a lua e a água, à noite e a nuvem, a selva e o ar. Certos motivos se reiteram: o silêncio, a sombra e a ausência, liberdade e êxtases, instinto e sonho. O efêmero é inaprensável, o intangível, parece constituir uma essência, o impulso do que acontece se eleva ou simplesmente, não é. O silêncio e o não ser se articulam sobre tudo, com a enunciação da palavra e com o casal homem/mulher. Talvez esta agonia do impossível alimente a ânsia de se dissolver, de reintegrar-se no nada que é o todo, alcançando ao mesmo tempo a fuga e a eternidade.” In: ARAÚJO, Nara. *El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión en la poética de Dulce María Loynaz*. México: Iztapalapa 37. Julio-Diciembre, 1995, p. 141-156. **(Tradução nossa)**

¹²³ PATY, Michel. *Reflexiones sobre el concepto de tiempo*. Revista de Filosofía. (Universidad Complutense de Madrid), 3ª Época, Vol. XIV. Número 25. 2001: “permite ordenar os acontecimentos em sequência, estabelecendo um passado, um futuro e um terceiro conjunto de eventos nem passados nem futuros respeito a outro. Em mecânica clássica esta terceira classe se chama presente e está formada por eventos simultâneos. Este conceito concorda com a explicação filosófica de Kant, que estabelece o espaço e o tempo como necessários para qualquer experiência humana.” **(Tradução nossa)**

É a partir dessa experiência que o eu lírico expressa a sua insatisfação, o seu desejo não realizado quando diz: “El beso que no te di”, mas ainda assim, ele não abre mão desse desejo: “Quien lo pudiera tornar// y en tu boca...// otra vez beso!”. Essa revelação se faz explícita através do emprego dos sinais exclamativos que traduzem a conflagração, roçando o imperativo do desejo (afeto). A omissão da pessoa no verso, e o emprego da maiúscula no pronome: “Quien” abre uma incógnita que parece apontar ao Divino.

A dupla referência que parece contida no verso: “se me ha vuelto estrella dentro...”; poderia indicar, por meio da construção dessa imagem metafórica, uma dualidade do sentimento orientado para o luminoso e sublime, mas também para o inascível, distante e elevado. O emprego da reticência, que como temos dito é uma marca da autora, estimula a imaginação do leitor, como no verso “dentro ... // boca...”, quem pode participar na construção final do verso. Esse envolvimento do leitor permitiria universalizar o poema e enriquecê-lo a partir de cada leitura porque segundo Marruz (1991) a poeta sabe “*espaciar cada palabra y dejarnos su emoción o sentencia ya despersonalizada y libre*” (p.167)¹²⁴. Dai que parece-nos justificar-se também a sensualidade destes versos, quando Marquina (1938) referindo-se ao poema em análise disse: “*la persona lírica no solo da a lo que es propiedad de lo soñado, sino que lo soñado toma carne de mundo, sangre de deseo, fiebre de energía*” (p.38)¹²⁵

O uso dos hifens: “- y en tu boca...-” estabelecem uma demarcação gramatical e anatômica, deixando-se escutar com exatidão o lugar destinado para o beijo e o objeto do desejo, porém uma vez mais essa fronteira parece apagar-se com a pontuação que deixa em tudo em aberto. O segundo versículo: “Quién pudiera”, alude novamente ao sobrenatural, com o uso do pronome “Quién” desenhado pelo eu lírico, para atingir o “río fugitivo y eterno”. O estabelecimento do símile: “como el río ser fugitivo y eterno”, torna-se antítese que reforça o caráter fugaz e imperecível da existência. O eu lírico expressa o seu desejo de transcendência, o que é reforçado pelo uso dos dois pontos “(eterno:)”, ilustrando a sua visão de eternidade.

¹²⁴ MARRUZ, Fina G. Aquel girón de luz...In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple: Dulce María Loynaz*. La Habana: Editorial Casa de las Américas/ Editora Letras Cubanas, 1991: “espaçar cada palavra e nos deixar a su emoción ou condenação agora despersonalizada e livre”. **(Tradução nossa)**

¹²⁵ MARQUINA, Rafael. Una poetisa cubana: Dulce María Loynaz, n. 11-12, vol. 3. Lyceum: La Habana, 1938: A pessoa lírica não só atribui ao que é propriedade do sonhado, senão que o sonhado torna-se carne do mundo, sangue de desejo, febre de energia. **(Tradução nossa)**

O sentido de permanência acolhido no verso: “Partir, llegar, pasar siempre”, remete-nos ações que poderiam confirmar a cotidianidade e traduzir o sentido da vida; da mesma forma que imprimem um fluxo, só comparável com o leito infinito das águas do rio. O emprego da sinédoque: “río fresco...” reforça o dom purificador das águas, elemento alusivo à religiosidade, que parte do significado do batismo em que o Cristiano nasce das águas abençoadas, para lavar os pecados. Através desse ato ritual o líquido parece tornar-se símbolo de vida nova. A abertura da expressão com reticências sugere o inconclusivo do verso, da estrofe e do pensamento.

Com ideias conflitantes, inicia o terceiro fragmento do poema: “Es tarde para la rosa. // Es pronto para el invierno”; cada uma delimitada em frases independentes por signos de pontuação: “rosa/invierno”, como se houvesse a intenção de delimitar dois terrenos semânticos, além dos elementos que os conectam. É nos binômios antagônicos estabelecidos: “tarde/pronto-rosa/invierno” que se mostra a dualidade do sentimento, essa aproximação e afastamento impõem as tribulações de uma alma apaixonada, embora, mais do que uma dicotomia, essa imagem oferece um status de mediação.

Por outra parte, o eu lírico loynaziano parece que se esbarra com um silêncio que vai sendo construído na medida em que aumenta a identificação do eu lírico com a rosa/primavera, que aflora como uma substituição léxica, o que não é incomum na obra da poeta, pelo contrário ele repete-se em toda sua obra literária; através da expressão: “Mi hora”, intui-se a personalização da magnitude física do tempo, referindo-se ao tempo individual, ideia que fica reforçada pelo uso do pronome possessivo em primeira pessoa. Segundo Velázquez (1995), a autora

[es] consciente de saber que el tiempo es fugaz; que la naturaleza puede ser inclemente, que el verdadero amor es inalcanzable; que el dolor físico es algo real y tangible; que la soledad significa algo más que una abstracción; que la muerte puede llegar inesperadamente antes de tiempo y paradójicamente, como es su caso, aquella no quiere arribar. (p.317)

A frase figurativa: “Mi hora no está en el reloj...” leva-nos a uma incompatibilidade de tempo e espaço, ideia que se retoma no próximo verso. Há quase um sentimento de insatisfação e não adesão que, não só se revela com a negação: “no está”, mas é enfatizado na terminação suspensa da expressão: “en el reloj...” que possibilita a extensão do desapego; não existe nem no objeto nem em qualquer lugar.

Esse discurso poderia ser associado, a partir de uma perspectiva religiosa, a um dos evangelhos, que mostra o início do Ministério de Jesus (Juan 2.1-12). Ele relata o que aconteceu em um casamento em Caná da Galilea, aldeia perto de Nazaré; em que, sob a pressão exercida pela sua mãe Maria para que ajudasse aos humildes noivos, Jesus diz-lhe: “*Mujer, aún no ha llegado mi hora (...)*”. Apesar dessa expressão aparentemente negativa, o jovem Nazareno obrou tornando a água em vinho para o banquete nupcial, fato coletado como o primeiro sinal milagroso, com o qual Cristo mostrou a sua glória. (BIBLÍA, 1991)

A expressão do último verso deste quarteto: “Me quedé fuera del tiempo” como continuidade da ideia comentada acima, entendido: “quedarse fuera” como uma possível alusão à exclusão ou marginalização da realidade, ou como apontou Capote (2002) “*estar fuera del mundo*¹²⁶”. O sentimento parece ser tão profundo que ultrapassa qualquer limite razoável, o que é reforçado com o emprego dos signos de exclamação. A repetida presença dos pontos suspensivos impõem, sucessivamente, várias pausas no discurso poético, ao mesmo tempo, que propõem um além, ou seja, uma total descontextualização; procurando sempre muito mais sugerir do que dizer.

Na quarta estrofe, o eu lírico se expressa através de uma sucessão de tropos e contrastes: “tarde/pronto- ayer perdido/ mañana inlogrado/ incierto hoy” o que cria uma tensão entre um limite que parece perturbador e a quietude de um evento que está por acontecer. A natureza alegórica desses versos traz intensidade e um verdadeiro drama ao poema, que se torna ponto de viragem ao recriar o irrealizável dessa fusão. Reforça-se essa ideia com a negação que emerge de conjuntos contrastantes: “ayer perdido/mañana inlogrado/ incierto hoy”. Há certa veemência em mostrar uma emoção inascível que está associada com intervalos que denotam temporalidade, uma sensação de frustração em que o eu lírico encontra-se aprisionado, assumindo, assim, uma atitude quase fatídica. Com uma exclamação conclusiva, o eu lírico parece resumir o caráter do poema: “Medidas que no pueden fijar, sujetar un beso!” reafirmando o impossível e inacessível das: “Medidas que no pueden fijar” o desejo de “un beso”. Esta é uma imagem que nos aproxima da liberdade, de um desligamento social estruturado que assume a maneira de sentir do eu lírico, precisamente porque segundo Sampelayo (1991) esta é uma poesia “*amasada de*

¹²⁶ Estar fora do mundo. (Tradução nossa)

siglos y de insubordinaciones [...] Una poesía que, libertada, como es lógico, de adherencias rutinarias, sea económica de forma y audaz de sentimiento [...]” (p.334)¹²⁷

Com um novo contraste, na quinta estrofe: “Un kilómetro de luz/ un gramo de pensamiento”, o eu lírico parece qualificar as suas emoções por meio do efeito artístico que projeta no verso, mais luzes do que trevas, mais sentido do que sensatez, mais força na ordem da paixão do que na ordem racional. Com o uso dessa figura metafórica, o eu lírico consegue emanar uma sensibilidade, que segundo Sáinz (1987) “[se] inscribe dentro de una tradición de diálogo amoroso [...]” (p.198)¹²⁸, dando a conhecer essa qualidade do sentir da qual falamos logo acima, caracterizado agora pela falta de equilíbrio. A definição quantitativa de ambos os binômios: “Un kilómetro/un gramo” estabelece uma relação entre o infinito e finito. Entendido desta maneira, poder-se-ia traduzir a frase em uma necessidade do emprego da pontuação suspensiva que abre e fecha a estrofe. O enquadramento dos versos entre parêntesis, além de poder-se constituir uma marca do silêncio no poema, implica um conceito do tempo que se torna metafórico: “ (De noche el reloj que late es el corazón del tiempo...) ”.

A referência à noite parece estar associada a um repouso físico, à meditação sobre os acontecimentos do dia ou da vida. Valendo-se do contraste de termos ou antonomásia, o eu lírico atribui definições próximas ao seu imaginário poético quando enuncia: “reloj que late/corazón del tiempo”, definições que transcendem seu mero sentido linguístico. Essa redistribuição metafórica dos batimentos do coração como órgão central ao relógio, poderia representar uma particular visão do passar do tempo desde o visceral, assumindo o passo/peso vital de cada segundo e isso se faz possível na poesia da Loynaz porque “*la palabra [...] crea imágenes nuevas o recrea imágenes comunes que adquieren de repente un nuevo significado*” (GRANADOS, 1991, p.338)

No universo da poeta cubana, marca-se com força a sensação de transcender ou ir mais além- através da suspensão “pensamento.../tiempo...”, é uma atitude permanente no poema. A sexta estrofe- do quarteto final parece reiterar o impossível ao tempo que o eu

¹²⁷ SAMPELAYO, Juan. Actual y eterna. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las América/Letras Cubanas, 1991: “construida de séculos e desobediências [...] Uma poesia que, liberta, como é lógico, de aderências rotinárias, seja económica de forma e audaz de sentimento [...]” **(Tradução nossa)**

¹²⁸ SAÍNZ, Enrique. Reflexiones em torno a la poesía de Dulce María Loynaz. In: Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las América/Letras Cubanas, 1991: “[...] inscreve-se dentro de uma tradição de dialogo amoroso [...]” **(Tradução nossa)**

lírico persiste em continuar tentando, em não desistir, por isso o eu lírico diz que “va a medirse el amor con una cinta de acero”.

A diferença desse silêncio afetivo de Loynaz, em nosso entendimento, é que ele é procurado na elevação do eu lírico: “Una punta en la montaña. / La otra... ¡clávala en el viento!”. Essa referência nos aproxima ao desejo supremo, visto desde a perspectiva religiosa, de conquistar o céu ou a vida eterna, para gozar de uma verdadeira intimidade com Deus.

La voz suplicante de la autora unida al silencio que se desprende del texto son factores que entran en juego y colaboran para establecer el paralelo comparativo necesario entre los versos y el sentir religioso de la poeta. La religiosidad imbricada en sus versos llega a convertirse en el eje discursivo de muchos de sus poemas. (CRUZ, 2007, p.45)

Por outro lado, o extremo ou destino da medição é infinita, qual flecha peregrina lançada ao vazio na procura de um alvo inexistente, que refere a autora nesta figura literária: a liberdade. Nesse adágio final, a poeta, define, com força e lirismo, as características do seu entusiasmo, alto, ereto, mas não altivo, livre, ilimitado, sempiterno. A forte presença do *enjambement* nos versos: “El beso que no te di/se me há vuelto// pasar siempre/ y ser siempre// reloj que late/ es el corazón”, estabelece uma continuidade temática com esse recurso. Nos exemplos antes apontados, a força expressiva do desmembramento parece conduzir ao leitor a manter a intenção sobre o fato de que a rememoração e o desejo recorrentes pela ação amorosa não executada permanecerão latentes perduravelmente. Observa-se, também, na quarta estrofe: “incierto/hoy// Medidas que no pueden/fijar”, que estabelecem uma notável ênfase na conotação negativa que desata este sentimento no eu lírico, tornando em incerteza ou frustração aquilo que é intensamente desejado. (VITIER, 1991)

De forma excepcional, não é reproduzido nenhum esquema fônico no terceiro quarteto, em que as ideias permanecem delimitadas por sinais de pontuação que atribuem uma magnitude crucial através da individualização dos versos, apesar da sua conexão semântica: “Es tarde para la rosa. / Es pronto para el invierno. / Mi hora no está en el reloj... / ¡Me quedé fuera del tiempo!...”.

Diferentemente do discurso em Dulce, como já tínhamos anunciado, no discurso de Orides, parece acontecer todo o contrário, em seu discurso há um distanciamento do objeto, portanto parece destituído de afetos, não é a identidade (como em Dulce) o que está

em questão, é a constituição ontológica do silêncio e do ser na linguagem o que vai contribuir para que a sua poesia fique cada vez mais metalinguística. Essa colocação do silêncio, o modo como ele vai ser construído, parece afastar as duas. Vejamos.

Génesis	Gênesis
(1) Um pássaro arcaico	Un pájaro arcaico
(2) (com sabor de	(con sabor de
(3) origem)	origen)
(4) pairou (pássaro arcano)	planeó (pájaro arcano)
(5) sobre os mares.	sobre los mares.
(6) Um pássaro	Un pájaro
(8) movendo-se	moviéndose
(9) espelhando-se	reflejándose
(10) em águas plenas, desvelou	en plenas aguas, desveló
(11) o sangue.	la sangre.
(12) Um pássaro silente	Un pájaro silente
(13) abriu	abrió
(14) as	las
(15) asas	alas
(16) - plenas de luz profunda-	- plenas de profunda luz-
(17) sobre as águas.	sobre las aguas.
(18) Um pássaro	Un pájaro
(19) invocou mudamente	invocó mudamente
(20) o abismo.	el abismo.
(FONTELA[1973], 2015, p.147)	(Tradução nossa)

Parece-nos pertinente iniciar apontando que a busca da origem em Orídes é diferente do que em Dulce porque na poeta brasileira, não é a marca da terra o que vai ditar o percurso, mas algo abstrato. Não a origem da cidadã, mas a ontológica, o que confirma, mais uma vez que a comparação só funciona nestes casos pela oposição total.

Gênesis é enunciado pelo eu lírico por um conjunto de 20 versos, através dos quais expressa uma angústia desde o próprio título do poema, que já orienta a leitura. O título

parece se multiplicar quando o poema entra em contato com o leitor: “*Gênese*”. O motivo que o eu lírico parece-nos, enuncia, tem uma marcada força sonora- embora se observe no poema a existência de uma rima explícita-, o que possibilita se constate no poema o contraste entre o radical e o explosivo (aspecto sonoro), com a delicadeza da metáfora.

Nessa perspectiva de oposição, o eu lírico orideano parece apontar, desde o início do poema, para um símbolo próprio da sua poesia o pássaro (VILLAÇA, 1992): “Um pássaro arcaico”, uma combinação perfeita entre a proparoxítone e a consoante nasal /m/, em uma pronúncia que alimenta a dureza, a estranheza produzida ao leitor. Nesse marco sensorial encontra-se a profusão de consoantes alveolares /s/, que transmitem nitidez em função de alcançar, precisamente, diversos matizes refletidos em cada um de nossos sentidos durante a leitura do poema, veja-se o seguinte trecho:

- (12) *Um pássaro silente*
- (13) abriu
- (14) as
- (15) asas
- (16) - plenas de luz profunda-
- (17) sobre as águas.

Note-se como parece abrir-se e fechar-se continuamente o sistema articulatório da composição ao vincular vogais abertas e fechadas conseguindo certa homofonia impulsa o ritmo com o uso das nasais ao final da sílaba, o que, às vezes, nos convoca e nos despedaça. O parece mais curioso é o fato de o poema resistir a ser lógico, parecendo que está na procura de quebrar os seus próprios limites (RICOEUR, 2013) além das suas estrofes, da sua versura. Segundo Agamben (2002):

[o] poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem, sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência - unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas (...) Podemos contar as sílabas e os acentos, verificar as sinalefas e as cesuras, classificar anomalias e regularidades: mas o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda. [...] esse traço essencial do verso que, talvez mesmo por ser tão evidente, permaneceu inominado entre os modernos. (p. 143)¹²⁹

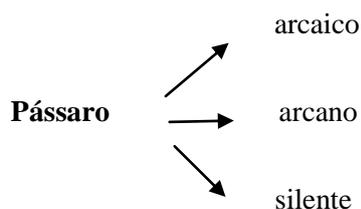
¹²⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad: Sérgio Alcides. Revista Cacto nº 1, agos, 2002.

Contudo é graças a esse movimento que parece instaurar-se no poema outro tipo de conexões, que ainda quando reformuladas, vão ser mediadas pelas palavras como instrumento fundamental do poeta para conseguir atingir o seu objeto, “consciente”, claro está, das limitações da sua poética, do que vai nascendo, do que vai evoluindo.

A análise de um poema como *Génesis* remete, certamente, à passagem do primeiro livro do *Antigo Testamento*, quando aponta o surgimento do mundo (no início de tudo era o nada, o silêncio, logo se criou o céu, a terra e tudo o que habita nela), com o qual o eu lírico parece estabelecer um diálogo, não só como elemento da religiosidade, mas também como forma de ver e pensar a poesia: manifestação que continuamente vai contribuir em Orídes para uma reinvenção do próprio ato criativo.

- (1) Um pássaro arcaico
- (2) (com sabor de
- (3) origem)
- (4) pairou (pássaro arcano)
- (5) sobre os mares.

Na construção desses silêncios, o eu orídeano vai retomar a figura metafórica “pássaro”, desta vez acompanhado da força do adjetivo que qualifica a sua essência:



Durante a leitura, percebemos que o eu lírico estabelece associações, de caráter sintático, que parecem sugerir ao leitor, que no poema, não está se falando de nenhum pássaro e, ao mesmo tempo, se falando de todos eles, daí que acreditemos que a sua significação transcende o seu significado. No primeiro caso, **arcaico** que significa “muito antigo ou obsoleto. Que já não se pode aplicar por ser antiquado, obsoleto, ultrapassado.

Anterior as épocas clássicas” (SACCONI, 2010, p. 169)¹³⁰, então, se nos detemos nos versos seguintes, o quadro analógico que já tínhamos anunciado em referência ao título: a poesia como gênese da criação, parece fechar-se. No segundo caso, **arcano** que significa “segredo importante, guardado a sete chaves; segredo esotérico. Aquilo que não se pode desvendar” (IBIDEM, p.169), parece tornar para arrancar-lhe ao nome seu sentido convencional e desconstruí-lo em sua própria imagem. Assim, a poesia poderia tornar-se construção nos limites que ela mesma propõe: “(com sabor de/origem) /pairou (pássaro arcano/sobre os mares)”, em que o eu lírico expõe o sentido espiritual desse pássaro que ele sabe, tem sabor de origem, que carrega uma ameaça (pairou), contida entre parêntesis, porém ao mesmo tempo é preenchido de segredos e mistérios (arcano). A imagem do mar construída na primeira estrofe estabelece uma relação com essa noção de origem; do vaivém das ondas: de coisas que vão e voltam.

O silêncio parece-nos aqui um epíteto, porém já tinha sido incorporado em outros aspectos do poema, como, por exemplo, a imagem anunciada de um “pássaro sobre as águas” ou melhor dizer, perto delas como um espalho -imagem narcísica-; importante significar, também, a ideia de continuidade e movimento desatada pelos gerúndios “movendo-se/espelhando-se” / “em águas plenas, desvelou/o sangue” note-se a sensação de mar tranquilo, cuja expectativa só é quebrada como o valor da vírgula, que parece interromper o voo. O silêncio resulta perceptível desde vários níveis, o que é constatável no domínio de Orides do seu fazer poético, em que parecem unificar-se conceitos dentro de uma mesma composição, criando um mundo simbiótico e metalinguístico: “pássaro, espelho, água, sangue, abismo”. Ora, a imagem do pássaro na poesia de Orides:

[espelha] uma subjetividade em um dado objeto do mundo.[...] em que há presença da simbologia do pássaro. Essas imagens de pássaros estão repletas de sugestões que se ligam a aspirações e sentimentos muito particulares da poeta. O pássaro transforma-se em motivo temático com o qual a autora [...] problematiza o seu estar no mundo. (FELIZARDO, 2008, p.138)¹³¹

Talvez, por isso na própria primeira estrofe da composição o verso se reconhece a si mesmo e adverte sua própria presença: “(pássaro com sabor/ de origem)”, nesse caso o

¹³⁰ SACCONI, Luiz A. *Grande Dicionário: da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Geração, 2010.

¹³¹ FELIZARDO, Alexandre. B. *Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada*. Revista Voos: Faculdade de Guairacá. Volumem 1, Cadernos de Letras-estudos Literários, jul, 2009. Disponível em: www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/.../38. Acesso em: 03.oct.2015. 17:48 hrs.

branco tipográfico argumenta essa afirmação, e lhe dá passo à figura de introspecção da segunda parte: “(pássaro arcano)”. Nesse ponto deve-se apontar as associações léxicas que a poeta estabelece com outras composições, criadas para serem pensadas, em nossa opinião, em um nível superior, note-se a semelhança do verso 10: “...o arco se verga/até o extremo limite” do poema *Odes*, em que distingue-se a capacidade do eu lírico para levar até o extremo a noção do fazer poético, algo que se propõe também no presente poema, veja-se o trecho:

(12) Um pássaro silente

(13) abriu

(14) a

(15) asas

A imagem da “verticalidade” parece tomar conta do universo do leitor e é desenhada através da escolha e colocação das palavras na ordem que aparecem, a ação é vertical, e o pássaro surge descendo rumo ao mar e abrindo suas asas minutos antes do contato com a água. Essa sensação de caída, além de ser muito viva, abre também dissimiles possibilidades de leituras, marcadas por um momento que é único, que é esse e não outro, e compreender isso é fundamental para entender essa trajetória do pássaro em seu movimento silente, até deslizar-se “horizontalmente” pelas águas plenas. Ao parecer o instante do pouso ou da morte.

Constata-se então que, efetivamente o silêncio ingressa nos poemas de ambas as autoras, mas há motivações distintas, o que em Dulce é identidade, em Ordes é abismo:

(18) Um pássaro

(19) invocou mudamente

(20) o abismo.

O pássaro silente e arcano poderia ser uma explicação da morte, morte que paradoxalmente é invocada mudamente, pela mesma morte é representada pelo “abismo”. Graças as escolhas lexicais feitas pela autora, conseguimos nos aproximar a estas reflexões.

O exercício analítico do poema *Gênesis*, nos permitiu interpretar em *Odes*, uma expressão poética, que parece-nos criada com o intuito de louvar um objeto ou momento específico da realidade, o que como já vimos nos remete a uma função metalinguística do poema. O verso parece abrir-se para uma certa liberdade demonstrada na distribuição dos versos que acontecem no poema. Em princípio, combinações de trissílabos com eneassílabos fragmentados por *enjambements* abruptos se dispõem como respostas à interrogantes que induzem um diálogo. Vejamos:

Odes

I

(1) O verbo?

(2) Embebê-lo de denso
vinho.

(3) A vida?

(4) Dissolvê-la no intenso
júbilo.

II

(5) Sonho vivido desde sempre

(6) - real buscado até o sangue.

III

(7) O Sol cai até o solo

(8) a árvore dói até o cerne

(9) a vida pulsa até o centro

(10) ...o arco se verga

(11) até o extremo limite.

IV

(12) Lavro a figura

(13) não em pedra:

(14) em silêncio.

(15) Lavro a figura

(16) não na pedra (inda plástica) mas no

(17) inumano vazio

(18) do silêncio.

Odas

I

El verbo?

Embriágalo de denso
vino.

La vida?

Disuélvela en intenso
júbilo.

II

Sueño vivido desde siempre

real buscado hasta la sangre.

III

el sol cae hasta el suelo

el árbol duele hasta el tronco

la vida pulsa hasta el centro

... el arco se dobla

hasta el limite extremo.

IV

Labro la figura

no en piedra:

en silencio.

Labro la figura

no en la piedra (aun plástica) pero en el

inhumano vacío

del silencio.

V.	V.
(19) A flor abriu-se.	La flor se abrió.
(20) A flor mostrou-se em sua	La flor se mostro en su
inteireza:	entereza:
(21) -Tragamos, ouro, incenso, mirra!	Traigamos, oro, incienso, mirra!
(FONTELA [1973],2015, p.141)	(Tradução nossa)

Consideramos necessário, na leitura do poema *Odes*, iniciar analisando os tempos empregados pelo eu lírico orideano, no intuito de compreender com maior profundidade essa sensação de presença da ausência, que se experimenta na leitura do poema. As indicações imperativas dos primeiros versos poderiam apontar à reversão de alguma ação ocorrida anteriormente: “O verbo? /Embebê-lo de denso/vinho//”, uma alusão ao milagre na constituição do poema: “o verbo” e o “vinho”, em que a transformação acontece durante o processo de criação poética. A transformação do verbo (BÍBLIA, 1991, Gênesis, 1:1, p. 2) e a transformação do vinho (BÍBLIA, 1991, p. 122, João, 2: 11). Identifica-se como uma lembrança ou passado existencial no mundo do ser, que se reafirma no seguinte verso com o uso do participípio: “Sonho vivido sempre”, eis aqui novamente o eco, a noção de retorno, visto desde a prolongação do onírico, como catalizador de lembranças.

O verdadeiro desenvolvimento da obra ocorre nas seguintes estrofes, envolvidas na violência artística daquilo que não chega ser, porém que se busca reafirmar, representar-se. É por isso que se usa o presente: “O sol cai até o solo” em função de captar uma continuidade efêmera. O silêncio cai, “e do espaço de recuo significante produzindo as condições para significar”. (ORLANDI, 1997, p.23).

Até a terceira seção a cadência se mostra na disposição de alveolares com nasais nas últimas palavras destas estrofes. Nas primeiras: “ (2) denso e (4) intenso” indicam como o verso “bebe” da rima consonântica e quebra logo a cadencia com os substantivos “vinho” e “júbilo”, que mostram o jogo sonoro que a autora continuamente apresenta: “O verbo? / Embebê-lo de denso/vinho”. No caso da segunda estrofe, a ruptura intensifica-se com o uso do substantivo “júbilo”, deslocando o verso em contraste, aos versos posteriores quando se torna um tom neutral ou aberto que interrompe o curso que até o momento conseguia o poema: “Sonho vivido desde sempre/- real buscado até o sangue”.

O eu lírico orideano, mantendo a sua própria organização, enuncia o eneassílabo em seu curso e abre-se em um movimento que recorre a vogais fechadas e abertas, conseguindo uma oscilação, apoiada pela cadencia final do verso em “sangue” e “sempre”. Posteriormente, se estabelece um contraste na terceira secção devido ao uso de um verso que parece brincar com os nossos sentidos. O eu lírico vale-se de eneassílabos desembaraçados de todo sentido de rima ou cadencia, que dificultam distinguir-se do resto. Pouco a pouco o eu lírico irrompe no verso, captando uma música estranha, que incomoda ao leitor incapaz de deixar-se levar, pois marca a irregularidade do padrão métrico criado com esse fim: “(10) ...o arco se verga/ (11) até o extremo limite.”

As aliterações de sons velares e consoantes surdas /k/, /t/ enlançam-se com as vibrantes /r/ para atribuir-lhe ao verso uma força lapidaria, restando só o vazio que nada deixa entrever. Odes é, então, ao verso e a sua fascinante insensatez para cantar além do silêncio que ele engendra. A experimentação, como temos visto, evidencia-se desde o próprio esquema sonoro do poema, que vai desde a rima doce e embriagadora até a total ruptura da estrutura métrica. A primeira secção destaca-se pelo seu esquema sintático: (I) Subs+Verb+Adj+Subs. A singularidade faz-se notória enquanto o poema se desloca à segunda seção que reage com o anteriormente disposto. Um tom lúgubre e rítmico é imposto a partir das interrogantes e da exigência imperativa da primeira parte, recriando, através dos contrastes, os contornos do poema.

A segunda seção do poema orideano muda a sua estrutura sintática: (II) Subs+Part+Spred, que se enlaça com a terceira, apesar da autonomia que o identifica. Encontra-se focalizada na dimensão nuclear do verso, quer dizer, subjaz aqui todo o sentido do que, para Orídes, significa a poesia:

Arcaica como o verbo é a poesia, e velha como o cântico. A poesia, como o mito, também pensa e interpreta [...]. A poesia inventa e inaugura os campos do real, canta; é um *logos*, mas não se restringe a isso. Poesia é instrumento válido para apreender o real [...]. Meu ideal de poesia é isso. (FONTELA, 1998, p. 14).¹³²

¹³² FONTELA, Orídes. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Poesia e filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil*. São Paulo: 7Letras, 1998, p.13-16.

Um sonho que procura o real, a palavra dormida capaz de recuperar sensações nítidas- que a diferencia de Dulce como já se viu, eram insuficientes- como recurso do paradoxo. O tom recai buscando o intrínseco. Ante a forma rígida, a estrutura parece ampliar, continuar indefinidamente apesar da sua própria existência. A numeração não é abrupta, talvez porque busca só capturar imagens e conceitos metafórico pertencentes a uma cosmovisão específica orideana, que aponta para a linha metalinguística em que se insere a autora, quando “reorganiza as significações dos objetos, recria o mundo real, para assim, observá-lo sob um outro prisma”. (VILLA, 2009)¹³³

[todo] poeta, quaisquer que sejam os rodeios que possa fazer a teoria literária, deve falar a teoria literária, deve falar de objetos e fenômenos mesmo que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura. O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso, sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*). Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo. [...] Se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que a sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades” mas somente “validades”. (BARTHES, 2003, p.160-161)

Apontamos essas ideias de Barthes (2003), por acreditarmos que a poesia de Orides é de fato crítica, e ao mesmo tempo é uma crítica da poesia, como se pode observar em vários dos poemas da autora (*Fala, Rosa*, etc.), ou como aponta Massi (1986) -avaliando os poemas do livro *Transposição-*, “a poesia de Orides nasce da problematização do fazer poético. O livro ao expor suas vertebbras, assinala a consciência de realidades extremas; poder-se-ia dizer então que “a poesia de Orides não nasce problematizando o fazer poético, ela nasce da problematização”. (MASSI, 1986, p.61), daí que em nossa opinião esse discurso se esbarre no silêncio que habita na escrita da poeta.

Parece-nos que esse também foi o intuito de Orides, no esquema sintático que prossegue na secção três: (III) Subs+Verb+Spred, em que se percebe distendido nas reticências do verso 10, assinalando que houve elementos que foram silenciados, que

¹³³ VILLA, Roberta. *O pouso de Orides*. Disponível em: <http://teratopoesia.blogspot.com/2009/01/o-pouso-de-Orides-fontela-Roberta-Villa.html>. Acesso em: 01.oct.2015.03:22 hrs.

deixam aos leitores completar o não dito. Reconhecem-se diversos motivos que marcam movimentos para uma autorrefencialidade na poética da Orídes: “(7) O Sol cai até o solo/(8) a árvore dói até o cerne/ (9) a vida pulsa até o centro.”

O contraste que se experimenta no sentido de verticalidade e horizontalidade que se determina pela caída do sol e o pulsar da vida para o centro, parece encontrar-se relacionado com o que consideramos o eixo semântico principal do poema *A Estátua Jacente*. Nesse sentido é necessário ver como a poeta dialoga em sua obra. Os acordes que sustentam cada poema são reconhecidos em outros rastros de um símbolo que se vai identificando e completando em cada um deles. Aqui a figura torna-se estátua nascida do silêncio, tomando forma mais uma vez desde um centro ou núcleo: “contenção do dizer”.

Em Orídes, vemos como o verso abre-se, amplifica-se, deixando deslocada a base estrutural. Na secção quatro do poema, a experimentação consegue preencher-se até conseguir separar, não só complementos do verbo, senão artigos que por definição são concebidos junto ao substantivo pertinente: “(15) Lavro a figura/ (16) não na pedra (inda plástica) mas no/ (17) inumano vazio/ (18) do silêncio.”

A metaforização parece atingida desde dentro, pois o verso calado apropria-se de imagens: árvore que doe, sol que cai, flor que se abre, figura esculpida na pedra do silêncio, segundo Bosí (2004) “a experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é modo da presença que tende a suprir o contato direto e manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (p. 19)¹³⁴. O recurso plástico é trabalhado como um fundo em que se articulam noções poéticas à margem do provável, quer dizer, imerso em um mundo meta-ficcional. O cromatismo encontra-se suspenso no vazío que cobre o texto, de uma forma que as possíveis conotações que possam representar a cor vermelha do vinho, ou do sangue, e a cor “amarela” do sol, diluem-se em virtude redutora do poema, em que cada elemento só conduz a algo mais além de si mesmo.

O eu lírico parece adular-se em cada um desses ciclos, ocultar-se no indeterminado, esboçar valores que funcionam como catalizadores do vazío, que não é mais que o silêncio sendo construído/esculpido no nada, na ausência. Essa ausência de

¹³⁴ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

tempo, tempo da criação poética que ocorre simultaneamente a nossa leitura, é um processo bastante comum aos leitores da poesia de Orides, pois segundo Cândido (1998)

[o] leitor tem várias entradas possíveis para este fascinante universo. Quero indicar apenas uma e de relance a que verifica a presença da inquietação poética, da interrogação que se traduz em tentativa de correlacionar da maneira mas funda possível o silêncio e a palavra, a ausência e a presença, o momento do inexpresso, onde tudo parece mais rico, porque é pura virtualidade, e o momento da expressão, quando o discurso se constitui e a poeta corre o risco de não ter dito o que era preciso. (p.50)¹³⁵

Embora Cândido (1998) estivesse referindo-se ao livro *Trevo*, quando apontou essas ideias, consideramos que esse processo acontece na análise da obra da poeta, razão pela que acreditamos ser importante referi-las aqui.

Veja-se como no poema *Odes*, as metáforas parecem ficar paralisadas na plasticidade surrealista da palavra: “A flor abriu-se. / A flor mostrou-se em sua/ inteireza://. Finalmente “cada coisa se retira para sua imagem e o ‘eu’ que somos se reconhece abismando-se em um “ELE” sem rosto (BLANCHOT, 2002, p.25).

Com que a referência a “ouro, incenso, mirra!”, poderia estar fazendo alusão ao nascimento de Jesus, quando os antigos profetas falavam que um Rei nasceria naquela época e salvaria o povo do pecado. Como é conhecido, os sábios presenteiam a Jesus anunciando que nasceria o Sacerdote, o Salvador: “E, entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra” (BÍBLIA, 1991, Mateus 2:11). O mundo do poema parece fundir-se com o nosso ficando o nada para preencher espaços vazios.

3.1. De outra feita, nos poemas a seguir, novamente as poéticas passam a aproximar-se

Não existe somente, no seguinte poema de Dulce, o desafio do poder da palavra, senão também o peso de uma ausência que se faz latente e de um silêncio que, como recurso poético, torna-se complexo. Veja-se o poema:

¹³⁵ CÂNDIDO, Antônio. [Sem título] *Trevo*. In: FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Claro Enigma, 1998.

La selva

- (1) Selva de mi silencio
- (2) Apretada de olor, fría de menta...

- (3) Selva de mi silencio: En ti se mellan
- (4) todas las hachas; se despuntan
- (5) todas las flechas;
- (6) se quiebran todos los vientos...

- (7) Selva de mi silencio, Selva Negra
- (8) donde se pudren las canciones muertas...

- (9) Selva de silencio... Ceniza de la voz
- (10) sin boca ya y sin eco; crispadura de yemas
- (11) que acechan
- (12) el sol
- (13) tras la espesa
- (14) maraña del verde... Qué nieblas
- (15) se te revuelven en un remolino?

- (16) Qué ala passa cerca
- (17) que no se vea
- (18) succionada en el negro remolino?

- (19) (La selva se cierra
- (20) Sobre el ala que pasa y que rueda...)

- (21) Selva de mi silencio,
- (22) verde sin primavera,
- (23) tú tienes la tristeza
- (24) vegetal y el instinto vertical

- (25) del árbol: En ti empiezan
- (26) todas las noches de la tierra;
- (27) en ti concluyen todos los caminos...

- (28) Selva
- (29) Apretada de olor, fría menta...

A selva

- Selva do meu silêncio
Comprimida de aroma¹³⁶, de menta gelada...
- Selva do meu silêncio: em ti cegam-se
todos os machados; despontam -se
todas as flechas
quebram-se todos os ventos...
- Selva do meu silêncio, Selva Negra
onde apodrecem as canções mortas...
- Selva do silêncio... cinza da voz
já sem boca e sem eco; crisão de dedos
que espreitam
o sol
atrás do espesso
emaranhado do verde... Que névoas
em ti se reviram como redemoinho?
- Que asa perto passa
que não se veja
sugada no negro redemoinho?
- (A selva fecha-se
sobre a asa que passa e que roda...)
- Selva do meu silêncio
verde sem primavera
tens a tristeza
vegetal e o instinto vertical
- da árvore: em ti começam
todas as noites da terra
em ti acabam todos os caminhos...
- Selva
Comprimida de aroma, menta gelada

¹³⁶ Optamos, na tradução, por manter a palavra AROMA porque está relacionada com o sentido do que a proposta de tradução procura e porque é sinónimo de odor, cheiro. (FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, 4 ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009, p.1928)

(30) Selva com su casita de azúcar
(31) y su lobo vestido de abuela;
(32) trenzadura de hoja y de piedra,
(33) masa hinchada, sembrada, crecida toda
(34) para aplastar aquella
(35) tan pequeña
(36) palabra de amor...

(LOYNAZ [1920-1938], 1993, p.40-41)

Selva com sua casinha de açúcar
E seu lobo vestido de avó;
trançado de folha e de pedra
massa inchada, semeada, crecida toda
para esmagar aquela
tão pequena
palavra de amor...

(Tradução nossa)

O poema é enunciado em 10 estrofes, com uma regularidade rítmica a partir das sílabas métricas, gerando um ritmo assonante e repetições que reforçam o silêncio. Esse silêncio anunciador de sofrimento, de retiro necessário para não sucumbir, de afirmação, de desânimos, parece brotar no poema. A repetição do sintagma: “Selva de mi silencio”, lhe confere o sentido do inexpugnável e misterioso do mundo em que se tem situado o eu lírico e onde se faz forte pela sua impenetrabilidade como se pode constatar nos versos que seguem: “Selva de mi silencio: En ti se mellan/ todas las hachas; se despuntan/ todas las flechas;/ se quiebran todos los vientos...// Selva de mi silencio, Selva Negra/ donde se pudren las canciones muertas...”.

Já no caso da poeta Orides, ela “sabe que essa luta com a palavra é uma luta vencida (‘inesgotável’), mas desafia o silêncio além do branco da página, profana-o, dissolve em palavras” segundo De Farias (2014, p.15), o que parece-nos acontece no poema *A estátua jacente*:

I

(1) Contido
(2) em seu livre abandono
(3) um dinamismo se alimenta
(4) de sua contenção pura.

(5) Jacente
(6) uma atmosfera cerca
(7) de tal força o silêncio

(8) como se jacente guardasse
(9) o gesto total do segredo.

I

Preso
en su libre abandono
un dinamismo se alimenta
de su pura contención.

Yacente
una atmósfera cerca
de tal fuerza el silencio

como si yacente guardara
el gesto total del secreto.

II

- (10) O jacente
- (11) é mais que um morto: habita
- (12) tempos não sabidos
- (13) de mortos e vivos.

- (14) O jacente
- (15) ressuscitado para o silêncio
- (16) possui-se no ser
- (17) e nos habita.

III

- (18) Vemos somente o repouso
- (19) como uma face neutra
- (20) além de tudo o que
- (21) significa.

- (22) (Mas se nos víssemos
- (23) no verbo totalizado
- (24) - forma que se concentra
- (25) além de nós-

- (26) (Mas se nos víssemos
- (27) na contenção do ser
- (28) o repouso seria
- (29) expressão nítida.)

- (30) Vemos apenas
- (31) repouso:
- (32) contenção da palavra
- (33) no silêncio.

IV

- (34) Jaz
- (35) sobre o real o gesto
- (36) inútil: esta palma.

- (37) A palavra vencida
- (38) e para sempre inesgotável

(FONTELA [1966-1967], 2015, p.92-93)

II

- El yacente
- es más que un muerto: habita
- tiempos no sabidos
- de muertos y vivos.

- El yacente
- resucitado para el silencio
- es poseído en su ser
- y nos habita.

III

- Solo vemos el reposo
- como una superficie neutra
- más allá de todo lo que
- significa.

- (Pero si nos viéramos
- en la totalidad del verbo
- forma que se concentra
- más allá de nos-

- (Pero si nos viéramos
- en la contención del ser
- el reposo sería
- expresión nítida.)

- Vemos apenas
- reposo:
- contención de la palabra
- en el silencio.

IV

- Yace
- sobre lo real el gesto
- inútil: esta palma.

- La palabra vencida
- y para siempre inagotable.

(Tradução nossa)

Desde o próprio título, a autora propõe, no poema, elementos que aludem ao processo que se distingue na construção de uma obra artística. Quanto ao número de versos percebe-se uma maior profusão deles (38 no total) que são distribuídos irregularmente em quatro seções. Cada uma delas incursiona em um modo diferente, desde um ponto de vista metapoético, que está “sempre sugerindo um trabalho de arte árduo, feito de ‘sangue’ vocábulo que significa a vida que o poeta consegue dar as palavras imbricado com o sentido de tradição” (LIMA, 2010, p.10)¹³⁷, e alude a própria maneira de pensar a poesia orideana. A musicalidade que alcançaria a composição poética com o emprego dos eneassílabos é interrompida pelos *enjambements* que abarcam todo o poema: “(1) Contido/ (2) Em seu livre abandono [...]”

Ao retomar a análise do poema *La selva*, percebe-se a disposição dos elementos na construção do silêncio, no poema de Dulce, aspetos que se reiteram ao longo da composição e adquire um valor afirmativo. O enlace entre selva e silêncio fortalece o nível léxico do poema. Associá-los com a ideia de proteção implica uma ênfase maior, sobretudo quando outros enunciados expressam o contrário: “hachas, flechas y vientos”, elementos agressivos que tentam penetrar a selva do silêncio, espaço evasivo, de névoas e sem sol. Essa selva é “negra”, “espesa maraña del verde”, “masa hinchada, sembrada, crescida toda/ para aplastar aquella/tan pequeña/palavra de amor...”.

Na linguagem poética se observa a transgressão da ordem do simbólico por parte do semiótico. Na escritura poética, o semiótico funciona na prática significante como o resultado da sua transgressão. Esse resultado é percebido na organização das disposições textuais em quanto aos diferentes níveis (fonético, léxico, sintático) que não se encontram seguindo uma lógica determinada, senão mais bem uma analogia que permite a desorganização destes por meio de jogos fônicos e gráficos, negatização semântica, polissemia, intertextualidade. (LOUSTAU, 2014, p.40)¹³⁸.

O silêncio como barreira: “Selva de silencio... Ceniza de la voz/ Sin boca y sin eco; crispadura de yemas”, que não permite a entrada da dor no mundo, simbolizado por meio do substantivo selva, no entrecruzamento de ambos os termos reside a singularidade do

¹³⁷ Revista Fronteira Volumem 5-n 5- Agosto/2010. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numerosanteriores/n5/download/pdf/revista_frenteiraz5_impresso.pdf. Acesso em: 02.oct.2015. 20:33 hrs.

¹³⁸ LOUSTAU, Silvia. La creación poética y juego de la significancia en Amelia Biagioni. In: *Sitio web Letras – Uruguay*. Disponível em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/echinope/donaciones.htm>. 10. jun.2014.

poema. Por outra parte, o mundo real concebido como inimigo confrontará essa barreira que a selva representa e supõe. Os verbos: “mellan”, “despuntan”, “quiebran”, “pudren” produzem o efeito martelo e explosivo da selva, como elementos que atuam contra tudo aquilo que tente penetrá-la. Conforme Lazo (1967), na poesia de Dulce “há muitos brotes de uma fina sensibilidade ferida pelo contraste entre o mundo real e o mundo imaginário e querido, como as penetrantes e emocionantes observações de um talento agudo que se debruça tanto sobre a Natureza em si como nos fluxos das coisas.” (LAZO, 1967, p.182. **Tradução nossa**)¹³⁹.

Talvez por isso o sujeito lírico loynaziano se faça acompanhar do lúgubre, parceria acentuada pelo adjetivo: “negra” com o qual se tem qualificado a selva, porém também outras expressões conduzem-nos por esse caminho de leitura: “cenizas de la voz”, “sin boca y sin eco”, “crispadas de yema”, já que todas arrastam o leitor à sensação de destruição. E, nessa destruição, respira-se uma profunda tristeza. A tristeza do princípio e o final de todas as coisas. O efêmero da existência, parece expressado pelo eu lírico no seguinte trecho do poema, *Selva*:

Selva de mi silencio,
Verde sin primavera,
tú tienes la tristeza
vegetal y el instinto vertical
del árbol: En ti empiezan
todas las noches de la tierra,
en ti concluyen todos los caminos...

Note-se como a dificuldade de desconstruir esse silêncio radica no ato de não dizer, ou seja, de dizer e negar ao mesmo tempo, de completar-se e esvaziar-se. O que nos remete

¹³⁹ LAZO, Raimundo. *La literatura cubana: esquema histórico hasta 1966*. La Habana: Edición Universitaria, 1967, p. 182.

à ideia de origem e o silêncio representa de igual maneira o cessar da escritura, aquilo que é proibido, como caminhar sobre uma corda sem estabelecer os limites, que nos possibilitem retornar ao início. O silêncio parece nascer diretamente e transcender. Segundo Bremer (2013, p.46) “pode-se entender aqui silêncio não só como uma barreira que não permite a entrada da dor do mundo, senão também como uma estratégia do não falar, expressado por um eu lírico forte e decidido.”

Veja-se que no presente poema a assimilação dos elementos da natureza pelo eu lírico, consoante com Granados (1991, p.337) poderiam constituir um processo em que ambos se fundem para reafirmar o ciclo da vida e da morte, porém, também selva, silêncio e poesia são termos que se aproximam desde o ponto de vista semântico, o que nos leva a pensar que a selva do final do poema é também como espécie de um retorno à fantasia em que cabem os contos infantis, a inocência, a ingenuidade; parece-nos que essa selva poderia ser talvez um lugar onde o eu lírico sente-se protegido, esse é um dado que nos direciona pensar que todos os motivos que a poesia abarca inserem-se dentro dessa selva, que funciona como plenitude da vida poética da autora. A poeta e o eu ficcional fundidos revelam o mundo e transcendem o tempo.

Selva con su vestido de azúcar
y su lobo vestido de abuela
trenzadura de hoja y piedra
masa hinchada, sembrada, crecida toda
para aplastar aquella
tan pequeña
palabra de amor

Assim, brota a personalidade do eu lírico loynaziano, que no intuito de captar o instante da criação, ultrapassa todas e cada uma das complexidades do seu mundo interior e o mais interessante é que nesse movimento parece “contaminar” ao leitor, precisamente pela intensidade de uma vida poética que se traduz em nostalgia e dor, como se mostra nos

versos citados logo acima. Em Dulce, pois, a palavra e o silêncio, parecem adquirir, no final do poema, uma explícita conotação genérica que, neste contexto, é de luta e tensão, de incomunicabilidade.

Em perspectiva semelhante, o eu lírico orideano, para conseguir construção do silêncio, emprega uma estratégia que vai garantir que os fonemas nasais /m/, /n/, em posição final de sílabas, assegurem uma cadência em todo o poema, procedimento intensificado nas duas primeiras seções, tanto é assim que em ocasiões há uma tendência ao sentido da rima vocálica: “(6) uma atmosfera *cerca*/ (7) de tal força o *silêncio*/ (8) como se *jacente guardasse*/(9) o gesto total do *segredo*.”

É visível entre o verso (6) e (8) que a rima só é evocada e engendrada pela presença de fonemas /e/ e /a/ entre “cerca” e “guardasse”. Pode-se observar a alternância que se promove ao rimar constantemente de forma livre, não assim entre **silêncio** e **segredo** em que a rima vocálica se concreta, quase sempre ausente na versificação de Orídes que - assim como Dulce-, não vê o verso só como um jogo de sentidos mas como uma experimentação constante, optando pela desconstrução estrutural, versos que, segundo Dantas (2005), apresentam um “[...] despojamento estilístico que a impressão que se tem é que a poesia está se consubstanciando pela primeira vez, numa simplicidade de primeira descoberta”. (p.26) como pode-se apreciar no seguinte verso: “(10) O *jacente*/(11) é mais que *um* morto: *habita*/ (12) tempos não *sabidos*/ (13) de mortos e *vivos*.”.

Note-se como na estrofe anterior, apesar de continuar com o motivo fonético que estimula a rima, ao mesmo tempo deslocam-se as quebras dos versos até materializar-se de maneira assimétrica, fundamentalmente nos versos (12) e (13). A rima fica perdida, por isso durante a leitura é importante considerar a “análise de outros aspectos da construção do verso, como a sintaxe e as pausas, etc.” (PASCHOA,2007, p. 6)¹⁴⁰ tratando de singularizar a independência do verso, até ele tornar-se ausente na seguinte estrofe, quando a profusão de fonemas alveolares toma o seu lugar: “(14) O *jacente*/ (15) *ressuscitado* para o *silêncio*/(16) *possui-se* no *ser*/(17) e nos *habita*.”

Do mesmo modo que em Dulce, em Orídes o processo parece não se interromper, mas sim organizar-se por meio de brancos tipográficos, parênteses e outros recursos que,

¹⁴⁰ PASCHOA, Priscila. *O ritmo na poesia de Orídes Fontela como elemento desorganizador de uma aparente imobilidade no Texto literário*. Universidade Federal de Uberlândia: Revista Letras & Letras, 2007. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/.../14023. Acesso em: 03.oct.2015. 01:07 hrs.

na verdade, identificam-se desde a sonoridade fonética abordada anteriormente: rima, aliterações, ruptura da forma, até na maneira como as autoras organizam o poema e a relação com cada um desses elementos. A diferença de outros poemas de Orides, caracterizados por uma abstração surrealista e referencial, o poema *Estatua Jacente* funciona, em nossa leitura, como imagem da sua própria dimensão poética e estética- veja-se aqui a coincidência com Dulce-: o mesmo surge desde as faces do silêncio como figura plástica, imagem arquitetônica, recriada por meio de recursos em suspensão.

Na procura simbólica da desagregação da voz poética, o objeto nunca anuncia o que é, senão aquilo para que serve (BLANCHOT, 2007, p.197) ou nas palavras de Barbosa (1975)¹⁴¹ o que importam são “as repercussões de sensibilidade desencadeadas pelo objeto” (p.26). Desse modo, o poema parece deixar entrever a relação por contraste entre dos elementos: a estatua, que aponta a uma verticalidade que ascende e, jacente, que aponta à horizontalidade, ao repouso. Tal enfrentamento pode constituir o suporte sobre o qual se erige o poema, tornando cada estrofe partes constituintes ou elos de uma figura que distingue a palavra orideana, a sua própria matéria.

As aliterações orideanas surgem, nessa representação silenciosa, totalmente para a evocação da imagem plástica, aquela que se constrói continuamente na neutralidade intensa e o sussurro evocado desde a introspecção. Parece que, neste momento, o poema atinge o ponto climático da composição, quando a rima e os sons se deslocam na combinação de palavras proparoxítonas, paroxítonas e oxítonas, como nos versos (22) e (29). Por meio do ritmo deslocado, presenciemos a dispersão dos sentidos sem chegar à perda total, que aumenta a distância entre os sons. A virtude se reconhece ao alcançar-se tal liberdade dentro de uma forma poética que se encontra sendo esculpida, tomando forma continuamente.

O eu lírico enuncia, na primeira estrofe, a associação em contraste de elementos metapoéticos: contido v.s. livre; quer dizer, a liberdade do verso referido a sua forma, frente a sua constituição formado por signos linguísticos, no caso a palavra, que assim como em Dulce, em Orides “é lapidada e não mede esforços para alcançar o essencial. Por isso, sua poesia é inquestionavelmente substantiva, sem adornos, sem acessórios e outras

¹⁴¹ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral del Melo Neto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

bombas de gás lacrimojante” (BARROS, 2013, p.24)¹⁴². Dispostos desse modo, apresenta-se a isotropia do texto na qual participam outros termos que referem uma inflexão ao interior dele: “expressão nítida// forma que se concentra//contenção da palavra”. Uma reflexão que o poema formula sobre ele mesmo, como forma criada para um fim, mas, não vai além da pureza estética, daí que a primeira estrofe conclui: “(3) um dinamismo se alimenta/ (4) de sua contenção pura.”.

A discursividade nesta secção primeira poderia encontrar-se estabelecida a partir do motivo: “jacente”, na segunda estrofe, eixo semântico principal que catalisa o resto do poema. Mas, se levarmos em conta a composição no seu conjunto, esse objetivo canaliza a arbitrariedade a que é submetido todo signo linguístico, pois propõe-se como uma expressão que possui vários conteúdos ou significados. Veja-se a seguinte estrofe:

(5) **Jacente**

(6) uma atmosfera cerca

(7) de tal força o **silêncio**

(8) **como se jacente** guardasse

(9) o gesto total do segredo.

Aqui “jacente”, formado desde um processo de derivação/composição, identifica-se diretamente com o silêncio, caracterizado como uma **força, atmosfera**: “um dinamismo se alimenta/de sua pura contenção”. Note-se mais uma vez a circularidade (própria de *Heliantos*) do movimento desenhado desde elementos semânticos e isotrópicos que são próprios da poeta. Posteriormente, imerso em uma estrutura de semelhança: “de tal// como se”, sobrepõe-se a sua estrutura e marca um retrocesso no fortalecimento em direção ao centro que se intensifica na segunda secção, cujo motivo adquire outro sentido ao sobrepor-se ao artigo e substantivar-se, veja-se: “(14) **O jacente** /(15) **ressuscitado** para o silêncio/ (16) possui-se no ser/(17) e **nos** habita.”

Ora, particularizar-se, enquanto distingue-se nele outro referente; muda a perspectiva e afasta-se a lente que olha. O que jaz não é o **silêncio** que agora apresenta-se como um

¹⁴² BARROS, Maria das Dores Santana de. *A experiência do olhar na poesia de Orides Fontela*. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiás, 2013.

fim procurado, habitável só na natureza desdobrada do ser em “nós” que comparece ao verso (17). É importante notar a relação de contraste entre “jacente” e “ressuscitado” que, como tínhamos visto no título, poderiam adquirir conotações ainda mais escuras, pois o **ressuscitado** é impulsado desde a morte ou um estado de repouso para destinar-se ao **silêncio**: eis aqui uma suspensão semântica marcada em uma estrofe sujeita às margens da contenção mais absoluta.

Do mesmo modo que em Dulce, em Orides pode-se observar como o símbolo do silêncio parece ser trabalhado desde a metapoesia para o intertextual, reforçando índices de reiteração, des-ordem no contraste na procura do inefável. Tudo ocorre ao nível do caos introspectivo que retorna pelo pensamento, é por isso que o silêncio é: “repouso/ como uma face neutra/além de tudo o que significa”, isso é: **dinamismo, força, atmosfera**. O contraste resulta, então, volumen, o corpo que vai adquirindo a figura ou a estátua ao canalizar o espaço que ocupa o silêncio. O movimento torna-se implosivo e recai nos limites do diálogo interno desde um nível inferior nas seguintes estrofes. Dispostos de maneira paralela, adquire o rasgo da decadência, entendido como inconformidade, veja-se: “(22) (Mas se nos víssemos/(23) no verbo totalizado [...]/(26) (Mas se nos víssemos/(27) na contenção do ser [...].

A inconformidade parece manifestar-se no processo de criação, enquanto que a voz poética e o pensamento coadjuvam-se na intenção de recriar-se no “verbo totalizado” e na “contenção do ser”: criaturas gramaticais que assinalam a abertura para a palavra (signo de forma e conteúdo) como expressão do silêncio que habita neles. Então, ocorre o desenlace por meio de um giro metafórico que assinala a quarta seção e retorna a aquilo que jaz: “esta palma”, quer dizer, o ato de escrever, o eu lírico precisou só de um substantivo para completar o que era reconhecível: o real é a palavra que, silenciada, irrompe nele até preenchê-lo. Por isso escrever se torna “inútil”, silêncio nítido, pura contenção, que dificulta, assim como em Dulce, a comunicação.

Considerações finais:

A sobrevivência nos territórios do diálogo: entre a escrita e a morte

Após nos defrontarmos com as análises dos poemas das autoras em análise, entendemos que parece haver uma luta pela sobrevivência através da escrita, por meio da palavra, que se perpetua ao expandir, nos territórios do diálogo, a vontade de dizer e libertar-se; uma sobrevivência que, como tentamos mostrar nas análises, concreta-se na necessidade das poetisas de expor a sua visão do mundo, a partir de uma perspectiva bem singular e da sua filosofia de vida. Na relação da palavra com a palavra poderia estar depositada a salvação para Dulce e Orides. Graças a essa força da palavra e o seu impacto na natureza da arte das poetisas, temos hoje a possibilidade de ler uma poesia que se reafirma como singular, se a compararmos com poetisas que lhes são contemporâneas. Uma ideia de Agamben (2011) que marca definitivamente o nosso raciocínio, é a sua ideia que o ser humano tem feito da aquisição da linguagem mais do que uma capacidade, uma potência específica, que lhe permite colocar-se em jogo através da sua palavra.

Essa ideia também se sustenta no pressuposto do próprio Blanchot (1987)¹⁴³, para quem o uso das palavras implicam uma relação com a morte, e cuja representação é marcada no manifesto das palavras, porque elas levam à morte entre suas linhas. Já que morrer, então, implicaria uma experiência da linguagem, a palavra vai constituir-se uma promessa de acabamento, que nas palavras do Blanchot (1987), é uma sentença de morte, da qual só pode se livrar o autor com a destruição da obra, o desenlace da palavra, a erosão do pensamento, até chegar à morte que habita e vive.

Por conseguinte, essa experiência previa da morte como condição da escrita e da temporalização e espaçamento que permite que essa escrita em geral e de maneira mais particular em Dulce e em Orides, tenham um lugar, é já, antecipadamente, uma inscrição, uma marca como princípio de um certo atraso ou de um diferir, o mesmo diferir pelo qual a atividade literária nunca inicia, mas, sim recomeça e que faz da obra uma experiência de luta contra morte, uma impossível travessia pela morte como repetição da experiência de uma

¹⁴³ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

morte anterior. Trata-se, assim, de uma escrita de morte, de uma escrita que só chega postumamente.

Contudo, a morte habita nos poemas das autoras, através da linguagem, participa da palavra e define-se por essa separação, por essa diferença com a escrita, por essa estranheza que nos oferece do mundo a troco de um sentido. A morte da coisa sobrevinda sob a forma do cadáver da significação, e a fala, toda forma de fala, seria o funesto mensageiro dessa fatalidade. A distância entre morrer e escrever é todo e é nada, zero e infinito, separados por uma estranheza e desmesura em que não habita o verbo ou a cifra. Escrever permite contar a morte, como afirmava Foucault, contá-la muitas vezes, e em exercício de contar, nessa fala dilatada, prolongar a morte e a separação da morte com respeito à linguagem ao mesmo tempo. Então, tal como apontara Blanchot (1987), haveria que retirar a palavra morte de morrer, o mesmo que temos retirado a fala da escrita.

A morte passeia pelas letras, insinua-se nelas, e todo o abismo da literatura se apressaria nessa projeção paradoxal da morte sobre a linguagem. Porque, no último termo, a arte, a literatura, a escrita e a fala só seriam possíveis por essa morte que caminha sobre eles, pela morte que projeta e pela possibilidade de morrer que afasta, ao mesmo tempo que colocam em segurança a linguagem. Penso necessário aclarar que em seu nexos com a morte, tanto a palavra quanto a escrita possuem o poder criador de novas realidades e ficções, toda verdade tem uma estrutura de ficção (SAFOUAN, 1993).

A palavra calada entre os homens privilegia o seu. E a palavra se faz factível quando a ordem simbólica opera por meio de um ato de morte que afirma a vida, uma relação que cria cultura e escritura, um ato criador que vai caracterizar-se por uma nova produção. O sujeito apropria-se do simbólico graças a sua estruturação edípica. O escrito afeta o leitor e o escritor; o texto pode atrai-los e também causar repulsão. Libera ou condena, pode produzir identificações e ao mesmo tempo expor verdades.

O caminho intransitável do silêncio, ou da fala condenada à solidão, seria o único digno de recorrer-se para aqueles que ainda sonham com afirmar, de alguma forma, a vida, e com ela, outro tipo de comunicação. Se já não existe uma linguagem que possa alcançar a verdade, se o mundo é isso outro que sempre escapa à pulsão do escritor, então a questão é para que serve? Blanchot (1987) leva a um extremo a possibilidade mesma da escrita desde um ponto inominável abandonado ao silêncio e ao esquecimento, abrindo, com isso, uma possibilidade ao porvir.

A linguagem própria é aquela que sobrevive à morte de todos os deuses, e por isso não diz nada, não refere nada, só a si mesma. Mas também destaca esse mesmo nada como um nada presente, um abismo que se abre ante os olhos dos leitores. Dulce María e Orides nos conduzem novamente pelos questionamentos sobre a possibilidade da escrita quando parece impossível desfazer-se da condenação do silêncio. Essa aproximação entre a escrita e o silêncio se expressa na obra das autoras através das representações de imagens do silêncio, de gritos, ruídos, cantos, falas, nos diferentes contextos do silêncio.

O que nos leva a pensar em todos aqueles silêncios que nos atingem durante a leitura dos poemas: um primeiro lugar no silêncio fundador- que vem antes do dizer- e o silenciamento de Eni Orlandi (2007), um silêncio de enquanto se diz uma coisa não se diz outra, tem um silêncio que vem depois de tudo dizer, como se fosse o fim último da temática, cuja ideia é estimulada por Blanchot; um silêncio que não tem mais nada para dizer e por último; um silêncio que é um movimento quase no sentido de uma plenitude, de uma transcendência, precisamente porque a poesia tende ao silêncio, mas não porque ela não consiga dizer, senão porque já ultrapassou os limites da linguagem. Contudo, o mais instigante é como essa procura pode ser viciante, porque no caminho sempre há uma coisa a mais, que não é apenas uma ideia de elogiar a linguagem, mas como se a linguagem, ao fim e ao cabo, convergisse para o silêncio, como aponta Blanchot (1987); é como se ela partisse do silêncio, se fechasse nele e logo se abrisse na linguagem, e depois se fechasse novamente no silêncio, e nesse movimento: do silêncio ao silêncio, virasse só eco, só ruído.

O autor morre com a escrita, torna-se um fantasma ante uma fala que já não é mais sua, que a partir do último traço sobre uma página tem sido condenada a vagar. No entanto, nesta fala dá-se ainda uma forma de relação social, íntima do mundo e brindada pela literatura. Dessa maneira compreende-se o sofrimento de todo escritor, fora do mundo, porém dentro e preso nele, como parece ser o caso das nossas autoras.

Por isso, a linguagem significativa é verdadeiramente a vida do espírito que leva a morte e mantêm-se nelas; por isso - enquanto mora na negatividade- importa-lhe o poder mágico que converte o negativo em ser. Não há “eu” sem morte. Não há linguagem sem a negatividade mais extrema, sem essa negatividade da morte, no entanto, Blanchot mostra-nos que a literatura e arte revelam-nos um reino que parece não ter nem princípio nem fim. É muito necessário apontar que Blanchot (1987) não indica o espaço literário como um espaço de morte, nem de vida, é um espaço do imaginário em que o ser perpetua-se como o nada. Daí que a linguagem encontra a sua própria verdade, nessa finitude da negatividade e que faz a

linguagem possível e tudo o que ela poderia representar; enquanto a morte habite na linguagem não pode ser evitada.

Esse processo de negatividade é experimentado durante a leitura dos poemas das autoras tal como vimos anteriormente. E, entretanto, também devemos responder a um vazio profundo na obra, em que cada possibilidade tem sido esgotada, não tem nada a negar, e somente uma repetição sem objetivo ocorre. A literatura, a partir dessa perspectiva, permanece sempre vinculada à experiência do escritor, porém não porque responda a um estado psicológico, senão pela existência no questionamento implacável do que o faz possível: a linguagem, que segundo o próprio Blanchot (1987), só pode comunicar-nos algo ao mesmo tempo que nega a realidade daquilo que procura comunicar.

O caráter essencial da linguagem é a sua abstração; quer dizer, a sua capacidade de negar o concreto em prol de uma ideia. Para Blanchot (1987), a palavra contempla a morte e ignora o que a verdadeira morte é, que arranca as coisas do mundo, daí que o silêncio no poema aproxime-se como um espelho, como se fosse protagonista e leitor ao mesmo tempo. A literatura permanece dividida entre o possível e o impossível, entre a sua habilidade para nomear as coisas em sua ausência e em sua imaterialidade. A escrita, assim, é atravessada por uma ambiguidade fundamental que nós não podemos vivenciar. A linguagem continua falando, com um rumor ou uma murmuração de silêncio.

Blanchot (1987) assinala que os escritores acham-se fascinados por aquilo que precede à escrita. O escritor espera, temeroso, chegar ao fundo, alcançar precisamente essa origem, porque como poderia chegar ao lugar da palavra inicial? A escrita é, pois, sempre dupla, a morte como a possibilidade e como a impossibilidade de morrer. Se a linguagem destrói a realidade da coisa, também consome a individualidade do escrito e do escritor. A linguagem desde aqui não pode ser interpretada desde o sujeito que enuncia desde o “eu” que fala. Na linguagem do poema os acentos, as pulsões, as pausas não são traduzidas para a palavra escrita, no entanto a linguagem revela-se assim mesmo como um meio que oculta e ao mesmo tempo mostra o sentido que existe, todavia, a linguagem não pode comunicá-la; o espaço de Blanchot é o espaço da incerteza, necessário para que as palavras possam ser e em que, portanto, ainda é possível falar. Daí que possamos dizer que o verso das poetas- nesse espaço que fala Blanchot- vai continuar como essa ressonância e o perene eco da voz e das palavras que os caracterizam. A existência de uma outra voz, uma interditada que acreditamos seja pela

censura e cujo reflexo projeta-se na própria escrita, no “anonimato”? já para Barthes (2012)¹⁴⁴ a voz perde a sua origem e o autor se depara com a morte no texto, esse lugar não é mais do autor.

A palavra poética em Dulce a Orides, expressa precisamente o silêncio, após calar, a ausência daquilo que já não pode se fazer presente. Da mesma maneira que as palavras já não se podem definir pela sua capacidade indicadora, nem da realidade externa, nem tampouco da intimidade, a escrita já não tem uma referencialidade. Sabemos, aponta Novaes (2005), que nosso tempo é marcado pelo desaparecimento de todos os referenciais. Se já não pode falar e, portanto, ante essa incapacidade, é conveniente/preferível calar-se.

Embora Blanchot aceite a opção do silêncio, vê nele uma outra forma de falar- daí a pertinência do seu pensamento no nosso estudo-, o que significa que ele vê no silêncio um signo, não com um referente claro, mas, sim, um signo que exige uma leitura, uma interpretação. O silêncio como signo se consolida, nas obras das poetisas, a partir dos poemas que enunciam a angústia, a dor, o nada, a solidão, o diálogo com Deus etc. e que dividem o espaço do poema com os brancos da página, os *enjambements* em um dialogar constante, o que consolida essa escrita como silenciosa rompendo com uma possível leitura limitante do poema, ao vincular-se ao espaço da subjetividade.

A partir dessas ideias que foram trabalhadas, podemos chegar à conclusão que o poema em Dulce e em Orides é uma resposta ao contexto histórico, por isso elas se correspondem, se retroalimentam no sentido adorneano mesmo de *Lírica e Sociedade*. Essa afirmação se confirma, porque, no nosso entendimento, existem duas chaves de leitura para desvendar os modos de construção do silêncio na obra das poetisas, um primeiro movimento que vai pela via do próprio silêncio como produto da chegada da modernidade, o segundo movimento vai ser o da interdição, porém, quando falamos de contexto político determinado, percebe-se, também, a possibilidade de que esses poemas respondam ao contexto. A ideia da morte, para as poetisas, é uma forma de sobrevivência ao contexto, porque elas conseguem, por meio da sua poesia, atravessar as relações de poder contidas nos contextos críticos tanto em Cuba quanto no Brasil, sem que elas fossem necessariamente refletidas explicitamente no poema.

O silêncio é, no nosso estudo, um norte de leitura, as vezes aproximando, mas as vezes distanciando as autoras.

¹⁴⁴ BARTHES, Robert. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003
- _____. Compromiso. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. In: *Notas de Literatura III. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, 2003, p.393.
- _____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Dialectica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3)*. Trad. Selvino José Assmann Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. Revista Cacto nº 1, agos, 2002.
- _____. *A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 1984
- ALVIM, Francisco. *Poemas, 1968-2000*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- AMORÓS, Amparo. *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. 1991. 211 f. Tesis (Doctorado en Literatura). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.
- ANGULO, Eugenio A. *Dulce María Loynaz' Jardín: subversive topological discourse*. 2011, 227 f. Dissertation (PhD of Philosophy in Spanish). Florida International University, 2011.
- ARAÚJO, Nara. *El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión en la poética de Dulce María Loynaz*. México: Iztapalapa 37. Julio-Diciembre, 1995.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 11 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Da Revolução*. Brasília/São Paulo: Editora UNB/ Ática, 1988.
- _____. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ARRIGUCCI JR, David. Na trama dos fios, tessitura poética. In: *Jandira, n.2. Juiz de Fora*. Funalfa Edições, 2005.

- AUGIER, Ángel. *Nicolás Guillén. Las grandes elegias y otros poemas*. España: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- BARROS, Maria das Dores Santana de. *A experiência do olhar na poesia de Orides Fontela*. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras Goiás, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2013.
- BARTHES, Robert. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BATISTA, Jaqueline. *Um pássaro invocou mudamente o abismo: a tensão entre as categorias positivas e negativas na poética de Orides Fontela*. 2015. 87 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. 2015.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Barbosa, Hermerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- Bíblia Sagrada*. Trad: Ivo Storniolo e Euclides Martins. São Paulo: Paulus, 1990
- BIRD, David. *Understanding Wine Technology: The Science of Wine Explained*. 1 ed. England: The Wine Appreciation Guild. 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOBBIO, Norberto. *Estado, Governo, Sociedade: por uma teoria geral da política*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BOBES, Marilyn. La poesía del silencio. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las América/Letras Cubanas, 1991.

_____. *Dulce María Loynaz: la poesía del silencio*. La Habana: Revolución y cultura (7), 1984.

BOLAÑOS, Aimeé G. *Ficções da memória ou a memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.40, jul./dez. 2012, p. 81-98.

BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

_____. Poesia e resistência. In: *O ser e o tempo na poesia*. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRISKIEVICZ, Danilo A. *Violência e poder em Hannah Arendt*. 2009. 145 f Dissertação (mestrado em Filosofia). Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

BUCIOLI, Cleri A. B. *Entreter uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume: Fapesp: 2004.

CÂNDIDO, Antônio. [Sem título] Trevo. In: FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Claro Enigma, 1998.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAPOTE, Zaida. *Contra el silencio. Una lectura de Dulce María Loynaz*. 2002, 101 f. Tesis (Doctorado en Filología)- Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana, 2002.

CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. 4 ed. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CECERE, Fabiola. *Dulce María Loynaz, Fina García Marruz y la poesía de lo pequeño*. V 23; n 1. Venecia: Verba hispânica XXIII, 2015.

CHAUÍ, Marilena. [sem título] Teia. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. O silêncio forçado. In: *O silêncio dos intelectuais*. Revista Espaço Acadêmico-N. 53/outubro, 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/053/53chaui.htm>. Acessado em: 31.ago.2015.

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Ed. Gredos, 1977.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. In: *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, n.11, p.165-177, 2004.

CONDE, Carmen. Una isla que conserva intacto su misterio. In: SIMÓN Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Letras Cubanas/Casa de las Américas, 1991.

CRUZ, Humberto L. *Los intersticios reveladores de la fe: la religiosidad imbricada en la poesía de Dulce María Loynaz*. Florida: Hispania, 90, 2007.

_____. *El silencio como referente indirecto en Poemas náufragos de Dulce María Loynaz*. Florida: Filología y Lingüística XXXII (2), 2006.

DANTAS, Márcio Lima. *Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*. 2005. 162 f. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciência Humanas Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2005.

DARÍO, Rubén [1899]. *Antología poética*. Madrid: Editora EDAF, 1998.

____ [1905]. *Cantos de vida y esperanza. Los Cisnes y otros poemas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

DE CASTRO, Gustavo. *O enigma Orides*. 1 ed. São Paulo: Hedra, 2015

DE HOLLANDA, Heloísa. B. *26 poetas hoje*. São Paulo: Aeroplano, 1976.

DE LA PORTILLA, Juan Ramón. La hora brillante (*Fe de vida* de Dulce María Loynaz). In: *Encuentros. Sobre la obra de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río: Ediciones Loynaz, 2012, p.201.

DE SOUZA, José Arilson Xavier. Poética e Filosofia da Paisagem. In: *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, Sobral/CE, v. 17, n. 3, p. 156-161, Dez. 2015. Disponível em: <http://uvanet.br/rcgs>.

DIEGO, Gerardo. En la plenitud de su vida poética (1947). In: SIMÓN, Pedro. *Valoración Múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991.

DOLHNIKOFF, Luis (org). *Orides Fontela. Poesia completa*. 1 ed. São Paulo: Hedra, 2015

DRUMMOND, Carlos (1978). *Antologia Poética*. 12a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 3

DUARTE, Ana Beatriz T. D. *Máquinas Minerais: um estudo comparativo entre as poéticas de Amílcar de Castro e João Cabral de Melo Neto*. 2004. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2004.

Dulce María Loynaz. Poesía. 2 ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Modernismo e Coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Editora Nankin, 2012

ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. Trad. Ricardo Pochtar. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

ESPINOSA. *Dulce María Loynaz, el ala oscura de su rebeldía*. Madrid: Mundo Hispánico 14 (154), ene, 1961.

ESTEBAN, Angel; SALVADOR, Álvaro. *Antología de la poesía cubana: Siglo XX*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.

FACHIN, Zulmar. *Fragmento de Teoria do Estado*. Revista Scientia Iuris, v4, 2000. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/iuris/issue/view/416>. Acesso em: 29.oct.2015. 15:30 hrs.

FELIZARDO, Alexandre. B. *Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada*. Revista Voos: Faculdade de Guairacá. Volumem 1, Cadernos de Letras-estudos Literários, jul, 2009. Disponível em: www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/.../38. Acesso em: 03.oct.2015. 17:48 hrs.

FERNÁNDEZ, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Sobre el contexto literário em Dulce María Loynaz. In: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remédio. *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias*. Madrid: Editorial Verbum, 2007.

FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Poesia e filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil*. São Paulo: 7Letras, 1998.

_____. “Uma –despretensiosa-minipoética” In: Cultura Vozes, n 1, ano 91, janeiro/fevereiro, 1997, p.120

_____. Nas Trilhas do Trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

_____. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

FOUCAULT, M. (1970). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.

FOUCAULT, Michael; DELEUZE, Gilles (1972). Os intelectuais e o poder. In: *Ditos e Escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCÍA, Xiomara F. N. *Silencio y soledad en la poesía de Dulce María Loynaz*. ISLAS 42(124) Abril-junio, 2000.

GARLET, Deivis J; DA SILVA, Mara L. Reflexos e refrações do poder e da violência em *O Ovo*, de Caio Fernando Abreu. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, nº 21- Janeiro-Junho de 2013. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/about/index>. Acesso em 24.nov.2015. 23:58 hrs.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Trad. Marcos Santarrita. In: *ALEA: Estudos Neolatinos*. Vol.5 n.1, Rio de Janeiro, 2003.

GONÇALVEZ, Roberta A. *Entre a Potência e Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. 2014. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, 2014.

GONZÁLEZ, José L. *El significado del silencio y el silencio del significado*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Disponível em: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7120/sendamillaresPIB1998.pdf?sequence=1>. Acesso em 24/ago/2015.

GRANADOS, Juana. Un atractivo inquietante. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración Múltiple: Dulce María Loynaz*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas/ Editorial Letras Cubanas, 1991.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética: O sistema das artes*. 2.ed. Trad. Á. Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HERRYMAN, María Carolina M. La ciudad y el jardín. In: *Encuentros. Sobre la obra de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río: Ediciones Loynaz, 2012, p.159.

- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAMESON, F. O utopismo depois do fim da utopia. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p. 171-195.
- JIMÉNEZ, José O. *Poetas contemporáneos de España y América: Ensayos críticos*. Madrid: Verbum, 1998.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. In: *Dulce María Loynaz Poesía*. 2 ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011.
- JUNQUEIRA, Ivan. A essência da linguagem. In: *O fio de Dédalo*. São Paulo: Record, 1998.
- KOTHE, F. R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. 1 ed. rev. Prefacio Stella Bresciani (2004). São Paulo: Boitempo, 2012.
- LAZO, Raimundo [1971]. Un milagro estético de sencillez. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991.
- _____. *La literatura cubana: esquema histórico hasta 1966*. La Habana: Edición Universitaria, 1967.
- LE RIVEREND, Julio. *La República: dependencia y revolución*. 3 ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales/ Instituto Cubano del Libro, 1971.
- LEMUS, Virgilio L. En mi verso soy libre: él es mi mar. In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las América/Letras Cubanas, 1991.
- LEUCHSENRING, Emilio R de. *Francisco de Paula Gelabert. La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX. Los escritores*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad, 1962.
- LEZAMA, José. *Antología de la poesía cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.
- LOMBANA, Raúl M. *La polémica teórica sobre el nacionalismo y el caso Cubano*. Santa Clara: Editorial Feijóo, UCLV, 2002.

- LOPES, Marcos A. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. In: *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 12, n. 2, p. 115 - 128, jul./dez. 2008.
- LÓPEZ, César. *Poesía Dulce María Loynaz*, Prólogo. La Habana: Letras Cubanas. Cuba, 2011, p. VI.
- _____. Proyecto para una lectura demorada. Prólogo. In: *Dulce María Loynaz Poesía*. 2 ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011, p. IX - X.
- LOUSTAU, Silvia. La creación poética y juego de la significancia en Amelia Biagioni. In: *Sitio web Letras – Uruguay*. Disponível em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/echinope/donaciones.htm>. 10/ jun/2014.
- MALLARMÉ, S. [1945]. *Obras Completas*. Paris: Gallimard, 1945.
- MARQUES, Ivan. *Donizete Galvão, Orides Fontela e o “reino do poeta”*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44, p.305-318, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n44/a15n44.pdf>. Acesso em: 17/set/2015. 16:57 hrs.
- _____. Ecuríssima água. In: *Revista Cult*, n. 28, São Paulo, novembro, 1999.
- MATAIX, Remédios. Orígenes: una vanguardia sin vanguardismo. In: *Pliegos de la ínsula Barataria*. España: Revista de creación literaria y de filología, 1997, n. 4, p. 51-70
- MATEO, María Asunción. *Antología Lírica por Dulce María Loynaz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993, p. 23.
- MARRUZ, Fina G. Aquel girón de luz...In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple: Dulce María Loynaz*. La Habana: Editorial Casa de las Américas/ Editora Letras Cubanas, 1991.
- 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, 2002.
- MÉNDEZ, Salvador B. *Textos crítica literaria*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2012.
- MILLARES, Selena. *Del Modernismo a la Vanguardia: La senda de la Cubanidad*. Madrid: Universidad Autónoma, 1998.

- _____. Dulce María en el tallo de los ventos. In: *Rondas a las letras de Hispanoamérica*. Madrid: Editora Edinumen, 1998.
- _____. Dulce María Loynaz, isla y universo. In: ALEMANY, Carmen e MATAIX, Remedio. *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literárias*. Madrid: Editora Verbum, 2007.
- MIRANDA, Paula. *Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro*. Santiago de Chile: Acta Literaria. Nº 44, I Sem., 2012, p.107.
- MULLER, Adalberto; HAZIN, Elizabeth. *Orides Fontela*. Revista do Pós-graduação em Literatura, n. 18 ano 13, 2004, p.173-175.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola. 2013
- SACCONI, Luiz A. *Grande Dicionário: da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Geração, 2010.
- ORLANDI, E.P. *Interpretação*, Petrópolis: Vozes, 1996
- _____. *Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos*. 6 ed. Campinas: Pontes, 2005
- ORTEGA, José. La aventura poética de Pablo Picasso. In: *La Palabra y el Hombre*. Nº 90. México: Universidad Veracruzana, 1994, p.31.
- ORTIZ, Fernando. Fragmento de la conferencia *Los factores humanos de la cubanidad* leída por Ortiz en la Universidad de La Habana, sobre los aspectos significativos del concepto de “cubanidad”, 28 de noviembre. In: Revista Bimestre Cubana, La Habana, no. 3, marzo-abril de 1949, vol. XIV, p. 161-186
- OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa, resposta a decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.
- PAREJO, Ramón, P. Qué es silencio y qué no es silencio. In: *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Trad. Christina Johanna Bischoff; Annegret Thiem. Berlin: Ars Poética hispánica. 2013.
- PASCHOA, Priscila P. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia*. 2006.217 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2006.

_____. *O ritmo na poesia de Orides Fontela como elemento desarranjador de uma aparente imobilidade no Texto literário*. Universidade Federal de Uberlândia: Revista Letras & Letras, 2007. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/.../14023. Acesso em: 03.oct.2015. 01:07 hrs.

PATY, Michel. *Reflexiones sobre el concepto de tiempo*. Revista de Filosofía. Universidad Complutense de Madrid, 3ª Época, Vol. XIV. Número 25. 2001

PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. 1972. Santiago: Tajamar Editores, 2008.

_____. Os signos em rotação. In: *O arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

PENALVA, Joaquín J. *Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz*. América sin nombre N° 3, junho, 2002. p. 51.

PIEDRA, Antonio. *La dama del Agua*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Loynaz/damaagua.shtml. Acesso em: 12.mar.2016. 14:30 hrs.

PIMENTEL, David A. *A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot*. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 05, nº 01, jan./jul, 2013. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/184.pdf>. Acesso em: 07.nov.2015, 16:02hrs.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Trad. Jorge García. México: UNAM, 2011

PUPPO, M. L. *La música del agua: poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Argentina: Editorial Biblos, 2006.

PÜSCHEL, Raul de Souza. *Mallarmé: a poesia sob o signo do estilhaçamento*. Itinerários, Araraquara, n. 26, 81-97, 2008.

Revista Fronteira Volumem 5-n 5- Agosto/2010. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/revista_frenteiraz5_impreso.pdf. Acesso em: 02.oct.2015. 20:33 hrs.

SAINZ DE ROBLE, Federico C. *Dulce María Loynaz. Obra Lírica*. Madrid: Aguilar, 1955, p.12

- SAÍNZ, Enrique. Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz. In: SIMÓN Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991.
- SANTIAGO, Osvaldo T. *Bitácora de un Imperio en Guerra*. Puerto Rico: Letras de América, 2008.
- SANTOS, Janderson S. *Orides Fontela: uma obra humanista no mundo reificado*. 2014.73 f. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Departamento de Teorias literárias e Literatura, Brasília, 2014.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 139.
- SIMÓN, Pedro. Conversación con Dulce María Loynaz. In: *Dulce María Loynaz, valoración múltiple*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991.
- SISCAR, Marcos. Traduzir Mallarmé é o Lance de Dados. In: FALEIROS, Álvaro. *Um Lance de Dados / Stéphane Mallarmé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SOTILLI, Tiago A. *A palavra é densa e nos fere”: trabalho e arte na poesia de Orides Fontela*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Brasília. Departamento de Teorias literárias e Literatura, Brasília, 2014.
- STEINER, George. O Silêncio e o poeta. In: _____. *Linguagem e silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 55-74.
- TORRES RUISÁNCHEZ, C. M. La prosa de Dulce María Loynaz: camino poético hacia otros mundos. In: *Artículos del Portal Web del Centro Cultural Dulce María Loynaz*. La Habana, 2011.
- TORRES-CUEVAS, Eduardo. *En busca de la cubanidad tomo II*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006, p. 303
- UREÑA, Max. E. *Ensayos críticos*. La Habana, 1954.
- VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.25

- VELÁZQUEZ, Esperanza L. *Aproximación a la temática de la poesía de Dulce María Loynaz. Convergencias y divergencias*. México: UNAM AIH. Actas XII, 1995, p. 314 - 315.
- VÉLIZ, Claudio. *La tradición centralista en América Latina*. Barcelona: Ariel, 1979.
- VIEIRA, Denise Scolari Revista Trama - Volume 2- Número 4 - 2º Semestre, 2006.
- VILELA, Lúcia H. (1992) UFOP: Alteridade e perigo: o phármakos. In: *3 Congresso ABRALIC (3:1992: Niterói: RJ) Limites Anais-* São Paulo: Editora da USP; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995.
- VILLA, Roberta. *O pouso de Orides*. Disponível em: <http://teratopoesia.blogspot.com/2009/01/o-pouso-de-Orides-fontela-Roberta-Villa.html>. Acesso em:01.oct.2015.03:22 hrs.
- VILLAÇA, Alcides. *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides*. Estudos Avançados 29 (85), 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937>. Acesso 18.mar.2016.00:00 hrs
- VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octani Silveira Mora. São Paulo: Culturex, 1986.
- WELLECK, René; WARREN, Austin. Trad. José Ma. Gimeno. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1966.
- WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- YARZA, Pálmenes. Otras opiniones [1949] In: SIMÓN, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991.
- YERO, Olga. La identidad cultural en la obra poética de Nicolás Guillen. In: BARCHINO, Matías e MARTÍN, María. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. España: Universidad de Castilla- La Mancha, 2004.
- ZAMBRANO, Josefa. *Dulce María Loynaz: últimos días de una casa, un jardín y una mujer que fue (feliz) en Cuba*. España: Plumas y letras hispánicas. Disponível em: <http://analitica.com/opinion/opinion-internacional/dulce-maria-loynaz-ultimos-dias-de-una-casa-un-jardin-y-una-mujer-que-fue-feliz-en-cuba/>. Acesso em:01.set.2015. 20:09 hrs.

ANEXO 1

O CISNE.

A Victor Hugo

I

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o seu lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimos, lajeados,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,

Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!

(BAUDELAIRE [1821-1867] 2012, p. 324-329. Trad. Ivan Junqueira)

ANEXO 2

LOS CISNES

A Juan R[amón] Jiménez.

1

¿Qué SIGNO haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,
tiránico a las aguas e impasible a las flores?

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.

A vosotros mi lengua no debe ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez...
Soy un hijo de América, soy un nieto de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez...

Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas
den a las frentes pálidas sus caricias más puras
y alejen vuestras blancas figuras pintorescas
de nuestras mentes tristes las ideas oscuras.

Brumas septentrionales nos llenan de tristezas,
se mueren nuestras rosas, se agostan nuestras palmas,
casi no hay ilusiones para nuestras cabezas,
y somos los mendigos de nuestras pobres almas.

Nos predicán la guerra con águilas feroces,
gerifaltes de antaño revienen a los puños,
mas no brillan las glorias de las antiguas hoces,
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Niños.

Faltos del alimento que dan las grandes cosas,
¿qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?
A falta de laureles son muy dulces las rosas,
y a falta de victorias busquemos los halagos.

La América Española como la España entera
fija está en el Oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león...

.. Y un Cisne negro dijo: "La noche anuncia el día".
Y uno blanco: "¡La aurora es inmortal, la aurora
es inmortal!" ¡Oh tierras de sol y de armonía,
aun guarda la Esperanza la caja de Pandora!
(DARÍO [1905], 2014 p.262-163)

ANEXO 3

A ALMA DO VINHO

A alma do vinho, certa tarde, nas garrafas
Cantava: “Homem, elevo a ti, que me és tão caro,
No cárcere de vidro e lacre em que me abafas
Um cântico de luz e fraterno amparo!

Bem sei quanto custou, na tórrida montanha,
De causticante sol, de suor e de mau-trato
Para forjar-me a vida e enfim a alma ter ganha.
Mas não serei jamais perverso nem ingrato,

Pois sinto uma alegria imensa quando desço
Pela goela de quem ao trabalho se entrega,
E seu tépido peito é a tumba onde me aqueço
E onde me agrada mais estar do que na adega.

Não ouves os refrães da domingueira toada
E a esperança que me unge o seio palpitante?
Cotovelos na mesa e a manga arregaçada,
Tu me honrarás e o riso há de ser constante;

Hei de acender-te o olhar à esposa embevecida;
A teu filho farei voltar a força e as cores,
E serei para tão túbio atleta da vida
O óleo que os músculos enrija aos lutadores.

Repousarei em ti, vegetal ambrosia,
Grão atirado pelo eterno Semeador,
Para que assim de nosso amor nasça a poesia
Que ruma a Deus há de subir qual rara flor!”

(BAUDELAIRE [1857], 2012, p. 361-363. Trad. Ivan Junqueira)

ANEXO 4

DEZIRES, LAYES Y CANCIONES

DEZIR

(A la manera de Jo han de Duenyas)

Reina Venus, soberana
capitana
de deseos y pasiones,
en la tempestad humana
por ti mana
sangre de los corazones.
Una copa me dio el sino
y en ella bebí tu vino
y me embriagué de dolor,
pues me hizo experimentar
que en el vino del amor
hay la amargura del mar.
Di al olvido el turbulento
sentimiento,
y hallé un sátiro ladino
que dio a mi labio sediento
nuevo aliento,
nueva copa y nuevo vino.
Y al llegar la primavera,
en mi roja sangre fiera
triple llama fue encendida;
yo al flamante amor entrego
la vendimia de mi vida
bajo pámpanos de fuego.
En la fruta misteriosa,
ámbar, rosa,
su deseo sacia el labio,
y en viva rosa se posa,
mariposa,

beso ardiente o beso sabio.
¡Bien haya el sátiro griego
que me enseñó el dulce juego!
En el reino de mi aurora
no hay ayer, hoy ni mañana;
danzo las danzas de ahora
con la música pagana.
(DARÍO [1899], 1988, p.229)



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 03 / 10 / 2016

Assinatura do autor