

PRISCILA PEREIRA PASCHOA

**DISCURSO CRÍTICO E POSICIONAMENTO LÍRICO EM
ORIDES FONTELA E NATÁLIA CORREIA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de concentração: Literaturas
em Língua Portuguesa)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias

São José do Rio Preto

2006

Paschoa, Priscila Pereira.

Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia/ Priscila Pereira Paschoa - São José do Rio Preto: [s.n.], 2006.

217 f.: il.; 30 cm.

Orientadora: Maria Heloísa Martins Dias.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura comparada. 2. Literatura comparada - Portuguesa e brasileira. 3. Literatura comparada - Brasileira e portuguesa. 4. Poesia brasileira - Séc. XX. 5. Poesia portuguesa - Séc. XX. 6. Fontela, Orides - 1940-1998 - Crítica e interpretação. 7. Correia, Natália - 1923-1993 - Crítica e interpretação. 8. Poética. I. Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

PRISCILA PEREIRA PASCHOA

**Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e
Natália Correia**

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias (orientadora)
Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri (UNESP-
SJRP)
Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes (USP-FFLCH)

Suplentes

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (UNESP-SJRP)
Prof^a. Dr^a. Lílían Jacoto (USP-FFLCH)

Duração do curso de mestrado: 14.03.05 a 15.12.06

São José do Rio Preto, 15 de dezembro de 2006

Aos meus pais Ademir e Lourdes, à minha avó Therezinha e à minha irmã Patrícia, que me permitiram estudar.

AGRADECIMENTOS

Quanto ao desenvolvimento deste trabalho, agradeço especialmente:

– à Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias, pela orientação segura, destacando a atenção e o comprometimento com que me atendeu;

– ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pelo material crítico sobre Orides Fontela e pela densidade de suas observações no que se refere à análise de poemas, em meu Exame de Qualificação;

– à Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, pelo material crítico sobre Natália Correia e por suas considerações relacionadas a detalhes formais do trabalho, durante meu Exame de Qualificação e minha Defesa;

– à Prof^a. Dr^a. Annie Gisele Fernandes, durante minha Defesa, pelo olhar enriquecedor de quem vem de outra universidade, trazendo outras leituras;

– à Prof^a. Dr^a. Susanna Busato, pelas elucidações a respeito da natureza da poesia, principalmente na disciplina “Poesia brasileira”;

– à Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro, pelos esclarecimentos sobre perspectivas teóricas em literatura e pela primeira versão do resumo em inglês;

– ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher, pelas orientações metodológicas, pelas sugestões bibliográficas ao projeto e por me ajudar a refletir sobre o cânone literário;

– à Prof^a. Dr^a. Leila de Aguiar Costa (PUC-SP), pelas sugestões ao projeto, por ocasião do “VI Seminário de Estudos Literários (SEL)” do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto, em 28 de novembro de 2005;

– ao Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay, por contribuir para as minhas reflexões sobre o elitismo no estudo da literatura, em suas aulas de “Teoria do poema”;

– às minhas colegas de graduação e também mestrandas Kelly Renata Santos Martins, pela leitura de meu resumo em português, e Angélica Hernandez Lima, pela revisão do resumo em francês;

– a todos os meus colegas de curso no PPG-Letras, pelos olhares novos que contribuíram para ampliar minha visão de mundo e a desenvolver meu espírito crítico, principalmente à Luciane Noronha do Amaral de Souza (a única entre os ingressantes em 2005, além de mim, a estudar poesia), por ter dividido comigo experiências em comum e reflexões sobre nosso objeto de análise; à Denise Fraga, por ter lido minha dissertação e me ajudado a enxergar certos problemas; e a Leandro Passos, pelos textos emprestados e por se mostrar sempre pronto para me ajudar;

– aos funcionários da UNESP de São José do Rio Preto, principalmente o pessoal da biblioteca e o da seção de pós, pela prestação de serviço.

Para todos os que buscam em tudo uma razão de e para ser...

Para que serve toda a criação poética? Eu te direi, Leitor, mas diga-me primeiro para que serve a realidade.

Goethe e Schiller

Porque quem não sabe a arte não a estima.

Camões

Para os que estudam literatura

A poesia revela este mundo; cria outro.

Octavio Paz

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia

Hilda Hilst

Para os que buscam correlações

O amador moderno de poesia aprecia ao mesmo tempo Malherbe e Éluar, logo dois estados da poesia diferentes, e lê-os com prazer sem quase se preocupar com transformações históricas.

A. Kibedi Varga

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
RÉSUMÉ	9
QUANDO A “ESFINGE” E A “FEITICEIRA” SE ENCONTRAM	10
I. TRADIÇÃO E RUPTURA EM ORIDES FONTELA E NATÁLIA CORREIA: A HETEROGENEIDADE DA POESIA MODERNA	29
II. POESIA, TRADIÇÃO LÍRICA E IDENTIDADE DO SUJEITO POÉTICO	55
III. OLHAR CRÍTICO E OLHAR POÉTICO: O CORPO TEXTUAL E AS FORMAS DO SUJEITO LÍRICO	78
Do binarismo entre a poesia fragmentária de Orides e a poesia de sintaxe contínua de Natália aos entrecruzamentos proporcionados pelo posicionamento do ser	80
Das vozes ao ritmo: o equilíbrio semântico-formal alcançado predominantemente pela dimensão sintática em Orides e pela articulação fônico-sintática em Natália	133
A relação entre o processo imagético no corte do verso de Orides e as tensões dialéticas entre sintaxe e semântica na lírica de Natália	152
Retratos sobrepostos dos sujeitos poéticos: Orides e Natália	178
IV. REFLEXOS CULTURAIS DAS OBRAS DE ORIDES E DE NATÁLIA: POESIA E LEITURA	188
V. ANEXOS	200
Anexo A	201
Anexo B	204
Anexo C	205
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	206
Das autoras	207
Sobre as autoras	207
Geral	208
VII. OBRAS CONSULTADAS	215

PASCHOA, Priscila Pereira. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia*. 2006. 217 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2006.

RESUMO

Esta dissertação apresenta confluências entre as poesias da brasileira Orides Fontela (1940-1998) e da portuguesa Natália Correia (1923-1993), a partir das diferenças de suas específicas linguagens, buscando analisar, no posicionamento lírico, um contraste referente à construção do ser como projeção de sentido do poema, sendo essa projeção entendida como “sujeito poético”. Se a obra de Orides, aproximando-se do fio condutor do trabalho de João Cabral pela impessoalidade, contenção, busca pela palavra exata e culto a um silêncio esfíngico, constrói um sujeito cognoscente como o resultado do olhar contemplativo da voz lírica, em seu ato de flagrar e registrar as coisas do mundo, transformando a apreensão em conhecimento analítico, a de Natália projeta como sujeito uma afirmação intensa do eu no discurso, em um olhar voltado para a gênese do indivíduo, promovendo, na consubstanciação narcisista da voz com a poeta, uma figura de linguagem necessária tanto para romper com a lógica (o absolutismo racionalista) e com o senso comum em relação a Deus quanto para defender o poeta, a poesia e a urgência de praticá-la valorizando-se o princípio da especificidade da arte, a memória literária em geral. Identificando, por um lado, a fragmentação e a aridez no estilo contido e esfíngico de Orides e, por outro, o enredamento e a força impulsiva de uma “feiticeira” no tom rebelde da linguagem de Natália, evita-se, desse modo, a tendência usual, em muitos dos estudos comparativos, de busca de analogias assentadas na semelhança. Não se constroem binarismos entre os poemas, mas articulações de modo mais aberto, favorecendo a capacidade de estabelecer relações e, assim, uma visão mais ampla da literatura, em uma aproximação intercontinental liberta das limitações dos estudos centrados em um único espaço. Além disso, o presente trabalho também chama a atenção para a incomunicabilidade atual entre as literaturas brasileira e portuguesa e para a necessidade de se estudarem com mais frequência autores não inseridos no cânone literário.

Palavras-chave: literatura comparada; poesia brasileira; poesia portuguesa; ser; sujeito poético; impessoalidade; pessoalidade; fragmentação; enredamento; verso livre; verso regular; Orides Fontela; Natália Correia.

PASCHOA, Priscila Pereira. *Critical discourse and poetic positioning in Orides Fontela and Natália Correia*. 2006. 217 p. Master's degree dissertation (Area of study: Literatures in Portuguese Language) – Institute of Biosciences, Languages, and Exact Sciences, University of the State of São Paulo. São José do Rio Preto, 2006.

ABSTRACT

This dissertation presents convergence between the poetry of the Brazilian author Orides Fontela (1940-1998) and the Portuguese author Natália Correia (1923-1993). We seek to analyze from both their specific languages and their poetic positioning, the contrast concerning the construction of the subject as projection of meaning in the poem; this projection seen as “poetic subject”. The work of Orides has some similarities with the work of João Cabral due to its impersonal characteristics, self-restraint, quest for the proper word and reverence for a sphinx silence. It also creates a cognoscenti subject as consequence of the contemplative look of the poetic voice, a subject depicted while perceiving and registering the things of the world, changing his perception to analytical knowledge. On the other hand, Natália projects as subject an intense affirmation of the subject in the discourse, a look directed towards the genesis of the individual. Fostering, while gathering narcissist voice and poet, a figurative language required to break both with the logic (rational absolutism) and with what is generally accepted about God. Making use of this language, poet, poetry, literary memory in general, and the eagerness to write valuing the idea of purpose to art, are protected. We focused on one hand on the fragmentation and arid self-constrained sphinx style of Orides, and on the other hand on the entanglement and impulsive power of a “witch” written by Natália in a rebellious language, thus avoiding the search for analogies based on similarities, which is a common tendency in many comparative studies. It was not raised binary oppositions between the poems, but open articulations, favoring the capability to establish connections. Therefore, it was possible to have a clear vision of literature, and an intercontinental approach free from the limitations posed by studies centered in one space. Besides that, it also calls our attention the lack of communication nowadays between the Brazilian literature and the Portuguese literature. A fact that points to the need of studying authors that do not hold a place in the literary canon.

Keywords: Comparative Literature; Brazilian Poetry; Portuguese Poetry; Subject; Poetic Subject; Impersonal Characteristics; Personal Characteristics; Fragmentation; Plot; Free Verse; Regular Verse; Orides Fontela; Natália Correia.

PASCHOA, Priscila Pereira. *Discours critique et positionnement lyrique chez Orides Fontela et Natália Correia*. 2006. 217 p. Dissertation (Maîtrise en Lettres, Aire de concentration: Littératures en Langue Portugaise) – Institut de Biosciences, Lettres et Sciences Exactes, Université de l’État de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2006.

RÉSUMÉ

Cette dissertation présente des confluences entre la poésie de la brésilienne Orides Fontela (1940-1998) et celle de la portugaise Natália Correia (1923-1993), à partir des différences de ses spécifiques langages, en cherchant analyser, dans le positionnement lyrique, un contraste concernant la construction de l’être comme projection du sens du poème, celle-ci comprise comme “sujet poétique”. Si l’oeuvre d’Orides, en s’approchant du fil conducteur du travail de João Cabral par l’impersonnalité, contention, recherche du mot exact et culte à un silence énigmatique et affronté, construit un sujet cognoscente comme le résultat du regard contemplatif de la voix lyrique, en son acte de mettre en évidence et d’enregistrer les choses du monde, en transformant l’acquisition en connaissance analytique, l’oeuvre de Natália projette comme sujet une affirmation intense de l’être dans le discours, en un regard vers la genèse de l’individu, en promouvant dans la consubstantialité narcissique de la voix avec la poète, une figure de langage nécessaire autant pour rompre avec la logique (l’absolutisme rationaliste) et avec le sens commun par rapport à Dieu comme pour défendre le poète, la poésie et l’urgence de la pratiquer, en valorisant le début de la spécificité de l’art, la mémoire littéraire en général. En identifiant, d’une part, la fragmentation et l’aridité dans le style “retenu” d’Orides, et d’autre part, la trame et la force impulsive d’une “sorcière” dans le ton rebelle du langage de Natália, on évite, de cette façon, la tendance usuelle, trouvée en beaucoup des études comparatifs, de recherche d’analogies assises à la ressemblance. On ne construit pas de binarismes entre les poèmes, mais articulations d’une manière plus ouverte, en favorisant la capacité d’établir des relations et, comme ça, une vision plus ample de la littérature, dans un rapprochement intercontinental libéré des limitations des études centrés dans un seul espace. En plus, on appelle aussi l’attention pour l’incommunicabilité actuelle entre les littératures brésilienne et portugaise et pour le besoin de s’étudier plus fréquemment les auteurs qui ne sont pas insérés au canon littéraire.

Mots-clefs: littérature comparée; poésie brésilienne; poésie portugaise; être; sujet poetic; impersonnalité; personnalité; fragmentation; trame; vers libre; vers régulier; Orides Fontela; Natália Correia.

QUANDO A “ESFINGE” E A “FEITICEIRA” SE ENCONTRAM

Uma verdadeira viagem de descoberta não é
procurar novas terras, mas ter um olhar novo.

Marcel Proust

QUANDO A “ESFINGE” E A “FEITICEIRA” SE ENCONTRAM

Enigma, silêncio, desafio: estes são os elementos imediatamente associados à figura da esfinge, ao passo que astúcia, vigor e prenúncio correspondem ao poder mágico atribuído à feiticeira. Alguns aspectos inerentes a essas figuras, principalmente o silêncio e o vigor ou impulsividade, presentificam-se, respectivamente, em poemas de Orides Fontela (1940-1998) e de Natália Correia (1923-1993), pela desenvoltura do texto, conferindo às autoras estilos contrastantes que, ao serem aproximados, possibilitam construir várias relações nas quais os referidos aspectos, na linguagem poética, são enaltecidos em suas diferentes resoluções estéticas, tornando-se mais instigantes.

Se a voz lírica de Orides, que é a do sujeito como poema realizado (sujeito cognoscente, resultado do olhar construído por essa voz), considera o repouso como “expressão nítida” e a palavra como “o gesto inútil”, presentes no poema “A estátua jacente” (1988, p. 68-69), do livro *Transposição* (1966-1967),

“A estátua jacente”

I

Contido
em seu livre abandono
um dinamismo se alimenta
de sua contenção pura.

Jacente
uma atmosfera cerca
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse
o gesto total do segredo.

II

O jacente

é mais que um morto: habita
tempos não sabidos
de mortos e vivos.

O jacente
ressuscitado para o silêncio
possui-se no ser
e nos habita.

III

Vemos somente o repouso
como uma face neutra
além de tudo o que
significa.

(Mas se nos víssemos
no verbo totalizado
– forma que se concentra
além de nós –

(Mas se nos víssemos
na contenção do ser
o repouso seria
expressão nítida.)

Vemos apenas
repouso:
contenção da palavra
no silêncio.

IV

Jaz
sobre o real o gesto
inútil: esta palma.

A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

o eu de Natália, predominantemente consubstancial à poeta e analogamente à posição da autora em “O ritmo como fascinação na poesia” (1966, p. 54), sustenta a condição de a poesia estar carregada de uma crença na eficácia do desejo e do sentimento, essência da magia – crença verificada na terceira parte de “Antilógica” (1993, v. 1, p. 336-337), do livro *O vinho e a lira* (1966) –,

I

O esquivo rosto contrito
do pensador conseqüente
revela visualmente
a ontologia do grito

depois recluso e contracto
no contrato contratempo
que se faz com o abstracto
projecto de sermos gente.

Nascer é ficar aflito
depois estender a mão
pedir pão ao infinito
que é também abstracção.

O coração é o grito
que o pensamento repete
vem daí que a reflexão
é a aflicção de quem reflecte.

Consequência não reflecto.

II

Não ter a mínima idéia
por contíguos sons achar
sobre o papel o território
e ternamente o habitar.

Aliterado amor
das coisas que se buscam
os ares soltando
da pátria brusca

mente a nossa
que nos é dada
pela língua cósmica
falante não falada.

III

Não mais os sons
do discursivo engasgo.
Reposta em seus dons
seja a palavra o rasgo

que à superfície traz
a luz do fundo
e o nosso modo mudo
de estar no mundo.

Das flores o canto
aves vogais
e o Amor címbalo de
sons naturais.

o que possibilita a esse sujeito a denominação de “feiticeira”, observada nos poemas “Auto da Feiticeira Cotovia” (1993, v. 1, p. 229-251) e “Árvore génioológica” (1993, v. 1, p. 419-421)¹, exaltando-o na capacidade de conduzir a linguagem sob o tom da impulsividade. Portanto, focalizando a linguagem dos poemas, e não as autoras, a “esfinge” e a “feiticeira” às quais se refere o título desta introdução correspondem, mais especificamente, a um silêncio-esfíngico na poesia de Orides e à voz do eu lírico como poeta-feiticeira na poesia de Natália, podendo-se redimensionar o título para: “Quando o enigma do silêncio-esfíngico e a ousadia da voz da ‘poeta-feiticeira’ se encontram”.

Nos versos, a oposição pode começar a ser construída, por exemplo, entre a provocação indireta dos enigmáticos poemas “Esfinge” (1988, p. 233), da obra *Rosácea* (1986), e “Destruição” (1988, p. 36), de *Transposição* (1966-1967), de Orides,

“Esfinge”

Não há perguntas. Selvagem
o silêncio cresce, difícil.

¹ Os poemas “Auto da Feiticeira Cotovia” (1993, v. 1, p. 229-251) e “Árvore génioológica” (1993, v. 1, p. 419-421) estão em anexo, porque não serão analisados neste trabalho. Observação: a desenvoltura ousada de «feiticeira», que se desdobra, na linguagem poética, também sob os signos «Musa» e «deusa», conforme os poemas, está presente na maior parte da poesia de Natália, porém, essa singularidade não é tão explícita como se imagina, o que requer desta dissertação o procedimento de recolher os poemas nos quais a inscrição «feiticeira» é evidente – «Auto da Feiticeira Cotovia» e «Árvore génioológica», embora os dois não sejam aqui analisados, porque não convêm às comparações com a poesia de Orides Fontela –, para mostrar a singularidade e, deste modo, partir para os outros poemas selecionados.

“Destruição”

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

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

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

e as indagações à “vida” quanto a certas condições por ela impostas, em “Mãos feridas na porta dum silêncio” (1993, v. 1, p. 68), contido na obra *Poemas* (1955) de Natália:

Vida que às costas me levas
Porque não dás um corpo às tuas trevas?

Porque não dás um som àquela voz
que quer rasgar o teu silêncio em nós?

Porque não dás à pálpebra que pede
aquele olhar que em ti se perde?

Porque não dás vestidos à nudez
que só tu vês?

Preservadas as palavras do eu lírico de cada autora, se para Orides “a lucidez alucina” (1996, p. 7), para Natália, “quem não suportar a visão da deusa, fuja ou pereça” (1993, p. IV).

Aguiar e Silva (1968, p. 53) contribui para se compreender melhor a analogia entre a obra e a esfinge, ao assinalar que

a obra literária entendida como indivíduo absoluto constituiria uma esfinge perpetuamente silenciosa, uma experiência necessariamente intransferível para a consciência de outros. Não há dúvida de que a interioridade do autor só pode ser comunicada através da mediação de relações e estruturas gerais que constituem as *condições de possibilidade da experiência literária*: estruturas lingüísticas, poéticas, estilísticas etc.

Isso quer dizer que a obra, ao assumir o estatuto de objeto singularmente silencioso no sentido de opaco, possivelmente ambíguo e, portanto, desafiador tal qual a esfinge, lança, pelas estruturas lingüísticas, poéticas e estilísticas, propriedades formais a comporem uma tecedura que não se fecha em si mesma, mas solicita a apreensão de seus múltiplos sentidos, constituindo, deste modo, uma experiência literária.

Quanto à analogia entre a obra e a feiticeira, menos evidente do que a da esfinge, Davi Arrigucci Jr. (1970, p. 47) traz considerações relevantes que podem ser aproveitadas para verificar a desenvoltura desse signo na escrita de Natália. Segundo o crítico, “o poeta, com todos os recursos formais da analogia [...], confia à imagem uma sede pessoal de alheamento”, à medida que busca no outro saciar sua sede de ser.

Na vinculação entre a visão de mundo da autora e a necessidade de invenção poética, entre a dimensão quase “metafísica” da busca rebelde e a projeção “mítica”, a imagem da feiticeira aciona a idéia de vigor, coincidente com a impulsividade da linguagem da poeta. Essa impulsividade corresponde à “matéria de uma vivência insólita e transgressiva” de que Melo e Castro, em seu artigo “O dom da poesia e a sua dona” (1995, p. 157-158), chama a poesia de Natália. Para o estudioso, a escrita da poesia é, em si própria, a realização da

aprendizagem do ofício de poeta, em que o aprendiz transforma-se na própria escrita, podendo ser comparado ao poder alquímico do “amador” dos seguintes versos de Camões: “Transforma-se o amador na coisa amada/ por virtude de tanto a imaginar”, em um movimento recíproco no qual sujeito e objeto se confundem, em virtude de tanto o desejarem. De acordo com Melo e Castro, transformar-se em texto ou ser apenas texto é o destino de quem viveu amando a escrita, escrevendo esse amor nos textos e, deste modo, conquistando o dom da poesia (o de dizer, ou seja, de expressar-se eloqüentemente) pelo fato de desejá-lo e amá-lo.

Como se pode notar, a aproximação entre poemas de Orides Fontela e de Natália Correia deve-se ao posicionamento lírico que promove a construção das relações mencionadas entre jacência e impulsividade no corpo textual. Por outro lado, não se pode deixar de considerar fatores de natureza mais ampla, não propriamente textuais, mas que também revelam uma coincidência quanto aos contrastes observados na poesia, tornando mais motivador o presente trabalho comparativo: a diferença de perfil intelectual – o recolhimento anti-social de Orides e o engajamento sociopolítico de Natália. Além disso, destacam-se a contemporaneidade de ambas as autoras, com produções na segunda metade do século XX, e a escassez de estudos no Brasil, até o momento, sobre tais produções, não inseridas no cânone, mas que desafiam a leitura. Conforme a epígrafe de Marcel Proust a apoiar este capítulo introdutório, a comparação deve ser entendida não meramente pela busca de objetos novos, mas pelo olhar que almeja novas percepções justamente pela aproximação.

Estudar tais poetisas, aproximando-as por meio da perspectiva comparativa, possibilita não apenas contribuir para a fortuna crítica das autoras, ainda pequena, mas, também, fornecer subsídios inovadores para a prática intertextual, pois evita-se a tendência usual, em muitos dos estudos dessa natureza, de busca de influências ou analogias assentadas na semelhança. A aparente distância entre as poetisas, por um lado, reforça o caminho da diferença e, por outro, acaba conduzindo, também, a possíveis convergências.

Outro ponto a ser considerado é que a verificação dos contrastes possibilita uma ampliação da capacidade de compreensão e de interpretação do fato literário em forma de poesia, atuando como uma potencialização de significados e não apenas como uma maneira de melhor descrever, compreender e apreciar os textos comparados.

Se Pichois e Rousseau (1971, p. 174) defendem que “a literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de liames de analogia, de parentesco e de influências, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento”, a perspectiva deste trabalho afasta-se desse propósito de estabelecer liames com ênfase no parentesco entre os objetos. No entanto, quando os autores afirmam que a aproximação pode ocorrer entre fatos e textos literários, “distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou várias culturas, participando da mesma tradição”, pode-se sintonizar com tal colocação, embora discordando quanto à equivalência da tradição a que pertencem os objetos em confronto.

Além da aproximação das autoras pela diferença, convém ressaltar que o propósito destas reflexões não é realizar uma crítica feminista, como inicialmente poderia parecer, mas examinar possíveis confluências entre as poesias de Orides e de Natália, a partir das diferenças entre suas específicas linguagens poéticas, buscando não necessariamente investigar uma mesma temática ou visões de mundo, terreno mais próximo da filosofia, mas analisar, na contigüidade, discursos poéticos em graus contrastantes de articulação semântico-formal, cujo princípio condutor está no posicionamento lírico patente nas poesias da brasileira e da portuguesa. Nesse posicionamento, há um contraste referente à construção do “ser” como projeção de sentido do poema, sendo essa projeção entendida como “sujeito poético”.

Proveniente do “ser” da poesia (fazer poético ou literário), “sujeito” é entendido, portanto, como um dado mais amplo, resultado ou efeito de sentido do poema, abrangendo o eu lírico (voz lírica); o ser no sentido de objeto (indivíduo, coisa) e no de existir e viver; e o Ser como realidade ontológica temporal, impermanente, direcionada à morte. Como projeção de sentido ou uma “personagem lírica”, o sujeito poético, obviamente, existe em todos os poetas, em construções diferentes, e são essas diferenças, no caso entre o ser (em todos os sentidos mencionados) de Orides e o de Natália, o foco desta dissertação. É necessário destacar que, embora articulados, “ser” é diferente de “eu lírico”.

Nos contrastes entre os sujeitos, instauram-se relações entre a condição do homem no mundo, o próprio eu lírico, o poeta, o espaço de criação literária e concepções poéticas formadas por olhar contemplativo e discurso crítico. O olhar

contemplativo, entendido como um posicionamento aparentemente “pacífico” e ensimesmado do eu lírico diante do que observa, e o discurso crítico, concebido como uma linguagem enérgica e contestatória, manifestam-se em poemas de ambas as autoras, de maneira parcialmente entrecruzada: no olhar contemplativo de Orides, tem-se um lado intensamente crítico; a postura assumidamente transgressora de Natália acena, também, para um idealismo que complementa a crítica.

Diante disso, ao focalizar a maneira como o eu lírico, em cada obra poética, posiciona-se frente à linguagem como espaço fundador de inquietações concernentes ao ser-estar no mundo, identificam-se, por um lado, a fragmentação e a aridez no estilo contido de Orides, e, por outro, o enredamento ou força impulsiva no tom rebelde da linguagem de Natália.

Na concisão de Orides, traço permanente em uma parte considerável de sua poesia, embora figure a condição do homem diante do mundo, a intervenção da voz lírica expressa-se como recuo ou distanciamento, fazendo aflorar densamente o “pathos” universal. Já a ousadia de Natália em afirmar e defender determinados valores artísticos e sociais, por meio de associações sobretudo imagéticas, exhibe uma afirmação intensa do eu lírico.

Enquanto Orides insere-se em uma tradição literária e a reforça, problematizando, às vezes de maneira indiciadora, às vezes em tom profético ou afirmador de certezas, questões ligadas à condição existencial, Natália busca transformar a tradição, principalmente da impessoalidade, por meio de uma

linguagem revolta, problematizando, pela via do insólito, com aspectos que não a integram em um único movimento literário, a situação do poeta.

Defendendo como projeto ético um compromisso com a gravidade, “alta agonia é ser, difícil prova” (PUCHEU, 1998, p. 14), e concebendo a poesia como “um instrumento altamente válido para apreender o real”, já que esse tipo de linguagem também pensa e interpreta o ser, Orides recolhe e agrupa palavras simbólicas, em um espaço poético no qual se tenta correlacionar da maneira mais funda possível o silêncio e a palavra. Considerando a sociedade repressora, o poeta como aquele que recria o mundo e a poesia como matéria de uma vivência insólita e transgressiva que leva o eu a lembrar-se do fato de todos os humanos serem partes integrantes da unidade essencial do universo, fazendo da linguagem o instrumento mais confiável para pintar o auto-retrato do poeta, Natália, em uma entrevista concedida a Denira Rozário (1994, p. 79-94), idealiza o mundo por meio de uma linguagem marcada pela rebeldia, sob a figura barroca do “mundo às avessas”. Portanto, ambas problematizam o modo de inscrição da voz lírica, destacando a construção do ser, e têm uma preocupação especial com o exercício de fazer poesia, embora apresentando resoluções estéticas específicas.

A referida perspectiva poética de Orides corresponde à apreciação de Antonio Candido (1996, p. 92) de que há nos textos da autora uma inquietação poética na qual palavras tornam-se signos de dor e de tormento. À visão de Natália articula-se parte do estudo de Eduardo Lourenço (1999, p. 38-39), que defende a existência de traços inerentes à cultura portuguesa na poesia de Natália: a vocação lírica e o sentimento doloroso da existência.

Marilena Chaui, no prefácio à obra *Teia* (1996, p. 9), assevera que a poesia de Orídes não é metafísica nem feminista nem filosófica, mas “palavra pensante e pensamento falante”. Para Contador Borges (1999, p. 38), “Fontela, como Paul Celan, é daqueles artífices que clareiam o ser ao mesmo tempo em que propõem uma indagação essencial sobre o ser da própria poesia”. De modo contíguo a esse destaque para o “ser da poesia”, a respeito da obra de Natália, Maria do Carmo de Sequeira (2005²) considera: “poesia com sujeito é sempre [...] a de Natália Correia, mesmo quando dissolvida noutra”. Construindo uma poesia baseada na exaltação do ego, Natália, como observa Fernando Vieira-Pimentel (1997²), mostra-se “uma mulher que, de poema para poema e de livro para livro, se busca incessantemente”.

As distintas visões das autoras estudadas acerca da poesia e os procedimentos postos em jogo pela linguagem crítica levam a indagar sobre uma problemática referente ao lirismo: há uma especificidade no posicionamento do eu lírico na poesia contemporânea? A partir disso, levantam-se outras questões a serem discutidas ao longo do presente trabalho: até que ponto a voz em primeira pessoa ou a ausência dessa voz pode produzir no leitor a impressão do caráter do imediato, do desmaterializado, de proximidade ou de um contato reservado com o objeto focalizado? Como o olhar contemplativo e o crítico chamam a atenção para uma escritura específica, a poesia, suscitando uma reflexão sobre a validade do aprisionamento e da liberdade da linguagem (o isolamento hegemônico da palavra) para a realização desse tipo de discurso? Será que Orídes, concebendo a

² Texto retirado da internet e que, portanto, não apresenta a numeração original das páginas.

poesia como “um instrumento altamente válido para apreender o real” (PUCHEU, 1998, p. 13) e considerando, para conseguir essa apreensão, a necessidade de o poeta subordinar-se a uma “alta agonia” e a uma “difícil prova”, ao produzir justamente versos livres e, nesses versos, permitir um processo de cadência, adentra no campo dos poetas que se preocupam mais com a técnica da combinação das palavras? O ritmo é, na obra de Orides, um recurso para atribuir mobilidade ao texto semanticamente estático e, em Natália, é sempre a condição para a existência da linguagem poética, como a própria poeta assegura em seu artigo crítico “O ritmo como fascinação na poesia” (1966, p. 51-54)? Compondo poemas pautados em um esquema de regularidade de sílabas poéticas e de repetição fonológica, Natália é contraditória à sua concepção de poesia de rebaixar o metro ao ritmo? Em que situação as desconexões semânticas em uma estrutura sintática regular promovem semioses suficientes para construir o poético na obra dessas autoras?

Depois dessa visão panorâmica pelas obras das poetisas, na qual se observou, primeiramente, a sustentação de um questionamento peculiar em relação ao eu lírico, à poesia, à herança cultural e ao fluxo da vida, a necessidade de selecionar os poemas a constituírem o presente trabalho de análise levou ao estabelecimento dos seguintes critérios: a verificação de contrastes semânticos como: desintegração *versus* afunilamento, falar *versus* dizer, errar *versus* encontrar, entre outros; o modo contrastante que demarca a linguagem das duas poéticas entre contenção e fragmentação em Orides e eloquência e enredamento em Natália, com o predomínio de concisão e de versos livres de um lado e de

desdobramento e versos tradicionais de outro. Enfim, foram selecionados poemas que permitissem discutir a concepção poética ou o projeto estético de cada autora.

Os poemas selecionados não obedecem rigorosamente a um equilíbrio quantitativo, pois não é intenção deste trabalho estabelecer comparações unicamente duais ou polaridades, mas construir correlações entre os textos poéticos de modo mais aberto, ultrapassando o binarismo, a fim de circular mais livremente entre eles.

O percurso da leitura crítica, em suas operações de análise e de interpretação, é norteado pela preocupação de construir contigüidades estruturais e semânticas entre os discursos poéticos das autoras, começando pela recolha de poemas que apresentem o posicionamento do eu lírico na focagem da existência humana. Do ser-estar no mundo para o ser-estar na linguagem, vários aspectos despontam como questões tecidas pela escrita poética: reflexões do eu lírico sobre seu próprio surgimento; apagamento da voz em primeira pessoa e focalização do objeto; atmosferas de silêncio, religiosidade e sexualidade; escolha de determinadas imagens e as implicações semânticas por elas suscitadas; valores culturais decorrentes de herança cultural; o fluxo da vida e seus ciclos e pulsões de criação e destruição.

A partir desse levantamento, é detectada, nos dois tipos de discurso em contraste, a ousadia poética de instaurar uma nova concepção de ser (no sentido de indivíduo, coisa e no de existir e viver) e Ser (realidade ontológica temporal, impermanente, direcionada à morte). Duas “equações” parecem surgir do posicionamento das poetisas: a poesia do “ser” (tentativa de instaurar novas visões

de mundo) e o “ser” da poesia (o modo pelo qual cada poeta desenvolve seu projeto poético). Entre os desdobramentos do objetivo central da dissertação, outro tópico desenvolvido é a relação entre poesia e prosa.

O método comparativo na abordagem dos poemas justifica-se como modo crítico operatório e não como tecido operado pelos próprios textos, na medida em que não existem marcas explícitas nos poemas evidenciando o diálogo ou remissão entre eles. Os poemas aproximam-se, mas ganham contornos próprios que os afastam quanto ao tratamento artístico específico dado pelas autoras, principalmente em relação aos contrastes mencionados. É essa singularidade que permite estabelecer articulações entre os poemas para tecer analogias e diferenças, afirmando-se uma posição crítica da qual possam surgir as inter-relações das linhas textuais em diálogo, sem privilegiar um e outro texto.

Embora os poemas de Orides Fontela e de Natália Correia não dialoguem entre si, mantêm um universo comum de discurso, ou seja, admitem uma intertextualidade referencial, que, de acordo com Johansen (*apud* JOBIM, 1992, p. 398-399), “é a co-referência de textos individuais ao universo comum de discurso, quer seja ele sócio-histórico, ficcional, físico, ideal etc”. Nesse sentido, em aspectos colocados em confronto, como, por exemplo, a concepção de poesia, é que se traça uma intertextualidade no plano do discurso crítico, aqui denominada “referencial”.

Ao longo da dissertação, articulam-se a verificação dos procedimentos operadores da função poética da linguagem particular a cada autora e a análise de posicionamentos críticos acerca das literaturas brasileira e portuguesa,

considerando as tensões inevitáveis na relação entre código cultural e ruptura, incorporação de valores e transgressão. A aproximação é tratada, conforme já mencionado, como método crítico de leitura dos textos em confronto.

Atentando para os objetos de estudo deste trabalho, ambas as poéticas são densas pela maneira como os questionamentos são construídos, exigindo do leitor uma posição tão minuciosa quanto despojada de artifícios retóricos preestabelecidos. Conforme Paz (1982, p. 16), “a unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema”.

Entendendo a composição do texto poético como um processo dinâmico a solicitar a cumplicidade produtiva da leitura, acredita-se que, para compreender a especificidade do discurso literário em seu funcionamento poético, os fenômenos de arte devem contar com um recorte do objeto verbal concreto e o texto deve ser examinado em sua materialidade sígnica. Se toda obra produz sentidos e estes mobilizam criticamente o leitor, o estudo desse efeito deve ser realizado com base na configuração sígnica, a qual envolve um tecido espesso de relações.

Octavio Paz (1982, p. 120-121), em sua reflexão sobre a poesia e o poema, remetendo a Aristóteles, afirma: “o poeta não diz o que é e sim o que poderia ser” e “a imagem revela o que é e não o que poderia ser”. Essas idéias levam a pensar no uso particular das palavras no universo artístico da escrita literária, em que os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: a poesia, como afirma Paz (1982, p. 128-129), “reino no qual nomear é ser” e onde “o valor das palavras reside no sentido que ocultam”. Não correspondendo ao valor utilitário a ela conferido no mundo concreto (físico, real), a linguagem, no poema, constitui-se de

palavras em estado de realização por elas mesmas, a ponto de levarem o texto artístico a uma expressividade “em extremo de ser e em ser até o extremo” (PAZ, 1982, p. 135), ou seja, a ultrapassar a polaridade dos significados relativos, o isto e o aquilo. A dificuldade inicial em apreender o sentido dos versos de Orides e de Natália corresponde à comparação feita por Paz (1982, p. 137) entre a linguagem do mundo concreto, que indica, representa, e a do poema, a qual não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade, pretende recriá-la.

Acerca da especificidade do discurso literário, Roberto Reis, em seu texto “Cânon” (*apud* JOBIM, 1992, p. 66), defende o fato de a linguagem ser “uma forma de violência imposta à natureza”, na medida em que agrega em uma única palavra um imenso espectro de “realia”, mantendo entre si enormes e inúmeras diferenças em termos de traços a caracterizarem o objeto focalizado. Ao rotular esse elemento, o signo reduz a realidade, multifacetada e polimorfa, a um único termo que não só metaforiza o real, mas o falseia.

Todos os estudos mencionados contribuem para compor as apreciações críticas dos quatro capítulos constituintes desta dissertação. Primeiramente, apresentam-se as obras líricas de Orides e de Natália, apontando aproximações e distanciamentos com a poesia do século XX na Europa e mais especificamente no Brasil e em Portugal, para, depois, se construir, no segundo capítulo, uma discussão mais pormenorizada sobre os poemas escolhidos. O terceiro capítulo constitui a parte central da dissertação, com análises comparativas que enfocam diversos aspectos formais de cada poema, tendo como fio condutor a concepção de posicionamento lírico em poéticas contrastantes predominantemente entre

fragmentação e “enredamento”. Por fim, o quarto capítulo reflete sobre a leitura de poesia, questão mais abrangente cuja finalidade é chamar a atenção para os modos de se lidar com o texto literário, especialmente em versos, e, também, assinalar a pertinência de aproximar as poesias brasileira e portuguesa.

Focalizando o corpo textual, uma leitura construída por meio do princípio comparativo favorece, portanto, a capacidade de estabelecer relações, possibilitando não a justaposição de binarismos, mas a construção de contigüidades, e, assim, uma visão mais ampla do fato literário.

**I. TRADIÇÃO E RUPTURA EM ORIDES FONTELA E NATÁLIA
CORREIA: A HETEROGENEIDADE DA POESIA MODERNA**

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade.

Octavio Paz

I. TRADIÇÃO E RUPTURA EM ORIDES FONTELA E NATÁLIA CORREIA: A HETEROGENEIDADE DA POESIA MODERNA

Orides de Lourdes Teixeira Fontela (1940-1998), brasileira de São João da Boa Vista, São Paulo, e Natália de Oliveira Correia (1923-1993), portuguesa de Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, Arquipélago dos Açores, são poetas que confluem na contemporaneidade, ao apresentarem um perfil poético constituído pela inquietação do eu lírico em relação a seu ser-estar no mundo, ao fluxo da vida, à herança cultural, a valores sociais e filosóficos.

A produção de Orides encontra-se publicada em seis obras, todas de poesia: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo* (1969-1988, reunião de todas as outras obras) e *Teia* (1996). A única obra em prosa foi *Almirantado*, publicada no número 4 do caderno *Almanaque* de literatura e ensaio (1977). Já a de Natália é bem mais ampla, reflexo de um longo e ativo período de vida, e compreende poesia, narrativa, teatro, estudos críticos e organização de antologias. Entre suas obras poéticas encontram-se: *Rio de nuvens* (1947), *Poemas* (1955), *Dimensão encontrada* (1957), *Passaporte* (1958), *Comunicação* (1958), *Cântico do país emerso* (1961), *O vinho e a lira* (1966), *Mátria* (1968), *As maçãs de Orestes* (1970), *A mosca iluminada* (1972), *O anjo do Ocidente à Entrada do Ferro* (1973), *Poemas a rebate* (1975), *Epístola aos iamitas* (1978), *O dilúvio e a pomba* (1979), *O armistício* (1985), *Sonetos românticos* (1990, Grande Prêmio de Poesia APE/CTT) e *O sol nas noites e o luar nos dias* I e II (1993). A sua obra de ficção engloba: *Aventuras de um pequeno herói* (1945), *Anoiteceu no bairro* (1946), *A madona* (1968), *A ilha de*

Circe (1983), *Onde está o menino Jesus* (1987) e *As núpcias* (1990). Como dramaturga, escreveu: *O progresso de Édipo* (1957), *O homúnculo* (1965), *O encoberto* (1969), *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981) e *A pécora* (1983). Destacam-se como obras ensaísticas: *Descobri que era europeia - Impressões de uma viagem à América* (1951), *Poesia de arte e realismo poético* (1958), *A questão acadêmica de 1907* (1962), *Uma estátua para Herodes* (1974), *Não percas a rosa - Diário e algo mais: 25 de abril de 1974 - 20 de dezembro de 1975* (1978) e *Somos todos hispanos* (1988). Autora também de algumas antologias de poesia portuguesa como: *Antologia da poesia erótica e satírica* (1966), *Cantares dos trovadores galego-portugueses* (1970), *Trovas de D. Dinis* (1970), *O surrealismo na poesia portuguesa* (1973), *A mulher* (1973), *A ilha de São Nunca* (1982) e *Antologia da poesia do período barroco* (1982). Ainda que se considere significativa a diferença de 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.

Com o intuito de constituir um roteiro de leitura global e não delimitar características estanques, nem sob o ponto de vista estilístico, nem histórico, nem vivencial, nem propriamente poético, como explica Melo e Castro no referido artigo “O dom da poesia e a sua dona”, publicado no livro *Voos da fénix crítica* (1995, p. 158-162), estabelece uma “protoclassificação” semântica da poesia de Natália, considerando-lhe seis tipos de vozes: a iniciante, a surrealista, a de intervenção política, a de assumpção da mulher como genômio unificador da experiência humana, a de escárnio e maldizer, a das raízes e das sínteses. Tais

considerações serão aqui aproveitadas, por serem válidas para compreender semanticamente a poesia de Natália.

Deste modo, conforme Melo e Castro, a voz iniciante manifesta-se, desde 1941 até 1957, em *Rio de nuvens*, *Poemas* e nos inéditos dessa época, sendo uma voz hesitante, mas já consciente de seu dom: o de dizer. Já se percebe nesta particularidade uma oposição quanto à obra de Orides.

Indissociável da voz de intervenção política, a surrealista aparece predominantemente em *Dimensão encontrada*, em *Passaporte* e em *Comunicação* (de 1957 a 1959) e ainda nos inéditos desse tempo. O insólito e a transgressividade das imagens surrealistas constituem-se armas de eficácia certa na desmontagem e desmitificação de uma cultura paralisada, porém mortal, como a que se vivia na Europa.

A partir de *Comunicação* (1959) e *Canto do país emerso* (1961), a temática passa a ser declaradamente política, embora a densidade metafórica continue grande, o que aumenta a eficácia desses textos como agentes de uma antipolítica descomprometida, irreverente e livre. Tal voz amplifica-se no poema “Mátia” (1968), no qual a alta temperatura desmitificante conduz à proposta de novos e rebeldes mitos construtores.

A voz mítica da mulher, já presente na obra *Comunicação*, em uma reconstituição ao modo dos autos medievais, desenvolve-se mais lírica e ludicamente em *O vinho e a lira* (1966) e em *A mosca iluminada* (1972), conduzindo a *O anjo do Ocidente à Entrada do Ferro* (1973), em que a pesquisa

das origens e dos fundamentos manifesta-se muito mais explicitamente na forma de deambulações culturais e visitas de lugares e mitos.

Em *Epístola aos iamitas* (1976), ressurge a voz política, na efusão da liberdade conquistada depois da “Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974”. Entretanto, como observa Melo e Castro, Natália adverte: “causa-me frémios de amargura e de saudade a leitura destes sonetos...”, porque os erros acumulados vieram “a dar na paranóia deste liberalismo de *Chicago boys*”.

As vozes lúdicas medievais de escárnio e de mal-dizer, uma das facetas originárias da poesia portuguesa, encontram-se em poemas como “Cantigas de risadilha” (1979-1991) e “Cancioneiro Joco-Marcelino” (1989): “Malvadas línguas que dão fel à fama/ Dizem que nestes lúdicos quadrantes,/ Os políticos querem é ter mama.” (1993, v. 2, p. 200).

Em *O dilúvio e a pomba* (1979) e em *O armistício* (1985), a procura deambulante de uma impossível fixação mítica prossegue entre a visita dos deuses e as motivações sempre presentes do corpo. É o caso do primeiro poema da seção “Sete motivos do corpo” da obra *O armistício* (1993, v. 2, p. 243). Eis uma parte dos versos: “Se concorrem na alma embuste e danos/ O corpo em qualquer língua é verdadeiro”.

A voz é barroca na dialética irresolvida entre o corpo e o espírito; no entanto, é em *Sonetos românticos* (1990) e posteriormente nas inéditas *Cantigas de amigo* (publicadas depois de 1990) que a voz das raízes e das sínteses faz-se ouvir. Explica Melo e Castro que, assumindo como característica textual incisiva e dominante, desde a voz surrealista, o uso intensivo da metáfora insólita e

excessiva da qual sua poesia está repleta, a escrita de Natália torna-se cada vez mais barroca, adensando-se de oxímoros, mas não fugindo a uma retórica que de certo modo a ameaça. Este processo é, contudo, abruptamente observável nos *Sonetos românticos* e nas suas complementares *Cantigas de amigo*, em que uma síntese (“sol na noite”) transfigura o texto. As metáforas surreais, as ressonâncias místico-existenciais de tipo anterior, a mítica feminina e o culto do amor ao modo dos trovadores medievais recriam o “lunar nos dias”.

Conforme Melo e Castro, tal síntese, a que Natália chama de “núpcias”, realiza-se entre “o nexo da sofreguidão ôntica do soneto” e a “claridade da bailada da vida da canção feminina arborescentemente sófico-pagã na sua sábia comunhão com a natureza”. Resulta dessas núpcias, entretanto, um equilíbrio estrutural, quase perfeito, no qual o dom da poesia finalmente amadurece e seria clássico, se não fosse barroco; e seria barroco, se não romântico, na sua mais profunda e secreta evidência: o amor da liberdade, amor próprio, amor do outro, do corpo, da paz, da voz, da escrita, do espírito, do diálogo. Como diz o crítico português, é um amor anticonformista de tudo, a renovar a sempre novidade da vida.

No que concerne a Orides, *Transposição* é composto de quatro seções: “Base”, “(-)”, “(+)” e “Fim”. *Helianto* e *Alba* são as únicas obras a não apresentarem seções. *Rosácea* tem cinco: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”. E *Teia* constitui-se de seis: “Fala”, “Axiomas”, “O anti-pássaro”, “Galo (noturnos)”, “Figuras” e “Vésper (finais)”.

“Base” é formado por 17 poemas em que Orides apresenta elementos essenciais à constituição de sua poesia – daí o título –, entre os quais imagens como: a luz, o sol, a flor, a terra, a pedra, a estrela, o círculo e o posicionamento metalingüístico trazendo em relevo a palavra e a estrutura textual tomada como brinquedo a ser despedaçado em “cacos”. A constituição de sua poesia deve-se, portanto, a um apanhado de elementos.

“(–)” compreende 16 poemas, nos quais se intensifica uma disforia quanto à essência dos elementos. Salientam-se: a dificuldade de dizer (nesse caso, há um contraste com o dom de dizer de Natália), a lucidez do meio-dia, a aguda consciência a respeito da sensibilidade da criação poética, o questionamento em relação à funcionalidade do verbo, a solidão do “claustro”, o pessimismo quanto ao real, a destruição do ser, o poder do tempo de levar os seres à morte.

Nos 13 poemas de “(+)”, nota-se uma amenização da disforia em imagens como: uma força refazendo o ser, a semente fluindo para a realização do fruto, a vida fazendo-se em acontecer “tão frágil”, o vermelho da rosa unido ao azul do céu em um “máximo horizonte”, o girassol como “flor para sempre”, a insistência do verde, o gosto de mel do canto do pássaro, a vida multiplicada em mil lâminas vivendo a luz.

Com um menor número de poemas, dez, a seção “Fim” é mais reflexiva ao questionar, por exemplo, como viver a luz e o que nascerá “deste tempo múltiplo”, e ao levar a uma espécie de “conscientização” da positividade de elementos da natureza, como a água. Também se chama a atenção para certos

aspectos fundamentais da vida, como a escolha do nome e o equilíbrio necessário para o ser humano.

Em *Helianto*, 55 poemas apresentam “coisas” variadas: flor (helianto, rosa), sol, estrelas, paisagem, estrada, aurora, estações, ciclo, gênese, fonte, minério, prata, escultura, tato, repouso, sereias, canto, língua, gato, fera, vôo, alvo, setas, tela, forma, leque, caleidoscópio, astronauta, nau, sonho, claustro, templo, morte. Essas composições nos remetem, por analogia, ao poema “Falar com coisas” (1995, p. 555) de João Cabral de Melo Neto:

As coisas, por detrás de nós,
exigem: falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas.
Dizem: falar sem coisas é
comprar o que seja sem moeda:
é sem fundos, falar com cheques,
em líquida, informe diarreia.

Neste poema, João Cabral problematiza, figurativamente, “falar com coisas”, com os elementos que constituem a base de “nosso discurso”. A palavra “coisa”, por ser abrangente, pode referir-se a uma variedade de elementos, inclusive a constituintes da própria linguagem, como o substantivo, que nomeia as “coisas” do mundo. No segundo verso, a preposição “com” pode significar não apenas “falar dirigindo-se a elas”, mas “falar por meio delas”, expressar-se com o uso delas, mesmo quando nosso discurso não consiga se voltar completamente a elas (“ser delas” e falar sobre elas). O poeta destaca, portanto, a forma como expressar “o que seja” (sexto verso): pelas “coisas”, pelo destaque aos signos que estão no lugar das “coisas”.

Em relação à obra *Helianto*, de Orides, o destaque às “coisas” (signos concernentes a seres, a objetos orgânicos e inorgânicos) é evidente já no título dos poemas, entre eles: “Fera”, “As sereias”, “Escultura”, “Minério”, “Prata”, “Sol”, “Estrelas” e “As estações”. No interior dos poemas, tais signos são destacados como se flagrassem determinados aspectos do mundo, fixando o olhar do sujeito lírico.

Como se pode notar, Orides fala tanto “de” quanto “com” coisas. “Com” é mais evidente no poema “Forma” (1988, p. 86), a ser analisado no terceiro capítulo deste trabalho.

Iniciando-se por um poema homônimo à obra, *Alba* traz 46 composições também “de coisas”, mas com destaque à cor branca da luz (“alba”) e à relação entre pureza e mistura (água e vinho, por exemplo), constituindo uma obra altamente simbólica na qual a idéia de vigília se sobressai, com imagens de Penélope a desfazer os fios do tecido e das Parcas “tecendo o nada”.

Na primeira seção de *Rosácea*, “Novos”, manifestam-se, entre os 19 poemas que a constituem, questões (“coisas”) diversas (rosas da aurora, terra estranha diante da qual o eu lírico pede ao leitor que se curve, a viagem de destino incerto, a pirâmide, as águas do dilúvio, o espelho que causa temor ao eu lírico, a atitude de errar inerente ao pensamento, a presença da coruja capturando suas presas), assim como assinala a epígrafe de Heráclito escolhida por Orides (1988, p. 187) para introduzir esse conjunto de poemas:

Coisas varridas e
ao acaso
mescladas
– o mais belo universo.

A segunda seção, “Lúdicos”, é composta de dez poemas em que a fragmentação é intensificada, principalmente em quatro desses textos, pelo diálogo do eu lírico de Orides com obras de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jean-Jacques Rousseau e Mário Quintana. Um desses poemas é “Homenagens” (1988, p. 209). Eis alguns versos:

CDA
No meio
do caminho a flor
nasceu.

MB
A rosa só
(mas que calor
danado!)

As três iniciais do primeiro verso referem-se, obviamente, a Drummond. Os versos seguintes articulam, pelo procedimento da citação, trechos de dois poemas desse autor: “No meio do caminho” (1977, p. 61-62) e “A flor e a náusea” (1977, p. 140). Na segunda estrofe, a transtextualidade ocorre em relação a Manuel Bandeira, pela articulação entre versos dos poemas “Eu vi uma rosa” (1967, p. 312) e “Rondó do atribulado do Tribobó” (1967, p. 461-462). Com isso, Orides apresenta um diálogo com a tradição literária brasileira.

Em “Bucólicos”, há vinte poemas, entre os quais se destaca o primeiro deles, “Gatha” (1988, p. 213), por remeter a Buda. Os demais apresentam elementos relacionados à natureza (vento, chuva, Sol, frio, jardim, bem-te-vi, borboleta, nuvem, lago) e ao campo (colheita, vaca).

A quarta seção, “Mitológicos”, com dez poemas, conforme o próprio título indica, remete a figuras míticas como o dragão e a esfinge, e dialoga com personagens femininas da cultura grega (Selene, Diana, Perséfone, Medusa, Medéia, Circe e Helena), dirigindo-se a elas de modo subversivo, esconjurando-as, o que lembra as vozes de escárnio dos cancioneros medievais.

A última seção, “Antigos”, também com dez poemas, volta-se para a origem (a raiz), o centro, a natureza e elementos associados ao sagrado, como a ceia, a partilha do pão e a paz. Por fim, com o “Soneto à minha irmã” (1988, p. 243), Orides faz uma dedicatória à sua irmã, nascida morta. Curiosamente, Natália também dedicou parte de sua obra em versos à sua irmã, Carmen: os poemas do livro *Passaporte*, publicado em 1958 (1993, v. 1, p. 185-218).

Teia (1996), a última obra de Orides, continua o projeto poético de falar “de” e “com” coisas. Na primeira seção, “Fala”, com nove poemas, revela-se, além da imagem que intitula obra, “a teia, não/ arte/ mas trabalho, tensa” (p. 13), um diálogo implícito com as produções de João Cabral de Melo Neto (“Falo de agrestes/ pássaros”, p. 14) e Oswald de Andrade (“a arara morreu/ na/ aroeira”, p. 17) e explícito com a de Carlos Drummond de Andrade (“Para C.D.A.”, p. 21) e as de Platão, Heráclito e Sócrates (“Exemplos”, p. 16).

“Axiomas”, com nove poemas, remete ao saber, ao cérebro, à gravidade descoberta por Isaac Newton, à vida, ao Sol, a “kairós” (palavra grega que significa “o momento certo, oportuno”, segundo Isidro Pereira, 1984, p. 288) e, por último, a Hamlet, com os versos “mais filosofias/ que coisas” (p. 35). A

incisividade poética está presente no advérbio de tempo “sempre” e no de negação “não”:

“Axiomas”

Sempre é melhor
saber
que não saber.

Sempre é melhor
sofrer
que não sofrer.

Sempre é melhor
desfazer
que tecer.

Na última estrofe, a expectativa de repetição do verbo é frustrada, pois o sujeito lírico não introduz a negação pelo advérbio “não”, mas pelo prefixo “des-”, abrindo caminho para refletir sobre a perspectiva de entretecer e tramar uma teia poética, tecendo e desfazendo seus fios.

A seção “O anti-pássaro” também se inicia com um poema homônimo e, juntamente com os oito demais, exprime a sensação disfórica de dureza, rigidez e contrariedade (observada já no prefixo “anti”). Está presente em dois poemas a sacralidade, que, diferentemente da poesia de Natália, não é subvertida, mas tomada como um objeto de questionamento a respeito da racionalidade.

O adjetivo parentético contido em “Galo (noturnos)” indica uma recorrência particular aos sete poemas constituintes desta seção: a noite. Um conjunto de galos, gatos, flores negras, vazio, ocultamento e prece compõe o referido espaço poético de *Teia*.

O título “Figuras” antecipa uma especificidade dos vinte poemas a comporem tal seção. Adjetivos como “inútil”, “perversa”, “perturbados”, “despetalada” e “ardente” e advérbios como “ferozmente” e “autofagicamente” atribuem uma concreticidade dura a certos elementos: círculo, estrela, metais, casulo, pomba e deusas.

Por fim, “Vésper (finais)”, com dez poemas, expressa solidão e vazio, reunindo “nenhum murmúrio” e a falta de respostas ao apocalipse e à estrela da tarde (vésper). Mas a brancura de uma toalha e do anjo e o canto nostálgico do pássaro entremeiam essas disforias.

Como foi possível observar, há na obra de Orides um grupo específico de imagens que não funcionam apenas como referentes para possível focalização por parte do eu, signos poéticos cujo sentido se tenta precisar aos poucos e que constituem uma espécie de repertório metafórico-vocabular próprio, campo imaginário com delimitação e abordagem singulares. Apreendendo essas figuras do mundo material como recursos metafóricos de um pensamento filosófico construído em torno de temas amplos e abstratos como religiosidade, sexualidade, percepção temporal e destruição como experiências vitais, Orides cria uma poesia cuja concisão beira ao enigma, deixando ao leitor pequenos pontos ou pinceladas a serem capturados por um olhar atento às lacunas deixadas.

O que chama a atenção na maneira como Orides apresenta esses elementos é uma densidade na concisão do discurso, que, inevitavelmente, está associada a um apagamento do eu em certos poemas, como, por exemplo, “Teia” (1996, p. 13), da obra homônima da poeta:

“Teia”

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:

no
centro
a aranha espera.

Apesar de o enunciador apresentar minúcias do objeto, o que pode inicialmente servir como argumento para sustentar uma proximidade com o ambiente da teia e da aranha, nota-se, na sobreposição da imagem à voz lírica, uma relação afastada do enunciador com o objeto enfocado.

Tal especificidade difere da estratégia observada em poemas de Safo, como o selecionado por Achcar (1994, p. 47), no qual a ausência da encenação pronominal, acrescida da suavidade com que se apresenta a “cena poética”, produz no leitor a impressão de um contato reservado com o poeta, traço que simula uma comunicação lírica. Achcar acredita na possibilidade de essa comunicação resultar do papel semiótico do eu lírico, segundo a definição de Käte Hamburger: “o eu lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação” (1994, p. 48). Para Achcar, esse eu lírico também pode ser compreendido como um

enunciador fictício, sendo sua enunciação mimetizadora de um “enunciado de realidade”. Sua existência é duplamente implicada na comunicação: como “autor” do enunciado e como sujeito da experiência que é seu objeto. Por esse motivo, ele é uma instância semiótica logicamente anterior ao enunciado e é, também, o centro da enunciação, cujo conteúdo é sua experiência.

Embora as poesias de Safo e de Orides sejam diferentes quanto ao efeito de suavidade e, conseqüentemente, à apresentação ou inscrição da voz lírica e à sua relação com o objeto, as referidas questões contribuem para se entender como, no apagamento do eu, em uma linguagem árida, um poema chama a atenção, justamente, para a inscrição do “ser”. Nesse caso, “ser” é diferente de “eu lírico” e refere-se ao objeto, ao elemento poético construído ao longo dos versos.

Além de Achcar, pode-se evocar também o crítico Roland Barthes (1987, p. 49-53), que, por uma analogia, descreve a morte do “sujeito” na linguagem como uma aranha dissolvendo-se nas secreções construtivas de sua teia. Essa sensação de o poeta morrer um pouco em todo poema é quase onipresente em Orides. Uma morte mínima, mas intensa, que, no exemplo acima, preserva o poema em sua “textura” de ser e silêncio, como faz o útero ao feto frágil. Como explica Barthes, pelo fato de ser um espaço neutro, um composto, um oblíquo ao qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar por aquela do corpo que escreve, a enunciação, em seu todo, é um processo vazio funcionando perfeitamente sem a necessidade de preenchê-lo explicitamente com a pessoa dos interlocutores. Ainda de acordo com Barthes, o desligamento da voz, ao fazer com que o autor entre em sua própria

morte (que deve ser entendida no sentido metafórico, porque, na verdade, o autor não desaparece por completo de seu texto) e a escritura comece, realiza-se desde que um fato é “contado”, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, fora de qualquer função alheia ao exercício do símbolo.

Na maior parte dos textos, a poesia de Orides é concisa e de expressividade diáfana, demonstrando, muitas vezes, a idéia 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, como estátua e teia de aranha), determinadas imagens 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.

Na relação das imagens (metáforas) com a forma pela qual elas se delineiam (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação à imagística do subconsciente) e na relação entre as estrofes fragmentárias, com seus versos adjacentes, 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 se concretize diante do leitor, resguarda seus enigmas, instigando a uma captação do que se trama no espaço da poesia de Orides.

De acordo com Chklovski (1913, p. 39-56), as imagens são um dos dispositivos pelos quais o poeta singulariza a linguagem, mediante a produção do

estranhamento, responsável pela dificuldade que atribui densidade à percepção estética. Elas constituem uma das possíveis vias de procedimento artístico, juntamente com outras atitudes a promoverem o desvio da linguagem comum em favor do insólito e do imprevisto.

Da impressão de silêncio da linguagem que causa apreensão, a poesia de Ordes encaminha o leitor para uma instância de articulação entre níveis lingüísticos (fonético-fonológico, morfossintático e semântico) que promove um construto delineado de maneira correspondente a um pulsar, desdobrando-se em uma espécie de vai e volta, em ritmos compassados de acordo com o poder de investida do detalhe focalizado do objeto ou do ser a ele relacionado.

Concernente à focalização de objetos, particularidade mais latente na obra de Ordes, seus poemas assemelham-se à obra de João Cabral de Melo Neto, que lembra, em “Falar com coisas” (1995, p. 555), a de Francis Ponge (1899-1988), poeta francês cuja trajetória procurou mostrar as coisas na sua integridade física, fazendo dos objetos o molde rigoroso e concreto de uma linguagem (*O partido das coisas*, publicado em 1942) que, impregnada do “mundo mudo”, devia, em contrapartida, provocar um novo ritmo de fala e uma nova visão de vida (*A grande coletânea*, 1961; *Por um Malherbe*, 1965; *O sabão*, 1967; *A fábrica do prado*, 1971). É o que se nota nos poemas em prosa “A ostra” (2000, p. 43)³, “O molusco” (2000) e “O fogo” (2000), contidos na seção “Objetos” de *O partido das coisas*:

A ostra, do tamanho de um seixo mediano, tem uma aparência
mais rugosa, uma cor menos uniforme, brilhantemente

³ Tradução minha. A versão original dos três poemas encontra-se em anexo, na página 205.

esbranquiçada. É um mundo recalcitrantemente fechado. Entretanto, pode-se abri-lo: é preciso então agarrá-la com um pano de prato, usar de uma faca pouco cortante, denteada, fazer várias tentativas. Os dedos curiosos ficam trinchados, as unhas se quebram: é um trabalho grosseiro. Os golpes que lhe são desferidos marcam de círculos brancos seu invólucro, como halos.

No interior encontra-se todo um mundo, de comer e de beber: sob um “firmamento” (propriamente falando) de madrepérola, os céus de cima se encurvam sobre os céus de baixo, para formar nada mais que um charco, um sachê viscoso e verdejante, que flui e reflui para a vista e o olfato, com franjas de renda negra nas bordas.

Por vezes mui raro uma fórmula peroliza em sua goela nácar, e alguém encontra logo com que se adornar.

O molusco é um “ser-quase uma-qualidade”. Ele não necessita de vigamento, mas de um anteparo apenas, algo como a cor no tubo.

Aqui a natureza renuncia à apresentação do plasma em toda sua forma. Mostra apenas que lhe está apegada, abrigando-o cuidadosamente num escrínio cuja face interior é a mais bela.

Não é, pois, um simples escarro, mas uma realidade das mais preciosas.

O molusco é dotado de uma energia possante para se fechar. A bem dizer, não é mais que um músculo, um gonzo, uma mola e sua porta.

A mola tendo secretado a porta. Duas portas ligeiramente côncavas constituem toda a sua morada.

Primeira e última morada. Reside ali até depois de sua morte.

Nada se pode fazer para tirá-lo dali vivo.

A menor célula do corpo do homem se apegando assim, e com essa força, à palavra – e reciprocamente.

Mas, às vezes, um outro ser vem violar essa tumba, quando está bem-feita, e nela se fixar no lugar do construtor defunto.

É o caso do paguro.

O fogo estabelece uma classificação: primeiro, todas as chamas se encaminham em uma direção...

(Só se pode comparar a andadura do fogo à dos animais: é preciso que desocupe este lugar para ocupar aquele outro; caminha a um só tempo como ameba e como girafa, o pescoço à frente, os pés rampantes)...

Depois, ao passo que as massas metodicamente contaminadas se aniquilam, os gases liberados vão-se transformando numa só rampa de borboletas.

Ponge não fazia qualquer distinção entre prosa e poesia, motivo pelo qual chamava o poema de “proema” ou “proêmio” (“proême”). Descrevendo a ostra, o molusco, o caracol, o meteoro, a chuva, o fogo e até o universo, entre outros elementos, o francês é considerado o poeta das coisas que exigem definições, das

coisas partidas, naturais, animadas e inanimadas, pois ele busca, a todo o momento, dar voz às coisas silenciosas. Em *O partido das coisas*, ele utiliza a linguagem da poesia para se apropriar dos objetos naturais. Ponge dizia que o homem julga a natureza absurda ou misteriosa ou madrasta, mas que ela não existe a não ser pelo homem. Com essa visão, o poeta idealiza o homem harmonizado com os quatro elementos: a terra, o fogo, a água e o ar.

Como é evidente por meio da citação dos poemas, há uma relação muito próxima entre as obras dos três poetas. No entanto, não convém analisar neste espaço os textos de Ponge, porque esse exercício já constituiria um outro trabalho, tendo em vista que o foco da dissertação é a poesia de Orides Fontela.

O apagamento da voz em primeira pessoa nos textos não metalingüísticos de Orides também reforça a aproximação com os objetos. Por outro lado, o tom disfórico presente no descontentamento com o ser-estar no mundo leva a pensar nos poemas de Carlos Drummond de Andrade. E em menor grau, acompanhando a lucidez entre irônica e amarga do autor do “Poema de sete faces” (1967, p. 53), pode-se considerar, também, a imagem da rosa solitária da obra de Manuel Bandeira, cuja referência é feita claramente em um poema de Orides: “Homenagens” (1988, p. 209). Tais relações surgem, aqui, apenas como sugestões de impressões de uma poesia que, inserida na modernidade, não deixa de trazer outras vozes recolhidas em seu percurso.

Por sua vez, Natália Correia, cuja linguagem opera mais intensamente pela via transgressora, ousada, corrosiva, de uma mulher contrária a certas convenções, suscita, por isso, um repensar sobre essas amarras sociais, trazendo um eu poético

acima de tudo questionador. Por um lado, manifesta-se um ataque cerrado à modernidade científico-tecnológica, denunciando o histórico rastro de cinza e sangue impregnado na segunda metade do século XX, e, por outro, a construção de uma glorificação persistente e avessa à realidade em questão, aos velhos e ocultos saberes “amorosamente” reelaborados e transmitidos por sucessivas correntes literárias, com relevo para o Romantismo e seus sucedâneos.

A voz em primeira pessoa ora se presentifica, ora se distancia ou se ausenta. Quando presente, o sujeito poético insere-se nos versos como uma entidade que deseja romper com a tradição lírica de conduzir o discurso com base em meras descrições e narrativas acerca do mundo material em sua existência objetiva. Nesses momentos, concretiza-se nos poemas sua posição crítica de ruptura, por meio da transgressão do ideal clássico da linguagem espartilhada, criando-se vocábulos e desconexões semânticas em uma estrutura sintática regular.

Compreendendo o poeta como um profeta ou um ser iluminado (“mosca iluminada”) na captura e configuração de um mundo particular, a maioria dos poemas da portuguesa tem uma linguagem ousada, por vezes fechada em seu hermetismo. Não é que se baste em si mesmo, mas um poema de Natália pode tornar-se incompreensível pela tendência a associações surreais e, sobretudo, pelo obscurecimento dos sentidos reforçado pela escolha lexical.

Eis “O poeta e as víboras” (1993, v. 1, p. 66), contido em “Biografia”, segunda parte da obra *Poemas* (1955):

Baile de corpos intermédios
com luas mortas nos braços
sem desenlace e sem consequência.

Dança da solidão de mim e de outros
comigo no centro ignorada.
Bailado das palavras
com suportes de morte imediata.

Rio sem águas e sem fundo
com margem numa boca emudecida.
Silvo de serpentes que rastejam
famintas para o vértice da vida
onde me aparto de cansaços inúteis.

Se em “Teia” o ser que espera no centro demonstra astúcia ao ocupar uma posição privilegiada para manifestar-se (atacar), em “O poeta e as víboras”, o ser, que é o próprio eu lírico, nesse caso, feminino, exprime em tom disfórico uma situação desfavorecida de solidão por encontrar-se ignorado no centro do “baile”, tentando lidar com as “víboras” que rastejam. Por revelar no terceiro verso da segunda estrofe uma relação com as palavras e, no começo da quarta estrofe, uma associação entre rio e margem, possivelmente espaço de criação literária e suporte (“boca emudecida”) que liga à concretude da criação (“vértice da vida”), o eu feminino sugere ser uma poeta e, as víboras, as palavras, que, por se apresentarem na posição horizontal, “rastejam”. Com esse poema, Natália expõe um certo hermetismo mais uma vez fixado na imagem do eu feminino, contrastante ao poema de Orides.

D’A *República* (1965) de Platão, Natália conserva a idéia de que o poeta é “coisa leve, alada e sagrada”, não a idéia de ser irresponsável ou nefasto à coisa pública. Uma das mais significativas dimensões de sua poesia é a sistemática reabilitação da mulher vidente e pacificadora, capaz de levar a sociedade à

recuperação de valores esquecidos e junto dos quais vive, desde o princípio dos tempos. Ignorado pela conjunta nobreza do amor e do desejo, pela força geradora do feminismo profundo, o mundo (a Europa, o Ocidente, a Lusitânia) entrou em desequilíbrio, levado pela “masculina” embriaguez de uma cisão que só poderia ter conduzido ao olvido dos “nutrientes da vida”, à mutilação do corpo e dos sentidos, ao jugo da racionalidade, dos despotismos e da besta nuclear (a força do mal).

Natália critica o sonho papal de uma Europa reunificada pelo cristianismo, adotando uma atitude pluralista no pensar o regresso da religião. Ao elogiar o politeísmo, em nome de um sagrado remanescente, a proposta de Natália é ultrapassar a alternativa do ateísmo e do monoteísmo. Seu combate é contra o totalitarismo e o judeu-cristianismo. Para ela, o paganismo sacraliza a vida, o múltiplo, o segredo maternal da terra, o recomeço perpétuo do jogo do mundo que Heráclito, Proclo e Spinoza adivinhavam em suas reflexões metafísicas e teológicas.

José Augusto Mourão (1990, p. 11) sustenta que o sonho da “casa comum européia” passa pela relativização das ideologias e das religiões e pela aceitação de um “mínimo comum” não certamente religioso. Na opinião do crítico português, a poeta parece ser a única protagonista de um debate inexistente a respeito de qual é o ideal para a sociedade. Tentando justificar uma possível posição anacrônica de Natália, Mourão volta-se para a literatura, afirmando que o mundo das letras é um mundo possível, aberto, entreaberto a todos os milagres, partindo da radicalidade do desejo humano, do debate com inumeráveis

cristalizações idolátricas de cultura. Estas questões serão retomadas em momento posterior do trabalho e, em especial, nas reflexões finais. Por ora, é conveniente destacar a diferença entre as duas poetisas quanto a esse posicionamento cultural suscitado pela obra poética. Em Natália, o questionamento de temas ligados à cultura histórico-literária, sobretudo portuguesa, é inevitável; já em Ordes, essa relação não se explicita, o que não significa sua inexistência. Ao longo do trabalho, essa diferença será melhor esclarecida.

A linguagem de Natália não é concisa como a de Ordes, é caudal, com versos longos que variam em sua métrica e com uma oscilação na presença de rimas, dispostas alternadamente entre ricas e pobres, toantes e consoantes. Tal configuração poética difere dos poemas da brasileira, cujos versos não apresentam uma estrutura fixa e, na maior parte das vezes, também não trazem rimas.

De um modo geral, a poesia de Natália apresenta muitas faces quanto ao posicionamento lírico, mas pode-se elencar como embaixadores de sua obra alguns aspectos configuradores de uma personalidade ou subjetividade intensas na escrita poética. Há uma vocação lírica ou desejo de auto-afirmar-se pela poesia, que, rememorando *Os Lusíadas*, é motivo de orgulho em relação à terra de origem, mas tensionando as imagens pelo viés sarcástico. O narcisismo com que se recorta a voz lírica é um sentimento de superioridade da poeta, mas também sua aguda ilusão.

O apego de Natália à terra de origem, apesar de ela não ser natural do continente, mas da Ilha de São Miguel, faz despontar um sentimento de “natalidade”, cuja ambigüidade mescla misticismos saudosistas e irreverência

amarga. O sentimento doloroso da existência, gerando uma inquietação permanente voltada ao desejo de recriação da vida, faz brotar os poderes instituídos e os sistemas racionalistas enformadores do conhecimento do mundo.

A escrita que conduz a poesia de Natália (e não a voz lírica, de intuito semântico, estudo realizado por Melo e Castro, 1995, p. 157-162) é compreendida pela crítica sob, pelo menos, três óticas: a que vê na ironia, no sarcasmo e nas associações fônicas e imagéticas traços do estilo surrealista; a que considera a recorrência a ambigüidades, passagens obscuras, antíteses e hipérboles e também ao perspectivismo (percepção multifacetada) como uma identificação com o barroco; e a que focaliza a tentativa de recriar a vida como uma preferência literária de base romântica. Neste trabalho, não será privilegiada nenhuma dessas três linhas críticas de leitura em específico, nem se buscará enquadrar a análise nessas perspectivas. Respeitando as possíveis contribuições para refletir sobre a poesia da autora, o percurso das análises terá como fulcro o posicionamento lírico quanto à forma de apresentação da própria linguagem, fundadora e não reprodutora do real, que é o aspecto escolhido para a abordagem das duas autoras.

Essas tentativas de identificar a escrita de Natália com uma ou outra perspectiva estética são pertinentes, mas esbarram na necessidade de um olhar que saiba estabelecer distinções em relação à natureza da particularidade focalizada no objeto do estudo. Quando se recorta a escrita como objeto de apreciação crítica, a preocupação deve dirigir-se especificamente para a configuração do espaço textual, seu funcionamento poético, a fim de ser possível, a partir de então,

estabelecer elos em âmbito mais abrangente, de acordo com as perspectivas suscitadas pela própria poesia.

Das três óticas apontadas pela crítica para caracterizar a escrita de Natália, a que se volta para o barroco é a mais coerente com a estrutura pela qual se arranja a obra da poeta, porque, atentando aos procedimentos semânticos de construção, como as associações criadas pela linguagem poética, eles mostram afinidade com a escrita barroca: antíteses, hipérboles, repetições, cultismo imagético, ambigüidades, perspectivismo. Destacam-se, também, aproximações com motivos temáticos: pessimismo, descontentamento cósmico, sentimento trágico referente à existência, exagero da individualidade e do engenho pessoal, refúgio na “torre de marfim” da arte obscura. Por outro lado, há ligações com o surrealismo, predominantemente no plano semântico. Mas não cabe identificar tais traços à luz dessas estéticas, pois não é essa a questão de que a presente dissertação se ocupa. O insulamento e o hermetismo da poesia de Natália não se explicam em função de seu engajamento em programas estéticos estabelecidos *a priori*. Seria mais adequado perceber os procedimentos estéticos como impulsos próprios de uma poética desafiadora de moldes e modelos. Falta à crítica, portanto, a capacidade de estabelecer distinções quanto à natureza da particularidade focalizada no objeto do estudo.

Com relação à lírica do século XX, sabe-se que, da modernidade até a contemporaneidade, ela tem como um dos traços principais a fragmentação do verso e o culto ao silêncio, iniciados por Stéphane Mallarmé (1842-1898). Apesar disso, tais direções de cunho experimental marcadas pela ousadia formal não

interessam a Natália Correia, cuja poesia atende mais a necessidades internas (da própria linguagem e do próprio espaço cultural) para se fazer construir.

Seria perigoso, no entanto, forjar (e forçar) esquematismos para explicar as diferenças entre as duas poetisas. Se o universo contemplado pelo ser, em Orides Fontela, aponta para uma situação aparentemente mais distanciada do eu em relação ao objeto da experiência, despontando a concisão e o despojamento, tal “objetividade” mascara outras intenções. Se a presença de elementos culturais mistura-se à posição rebelde e transgressora do ser em Natália Correia, tal “subjetividade” ganha concretude graças ao tratamento crítico dado à linguagem. Enfim, distanciamento e aproximação, voz lírica e consciência crítica, posicionamento ideológico ou seu apagamento não são elementos a figurarem como meras antíteses, mas articulam-se em uma tensão dialética constante não rumo a uma síntese ideal (fechamento preciso), mas à busca de conciliação (articulação, aproximações).

Considerando a heterogeneidade que marca o moderno, observação contida na epígrafe de Octavio Paz escolhida para este capítulo, as questões desenvolvidas nestas linhas lançam, por enquanto, os primeiros passos para se refletir sobre até que ponto se pode falar de tradição e de ruptura em Orides Fontela e em Natália Correia, quando a brasileira reforça e a portuguesa tenta transformar uma tradição específica, cada uma em seu respectivo contexto. Os outros passos serão dados com as análises.

II. POESIA, TRADIÇÃO LÍRICA E IDENTIDADE DO SUJEITO POÉTICO

Cada língua e cada nação engendram a poesia que o momento e o seu gênio particular lhes ditam.

Octavio Paz

II. POESIA, TRADIÇÃO LÍRICA E IDENTIDADE DO SUJEITO POÉTICO

Em virtude de o movimento geral da literatura de uma época integrar-se à historicidade da cultura nela vigente, assim como afirma Iuri Tynianov em “Da evolução literária” (1973, p. 109): “a existência de um ‘fato literário’ depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função”, pergunta-se: no caso das produções de Orides e de Natália, especialmente quanto ao posicionamento lírico na construção do ser, como as autoras se posicionam diante da herança modernista?

Para começar a discutir essa problematização, retomam-se os poemas “A estátua jacente” (1988, p. 68-69) e “Esfinge” (1988, p. 233), citados, respectivamente, nas páginas 11 e 14. Ambos assemelham-se quanto ao silêncio que envolve um ser e a necessidade de se apresentar a palavra (o ser vivo, a voz, a vida, a manifestação vital). O silêncio, o elemento mais explicitamente recorrente na obra de Orides, uma obsessão poética da autora, está articulado a algumas orientações que vão além das literárias, principalmente filosóficas, teológicas e mitológicas.

Em “A estátua jacente”, pelo fato de o “gesto inútil”, a “palma”, estar associado à “palavra vencida” (alusiva ao silêncio do ser morto), entende-se que o eu lírico encontra-se diante de uma estátua deitada que figura na tampa dos túmulos, e seu olhar, apesar de nela se deter, parece ter na morte o objeto último da cogitação. A estátua se situa entre o mundo dos mortos e o dos vivos e

funciona como elemento que, simultaneamente, favorece, bloqueia ou desvia a atenção daquele que vê (pois não se vê). Na última parte do poema, a mudança na nomeação da estátua de “palma” para “palavra vencida” revela que a estátua constitui uma intermediação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, ou seja, “fala” no entre mundos, recobrando a morte.

De acordo com Alcides Villaça (1992, p. 203), Orides acentua a distância que vai da palavra à coisa, o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas, silêncio “selvagem” e “difícil” de esfinge. Em sua poesia, a existência sensível (o sujeito ele mesmo) é convertida em essência simbólica, fazendo do símbolo um “acontecimento” entre outros, pois simbolizar é viver um acontecimento completo em seus próprios limites.

Nessa problematização do silêncio, “Esfinge”, por sua vez, é mais “seco”, ao iniciar-se com a afirmação “não há perguntas”, apontando diretamente para a figura mitológica grega que propunha enigmas. À dificuldade de se obter uma resposta atribui-se a propriedade de “selvagem”, pois se elege o avanço agressivo, provocador e, portanto, incômodo, como ponto em comum entre elas. Além disso, o poema inicia-se e termina com a idéia de inibição: os signos “não” e “difícil”.

Mas o silêncio não é apenas factual, pois está incluído na própria construção dos poemas, no modo aparentemente leve com que o discurso vai sendo conduzido, nas lacunas deixadas em cada verso: “contido”, “jacente” e “jaz”, por exemplo. Ao mesmo tempo em que esse elemento é tão explícito, ele mascara um tom agressivo no posicionamento lírico: constatação fria, inevitabilidade, irreversibilidade são evidências poéticas que, em “A estátua

jacente” e em “Esfinge”, expressam uma disforia cujo ponto mais intensivo é a sensação de dificuldade ou de dureza. No primeiro poema, tais evidências são articuladas à voz na primeira pessoa do plural em vez da unicidade do eu ou da ausência de marcação de voz, trazendo, deste modo, a idéia de inclusão também do leitor naquele universo; no segundo poema, as referidas evidências articulam-se à ausência do eu.

No que se refere à sensação de dificuldade, não é gratuita a inscrição de Spinoza logo no início de *Teia* (1996, p. 7):

Todas as grandes
coisas
são difíceis
e raras.

No decorrer de toda a modernidade, desde Mallarmé, passando pela pintura de Piet Mondrian (1872-1944), pela música de John Cage (1912-1992), pelo teatro e pelos romances de Samuel Beckett (1906-1989) e pelo cinema de Ingmar Bergman (1918-), o silêncio é uma constante e, especialmente no caso de Orides Fontela, como se pôde observar nos dois poemas, torna-se uma espécie de guia pelos caminhos tortuosos da linguagem.

O poema “Fala” (1988, p. 31), da obra *Transposição* (1969) de Orides, problematiza incisivamente a referida questão:

“Fala”

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

Tudo será duro:
luz impiedosa

excessiva vivência
consciência demais do ser.

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

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

(Toda palavra é crueldade.)

A dificuldade de dizer é observada, primeiramente, no vocabulário, marcado por signos disfóricos: “difícil”, “nunca”, “duro”, “impiedosa”, “excessiva”, “demais”, “ferir”, “agressivamente”, “despedaça”, “excessivamente”, “densa” e “crueldade”. Articulados aos verbos “ser” (“é”, “será”) e “haver” (“há”), conjugados no presente e no futuro do indicativo, tais signos conferem um tom profético ao poema, ao alimentarem a sensação de certeza e a idéia de impiedade relacionada ao poder da palavra.

Por outro lado, essa preferência estética não é o que realiza Natália Correia, questão a ser melhor observada no poema “Como dizer o silêncio” (1993, v. 2, p. 163-164) da obra *O dilúvio e a pomba* (1979), que destoa de maneira contrastante da tradição lírica apegada ao silêncio:

“Como dizer o silêncio?”

Se em folhagem de poema
me catais anacolutos
é vossa a fraude. A gema
não desce a sons prostitutos.

O saltério, diletante,
fere a Musa com um jasmim?
Só daí para diante
da busca estará o fim.

Aberta a porta selada,
sou pensada já não penso.
Se a Musa fica calada
como dizer o silêncio?

Atirar pérola a porco?
Não me queimo na parábola.
Em mãos que brincam com o fogo
é que eu não ponho a espada.

Dos confins, o peristilo
calo com pontas de fogo,
e desse casto sigilo
versos são só desaforo.

E também para que me lembrem
deixo-os no mercado negro,
que neles glórias se vendem
e eu não sou só desaforo.

Raiz de Deus entre os dentes,
aí, pára a transmissão.
Ultra-sons dessas nascentes
só aves entenderão.

Contrastando com a “fala” espinhosa de teor existencial do eu lírico de Orídes, aspecto a ser analisado no terceiro capítulo deste trabalho, está a crítica ao “silenciamento” ou à impessoalidade do discurso expressa pelo eu feminino de Natália, opções diferentes de focalização, mas sobre o mesmo recorte poético: a palavra.

Como o próprio título indica, esse poema hermético de Natália, ironicamente construído todo em sete sílabas poéticas, métrica típica das cantigas populares, que, como tal, são de fácil apreensão, apesar das inversões sintáticas na segunda e quinta estrofes, apresenta um questionamento a respeito da necessidade de o eu lírico feminino expressar-se aproveitando-se das artes musical e literária. Como falar sem se expressar e sem expor a individualidade (a subjetividade)? Essa é a questão principal do poema.

O signo “saltério”, da segunda estrofe, é ambíguo: assim como pode significar uma lira, pode também ser um canto satírico e estar sendo empregado no sentido de ferir a “Musa”. Nesse caso, o eu feminino responde à provocação com seus versos, que lhe permitem desabafar e “dizer o silêncio”. Sendo entendido como lira e tendo seu sentido reforçado pelo adjetivo “dileteante”, amante das artes e da literatura, o signo, apontando para um elemento adjacente à produção musical e literária pela associação entre lira e lirismo, liga-se à composição de versos como uma atividade complementar à expressão da individualidade.

Ao criticar, no segundo, terceiro e quarto versos da terceira estrofe, a neutralidade (“sou pensada já não penso”), esse poema de Natália apresenta, no entanto, um paradoxo quanto à expressão da individualidade, com a declaração, na primeira estrofe, de que o anacoluto, “som prostituto”, não é uma forma sintática adequada para exaltar o sujeito. Na sexta estrofe, o eu exalta-se, revelando não um recurso de linguagem para isso e complementando, dessa maneira, a lacuna deixada pela primeira estrofe, mas afirmando as glórias trazidas ao eu pelos versos deixados “no mercado negro”.

O uso da terceira pessoa (“a Musa”) significando, na verdade, a primeira, no caso de Natália, um eu feminino, identificado pela forma passiva da construção verbal “pensa(m)-me” (“sou pensada”), coloca em foco uma atitude lírica problematizada em forma de interrogação nos dois últimos versos da terceira estrofe de “Como dizer o silêncio?”. Manifesta-se algo semelhante ao longo do poema “Forma” (1988, p. 86), da obra *Helianto* (1973), de Orides:

“Forma”

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

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

Forma
densamente forma
como revelar-te
se me revelas?

O procedimento de usar a primeira pessoa somente no último verso é proposital, a fim de que, fazendo todo o poema convergir para a forma oblíqua “me”, se consiga chamar a atenção para o eu. Com esse poema, o ser de Orides sugere que as vozes não determinam o poema, mas são determinadas por ele, posicionamento lírico que, se por um lado, demonstra passividade, por outro, enaltece o eu como sujeito da contemplação, e esse sujeito é universal, situado aquém e além de qualquer particularismo (sexo, gênero, faixa etária etc.). Isso quer dizer que a contemplação em Orides não é passiva: por meio dela, o ser apreende o real, fixando suas apreensões com o uso da linguagem.

O referido questionamento existe tanto em “Como dizer o silêncio?” quanto em “Forma”; a diferença é que o caráter sublime do poema de Orides mascara a constatação áspera de que a voz em primeira pessoa, de um determinado modo, acaba tornando-se evidente no poema lírico, constatação essa posta em relevo pelo despojamento do ser de Natália, inconformado com a neutralidade pelo fato de esta roubar-lhe a atitude de pensar. Portanto, para

Natália, a impessoalidade, o culto ao silêncio, a concisão, a fragmentação e a busca pela palavra exata praticadas por Mallarmé não permitiriam ao poeta “dizer o silêncio”.

Quanto à persistência do eu lírico de Natália em tender a uma postura narcisista, as considerações de Salete Cara (1989, p. 30) sobre o “sujeito” do Romantismo levam a compreender por que a poeta portuguesa gostava de ser chamada “romântica”, se sua poesia não se identifica com todas as formas de expressão dos românticos: com a forma sentimentalista, por exemplo. No período romântico, o eu, bem como o próprio artista na sociedade, pretendia manter seu lugar assegurado, e o fazia por meio da valorização do sentimento e da emoção individual. Diante disso, quanto à inscrição do eu, reconhece-se um ponto de identificação da poesia de Natália com o Romantismo: a necessidade de o eu lírico assegurar o seu lugar no poema tal como o poeta em relação à sociedade.

Em seu artigo “A poesia, a tradição lírica e a questão central do sujeito” (2005), Carlos Jorge defende para o “sujeito” o título de “centro da caracterização da poesia”:

Se quisermos, hoje em dia, definir a poesia, teremos de optar por colocar, no centro da sua caracterização, a questão do sujeito, de tal modo que, numa espécie de paradoxo de enunciação, este se torna tema central e fonte de um discurso que, a determinar destinatário e objeto, apenas o faz para reforçar a subjetividade do enunciador.

Embora o crítico português vincule-se à teoria da enunciação, é possível aproveitar sua afirmação, que, se não serve para refletir sobre as obras de todos os poetas das últimas décadas do século XX, para Natália, é válida, pelo fato de

perceber que a inscrição do eu torna-se um reforço da subjetividade do enunciador.

Outra observação relevante do autor é a de que, em um poema cuja linguagem é agressiva, a voz torna-se mais decisiva do que o conteúdo apresentado, diferentemente da voz do poema “Forma” de Orides. Na poesia de Natália, entretanto, os dois aspectos são relevantes para compor o tom enérgico, pois se constrói um enredamento identificado com o conteúdo, além da imposição marcada pela voz. Ainda segundo o crítico, a ilegibilidade praticada pela poesia justifica-se pela perspectiva de que o “sujeito” se funda na descoberta do lado obscuro, cifrado para uma dimensão de si próprio. Essa idéia correlaciona-se tanto ao hermetismo como um todo na poesia de Natália quanto à anamorfose e o seu papel na obtenção da ruptura com a lógica (o absolutismo racionalista). Na obra *O surrealismo na poesia portuguesa* (1973, p. 101), Natália esclarece que é preciso inverter para reconstituir, alterar a ordem estabelecida e reinstaurar a ordem superior subjugada pelo espírito abstrato e guardada pelos “Dragões da Lógica”.

Em *Para qué la lírica hoy?* (1986, p. 24-25), Hilde Domin, considerando a lírica o lugar por excelência do eu, assevera que, se o homem não é um objeto entre objetos, não deve reconhecer a poesia, de maneira nenhuma, como um espaço de neutralização. Para a autora, o lírico realiza-se a partir de três valores: para dizer (que é o valor para ser único), para designar (valor para designar cabalmente e não para falsificar) e para chamar ou invocar (valor para crer na invocabilidade dos outros). Analisando-se a poética de Natália, as delimitações de Domin concretizam-se, principalmente, quanto à unicidade do ser e (por que não?)

ao caráter de absoluto do que se diz e de como se operacionaliza esse dizer. Logo, Natália diz para dizer-se; está, pois, bem integrada à tradição lírica ocidental. Por outro lado, apesar de ser por um caminho oposto, Orides também faz o mesmo.

Contrastante, por exemplo, com a posição aparentemente impessoal do eu lírico de João Cabral em versos como “Saio de meu poema/ como quem lava as mãos”, de “Psicologia da composição” (1973, p. 248), a obra da poeta portuguesa parece destoar desse distanciamento, por deixar claro um traço da valorização da vocação lírica, aspecto importante para a literatura portuguesa, segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 38): “da nossa mitologia cultural – mas igualmente a opinião daqueles que nos estudaram – faz parte a idéia de que a pulsão central e, mesmo obsessiva, da cultura portuguesa é sua vocação *lírica*”.

Não se torna forçado relacionar a poesia de Natália com a visão de Eduardo Lourenço, porque escrever poemas, para a autora – embora às vezes influenciada intensamente por lembranças do momento histórico pelo qual passava, no caso do poema a ser apresentado a seguir, a Segunda Guerra Mundial –, funciona como um olhar para a gênese, especialmente para a gênese do indivíduo – daí a ligação, em parte, com o Romantismo. Isso ocorre nos poemas conduzidos pelo narcisismo, como “Autogênese” (1993, v. 1, p. 319) da obra *O vinho e a lira* (1966):

“Autogênese”

Nascitura estava	Esquema Rítmico: 5 (acentos na 3 ^a . e 5 ^a .)
sem faca nos dentes	E. R.: 5 (2-5)
cômoda e impura	E. R.: 5 (1-5)
de não ter vontade	E. R.: 5 (3-5)
de bater nas gentes.	E. R.: 5 (3-5)

Nasce-se em Setúbal	E. R.: 5 (1-5)
nasce-se em Pequim	E. R.: 5 (1-5)
eu sou dos açores	E. R.: 5 (5)
(relativamente	E. R.: 5 (5)
naquilo que tenho	E. R.: 5 (2-5)
de basalto e flores)	E. R.: 5 (3-5)
mas não é assim:	E. R.: 5 (3-5)
a gente só nasce	E. R.: 5 (2-4-5)
quando somos nós	E. R.: 5 (3-5)
que temos as dores.	E. R.: 5 (2-5)
Pragas e castigos	E. R.: 5 (1-5)
foram-me gerando	E. R.: 5 (1-5)
por trás dos postigos	E. R.: 5 (2-5)
e fórceps de raiva	E. R.: 5 (2-5)
me arrancaram toda	E. R.: 5 (3-5)
em sangue de mim.	E. R.: 5 (2-5)
Nascitura estava	E. R.: 5 (3-5)
sorria e jantava	E. R.: 5 (2-5)
e um beijo me deste	E. R.: 5 (2-5)
tu Pedro ou Silvestre	E. R.: 5 (2-5)
turvo namorado	E. R.: 5 (1-5)
do verão ou de outono	E. R.: 5 (3-5)
hibernal afeto	E. R.: 5 (3-5)
casca azul do sono	E. R.: 5 (1-3-5)
sem unhas do feto.	E. R.: 5 (2-5)
Eu nasci das balas	E. R.: 5 (3-5)
eu cresci das setas	E. R.: 5 (3-5)
que em prendas de sala	E. R.: 5 (2-5)
me foram jogando	E. R.: 5 (2-5)
as mulheres poetas	E. R.: 6 (3-6)
eu nasci dos seios	E. R.: 5 (3-5)
dores que me cresceram	E. R.: 6 (1-6)
pomos do ciúme	E. R.: 5 (1-5)
dos que os não morderam	E. R.: 5 (3-5)
nasci de me verem	E. R.: 5 (2-5)
sempre de soslaio	E. R.: 5 (1-5)
de eu dizer em junho	E. R.: 5 (3-5)
e eles em maio	E. R.: 5 (2-5)
de ser como eles	E. R.: 5 (2-5)
às vezes por fora	E. R.: 5 (2-5)
mas nunca por dentro	E. R.: 5 (2-5)
perfil de uma estátua	E. R.: 5 (2-5)
que não sou de frente.	E. R.: 5 (3-5)
Nascitura estava	E. R.: 5 (3-5)
e mais que imperfeita	E. R.: 5 (2-5)
de ser sorte ou dado	E. R.: 5 (3-5)
que qualquer mão deita.	E. R.: 5 (3-4-5)
Eu nasci de haver	E. R.: 5 (3-5)
os bairros da lata	E. R.: 5 (2-5)

do dedo que escapa	E. R.: 5 (2-5)
dos sapatos rotos	E. R.: 5 (3-5)
da fome que mata	E. R.: 5 (2-5)
o que quer nascer	E. R.: 5 (3-5)
e que o sábio guarda	E. R.: 5 (3-5)
em frascos de abortos	E. R.: 5 (2-5)
eu nasci de ver	E. R.: 5 (3-5)
cheirar e ouvir	E. R.: 5 (2-5)
dum odor a mortos	E. R.: 5 (3-5)
(judeus enlatados	E. R.: 5 (2-5)
para caberem mais	E. R.: 6 (4-6)
mas desinfetados)	E. R.: 5 (1-5)
pelas chaminés	E. R.: 5 (1-5)
nazis a sair	E. R.: 5 (2-5)
de te ver passar	E. R.: 5 (3-5)
de me despedir	E. R.: 5 (5)
de teus olhos tristes	E. R.: 5 (3-5)
como se existisses.	E. R.: 5 (1-5)
Nascitura estava	E. R.: 5 (3-5)
tom de rosa pulcra	E. R.: 5 (1-3-5)
eu me declinava	E. R.: 5 (1-5)
vésper em latim	E. R.: 5 (1-5)
impura de todos	E. R.: 5 (2-5)
gostarem de mim.	E. R.: 5 (2-5)

A condição do eu poético é a de ser vista “sempre de soslaio” e em desacordo consigo própria: “perfil de uma estátua/ que não sou de frente” (sexta estrofe), obliquidade presente também no poema “De perfil” (1993, v. 1, p. 438), a ser analisado em momento oportuno, no terceiro capítulo.

Nas onze estrofes de “Autogênese”, predominantemente em redondilha menor, esse eu, ao revoltar-se contra o momento da Segunda Guerra, volta-se para si mesmo e revela um distanciamento entre exterioridade e interioridade, quando, na estrofe mencionada, afirma ter nascido “de ser como eles/ às vezes por fora/ mas nunca por dentro”. Isso significa que embora seja européia e, portanto, do mesmo continente que os alemães, obcecados pela raça ariana pura, ela, o eu

lírico, jamais se identifica com eles em relação ao sentimento de aniquilação de povos como os judeus.

Apesar da temática da Segunda Guerra, o eu poético, na última estrofe, expressa narcisismo: “impura de todos/ gostarem de mim”. E, nesse momento, depreende-se que a voz feminina associa a realidade injusta da guerra aos contextos literário e mitológico, aproveitando para destacar, na quinta estrofe (“pomos do ciúme”), sua situação diante das “mulheres poetisas”, que, por ciúmes (ou inveja), jogaram-lhe setas, remetendo à parte da história do desencadeamento da Guerra de Tróia, no qual Afrodite (ou, sob o nome romano, Vênus, a deusa da beleza e do amor) foi escolhida entre Palas Atena (ou Minerva, a deusa da sabedoria) e Hera (ou Juno, a deusa do casamento) para receber a maçã de ouro com a inscrição “para a deusa mais bela”⁴. O narcisismo do eu lírico de Natália é equivalente, desse modo, ao da disputa pelo pomo de ouro.

A preferência poética de Natália de que o eu lírico deve exhibir-se no texto vem ao encontro da noção de Lourenço de que o poeta português acaba por impregnar-se de traços de ser da sensibilidade portuguesa. No entanto, há uma diferença entre o que diz Lourenço e o que faz Natália: tal sensibilidade, em sua

⁴ Para a mitologia grega, segundo Thomas Bulfinch (2001, p. 254), o que gerou a Guerra de Tróia foi um conflito ocorrido durante o casamento de Peleu e Tétis no Olimpo. Éris, a deusa da discórdia, enfurecida por não ter sido convidada, por vingança, atirou entre os convivas um pomo ou maçã de ouro com a inscrição: “para a deusa mais bela”. Hera, Afrodite e Palas Atena atracaram-se para cima da maçã, fazendo de tudo para obtê-la. Zeus, o rei do Olimpo, percebendo a briga, desceu à Terra, à procura de um mortal bastante observador para escolher a deusa mais bela. Encontrou então Páris, um camponês ideal para o cargo.

O pastor apascentava seus rebanhos no Monte Ida, para onde foram as três deusas. Páris recebeu a maçã de ouro, e a escolha ficou por conta dele. Cada deusa ofereceu uma gratificação em troca da maçã: Hera disse que, se fosse escolhida, ele seria o homem mais rico e poderoso do mundo. Já Palas Atena prometeu-lhe glória e fama na guerra e, Afrodite, que ele teria o amor da mulher mais linda da Terra (Helena, mulher do rei de Esparta, Menelau). Páris escolheu Afrodite e partiu para Esparta, sem poder imaginar o que o esperaria: raptaria Helena, dando início à Guerra de Tróia.

poesia, não está voltada para o mundo exterior e sim para o eu, no caso, feminino, e um eu sobretudo rebelde, para o qual “a poesia é a mais certa maneira de ser portuguesa”, conforme expressa, na última estrofe, o eu lírico do poema “Errância imóvel” (1993, v. 1, p. 288-289) da obra *Inéditos* (1961-1966):

E se fui à Ilha Encoberta
Foi só para ter a certeza
De que a poesia é a mais certa
Maneira de ser portuguesa.

Ficcionalizada pela linguagem poética na criação de um simulacro, a “Ilha Encoberta” a que se refere o poema é, possivelmente, a Ilha de São Miguel, terra natal da poeta.

No capítulo “Da literatura como interpretação de Portugal” (1991, p. 81), Eduardo Lourenço chama a atenção para o fato de que a pessoalização da pátria portuguesa vem especificamente desde Camões, porque, antes dele, quando os autores glosavam o destino português, em termos épicos ou apologéticos, raras vezes em termos críticos, o seu “eu” pessoal não se encontrava envolvido, implicado na evocação. Já em Natália, essa evocação é crítica, e o eu envolve-se até demasiadamente na questão nacional, identitária, defendendo, ao afirmar a poesia como “a mais certa maneira de ser portuguesa”, uma relação intrínseca entre o país e a literatura.

Sem a pretensão de enquadrar a poesia de Natália, porque a obra literária, em sua pluralidade de sentidos, escapa às classificações, pode-se afirmar que a autora aproxima-se um pouco do Romantismo e do sentido geral da vocação lírica portuguesa, mas é também avessa a ambos os casos, ao fazer a tônica de sua

linguagem incidir sobre imagens fortes para falar de si mesma e do mundo. Por outro lado, a deflagradora impulsividade transgressora de sua linguagem poética marcada pelo caráter surpreendente e desconcertante das imagens aproxima essa poesia do Surrealismo, mas esses vínculos com determinadas perspectivas estéticas não são rigorosos; portanto, são arriscados estudos com esse propósito, até porque sua obra foge a tais enquadramentos.

Se no poema “Como dizer o silêncio?” o eu de Natália diz: “sou pensada já não penso”, sabe-se que Mallarmé e Rimbaud (1854-1891) haviam afirmado respectivamente o seguinte a respeito da voz que fala na lírica moderna: essa voz oculta “tanto o poeta quanto o leitor”; “é falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim”. Para os autores franceses, já não se levava em conta o “eu sou”, porque o eu lírico não podia ser confundido com o poeta, uma vez que a existência dessa voz em primeira pessoa brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo. Sob tal ótica, o ser é o próprio texto, e é neste que o poeta real transforma-se em sujeito lírico ou “personagem lírica”, ou seja, em uma projeção de sentido do texto.

Considerando a possibilidade de a inscrição do ser ocorrer, no texto, tanto na afirmação intensa como na impessoalidade ou “apagamento” do eu, não há diferença entre o posicionamento de Natália e o de Mallarmé e Rimbaud. O que está em evidência é a apreensão do real e a fixação do olhar do ser lírico, que pode se realizar pelos dois referidos modos.

Para Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1991, p. 36-37), a despersonalização nasce com Baudelaire (1821-1867), no sentido de a palavra

lírica já não advir da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de séculos anteriores. Baudelaire justifica a poesia pela capacidade da linguagem de neutralizar o coração pessoal, neutralização que contém a despersonalização mais tarde explicada por T. S. Eliot (1997, p. 37-48) e outros como pressuposto para a exatidão e a validade do poetar.

Rosa Maria Martelo, em “Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX” (2003), trata da impessoalidade em poesia como uma estratégia para criar um novo protocolo de leitura, com a formação de novos leitores. Para ela, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pessoa e Baudelaire, cada um à sua maneira, tentaram superar uma não coincidência entre um determinado modo de ler a poesia (o modo do senso comum, imposto pela tradição romântica) e o modo de, conscientemente, escrevê-la. Segundo Martelo, a defesa da impessoalidade fez-se em diálogo com a tradição da poética romântica, quando Baudelaire, em 1859, dizia: “o Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos” (FRIEDRICH, 1991, p. 30).

Mais ponderado, no artigo “Anonimato ou alterização?” (1998), publicado na internet, o crítico Manuel Gusmão verifica que:

neste tipo de jogos de linguagem que as “artes poéticas” são, pode-se quase sempre pressentir a oscilação entre a ostensão da singularidade de um poeta (que então tende a dizer “eu”) e uma pretensão à universalidade, que passa pela delegação a uma terceira pessoa do sujeito que se retrai (por essa razão, ou por outras).

Para Gusmão, o afastamento e o desaparecimento de um autor não são um único ponto no tempo, mas, tendencialmente, gestos repetidos, como o figura na

sua poesia, por exemplo, Francis Ponge, na tensão entre primeira e terceira pessoas e enunciação singular e generalidade da língua ou da linguagem.

Como se percebe – e não poderia ser diferente, em se tratando de poesia lírica no século XX –, os críticos comentados dividem-se, fundamentalmente, em dois grupos: os que preferem apreciar o ideal de inscrição da voz lírica e os que valorizam a impessoalidade como característica central da poesia concebida como gênero.

Diante do exposto, não se pode generalizar e dizer o que é mais importante para a poesia, porque, obviamente, depende do efeito de sentido almejado na relação entre voz lírica e objeto. A livre expressão da sensibilidade e a afirmação dos direitos do indivíduo pela voz em primeira pessoa não são, portanto, superiores nem inferiores à impessoalidade.

Além da (im)pessoalidade, há outras duas questões a serem observadas quanto à poesia de Natália: a extensão do poema e o arranjo do texto. Inscrevendo-se no século XX e produzindo entre as décadas de 1940 e de 1990, a poeta contraria amplamente o projeto poético moderno também no que concerne a Friedrich Schlegel (1994, p. 103) quanto à fragmentação: “é preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço”.

Pelo fato de ser no âmbito do hermetismo que Natália constrói o poético, e um hermetismo baseado no enredamento, sua obra é avessa à concisão do discurso e, por consequência, à fragmentação. Tal qual a epígrafe escrita por Natália ao poema “Ode ao agravo geral” (1993, v. 1, p. 169),

O valor das palavras na
poesia é o de nos
conduzirem ao ponto
onde nos esquecemos
delas.

O ponto onde nos
esquecemos delas é
onde nunca mais se
pode ter repouso.

a arte poética de Natália busca no enredamento uma força unificadora, sendo intolerante à valorização da poesia quase sem palavras, de acordo com o que a autora diz no prefácio (1993, p. VI): “[...] me era intolerável aceitar que o valor da poesia consistisse na procura de se abolir no silêncio pois já intuía que a palavra vinha à poesia para tornar audível o que fala no silêncio”. Já na concepção de Ordes (1998, p. 16), poesia é “o indizível, fonte que incita e embriaga”, motivo pelo qual os fragmentos, como os de Heráclito de Éfeso (550-480 a. C.), por exemplo, trazem o sabor do poético.

A essa altura, é possível concordar com Octavio Paz (1986, p. 99), em seus apontamentos críticos a respeito das idéias pré-concebidas de Haroldo de Campos sobre a tradição discursiva ocidental, contra a qual Mallarmé representaria uma espécie de antítese:

Mallarmé vê a palavra como um centro de irradiações semânticas – isto o aproximaria do ideograma – mas nenhuma de suas palavras é auto-suficiente: a unidade é a frase que, por sua vez, gera o discurso. A revolução de *Un coup de dés* (perdoe o jogo de palavras) é a rotação das frases. O texto em movimento anula os significados anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, se anulam. A e-nunciação vira re-nunciação. O poema crítico que, através dessa destruição do significado, é uma metáfora da busca do significado. Crítica do discurso poético – por meio do discurso. Porque Mallarmé não renuncia ao discurso: fragmenta-o e, ao confrontar um fragmento com outro, põe em movimento o conjunto. É o que ele chama *constelação*: signos em rotação.

No contexto brasileiro, Orides Fontela é um exemplo de poeta que não esqueceu a linguagem mallarmeana. Pode-se dizer que seus poemas buscam o que ficou à margem das sucessivas leituras dos concretistas a respeito da obra de Mallarmé: o fragmento como articulação de novos significados e uma forma de se chegar a uma perspectiva metafísica da própria escrita. Não se pode esquecer que este é um dos objetivos de Mallarmé, ou seja, usar a concretude das palavras como meio de se alcançar o Nada, o Absoluto.

Na escrita do poeta francês, há uma afirmação da linguagem como aquilo que é capaz de materializar o real e, ao mesmo tempo, há uma negativa da linguagem, quando esta é considerada um símbolo da razão, a única coisa a afastar os seres da integração total com o mundo. Dessa maneira, Orides usa a palavra sem se prender aos limites de um eu específico, de forma que o que se extrai da leitura de seus poemas é a existência como fragmento, em que a descontinuidade de planos, os espaços vazios a separarem os versos e as palavras são tomados como parte de uma consciência que almeja transcender a si mesma.

Em sua estrutura fragmentária, o pensamento parece admitir um processo de decomposição, de auto-análise, de maneira que as impressões são articuladas de forma lacunar. Sobre o fragmento, assinala Hugo Friedrich (1991, p. 197-198):

Na poética de Mallarmé, e em época mais recente, também na de Valéry, o conceito de fragmento havia se tornado de grande importância. Este significa a extrema atualização artística do invisível no visível que, precisamente por seu caráter fragmentário, indica a superioridade do invisível e a insuficiência do visível. O fragmentarismo permaneceu como uma característica da lírica moderna. Manifesta-se, sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos, cuidando, porém, que suas superfícies de fratura não se ajustem mais. Em tais

poesias, o mundo real aparece atravessado por linhas confusas de fraturas profundas – e não é mais real.

Conforme observou Contador Borges (1999, p. 39), na poesia de Orídes as palavras relacionam-se em uma espécie de atração fatal que alivia a inércia causada por seu desgaste inevitável na circulação geral dos signos devido à função utilitária do discurso. Essa atração fatal será analisada logo mais, no poema “Alvo” (1988, p. 76). Concordando com Borges, tal poesia cumpre o mister essencial de tonificar a linguagem formulado por Mallarmé em “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”.

Dialogando com alguns poetas brasileiros do século XX, Orídes herdou de Drummond, mestre de desenganos e melancolias, de acordo com Ivan Marques (1999, p. 44), a aspiração pela nudez branca e indizível, “escultura de ar” que concretiza a impossibilidade do ser. De Manuel Bandeira, além do despojamento, apreendeu a lição de que a poesia (maculado vinho), não podendo dar água como a moça do cântaro, deve ao menos nos preparar para a morte, “o fim de todos os milagres”.

Já em relação a Natália, como se pode entender por sua declaração no prefácio a *O sol nas noites e o luar nos dias* (1993), seu projeto poético busca exatamente o oposto do estilo mallarmeano. Natália escreve com base na eloquência, projetando, pela associação entre enredamento e ruptura com a perspectiva lógica, uma abertura semântica a demonstrar caminhos distintos de Mallarmé: a suficiência do visível ou a palavra que vem à poesia “para tornar audível o que fala no silêncio”.

Mas, em termos de tradição literária, a opção de Natália pela eloquência faz com que, mais do que Orides, ela se enrede na tradição ocidental, especialmente da poesia portuguesa. A agressividade na obra de Natália mostra-se como o signo de uma tentativa até certo ponto fatalmente malograda de romper com a herança e os limites da tradição para firmar-se como voz original e única. A partir dessas considerações, entende-se que a eloquência por meio da qual a poeta busca a ruptura constitui um risco de a poética explosiva perder sua força, transformando-se em tagarelice. Nesse sentido, Orides resolve pela contenção a afirmação de sua poética, minimizando o risco obtido com a eloquência.

Concordando com as observações de Fernando Vieira-Pimentel (1997), não é apenas em busca do “audível” que segue Natália, porque ela também almeja dois princípios bem diferentes: o que tende a valorizar a originalidade e a auto-renovação, a presença viva e inconfundível do próprio tempo histórico; e o que tende a recuperar a tradição – seja a tradição dita moderna, desde o Romantismo, incluindo-se formas, ritmos e gêneros populares; seja a tradição dita clássica, da qual foi conhecedora profunda, nas suas sucessivas encarnações; seja finalmente a “Tradição” propriamente dita, a “Tradição das tradições”, mergulhada na espessura de remotos saberes e experiências.

Impossível, portanto, reduzir a esquematismos essas questões, como se houvesse uma bipolaridade entre concisão, impessoalidade e fragmentação de um lado e extensão, pessoalidade e discursividade de outro para explicar as diferenças entre as poéticas da brasileira e da portuguesa. Não somente é perigosa tal generalização como também não dá conta do funcionamento poético específico de

cada uma das obras postas em confronto. É o que será verificado no próximo capítulo.

III. OLHAR CRÍTICO E OLHAR POÉTICO: O CORPO TEXTUAL E AS FORMAS DO SUJEITO LÍRICO

Entre o que digo e o que calo
Existo? Quem é que me vê?
Erro-me...

Fernando Pessoa

III. OLHAR CRÍTICO E OLHAR POÉTICO: O CORPO TEXTUAL E AS FORMAS DO SUJEITO LÍRICO

Olhar crítico e olhar poético articulam-se nas diferentes formas de expressão do sujeito lírico, compondo uma linguagem fundadora de uma realidade. Em Orides, essa realidade é aquela que expressa uma solidão entre o ser e o mundo, entre a voz e o silêncio e na qual as coisas surgem fragmentadas pela busca pela palavra exata, pelo verso preciso, reinterpretadas por um olhar que não quer isolá-las do mundo, mas ao contrário, fundir-se a elas e ao mundo. Em Natália, essa “nova história da mente”, expressão da própria autora na introdução a *O sol nas noites e o luar nos dias* (1993, v. 1, p. VI), projeta o eu como poeta e como um agente de uma “narcísica anestesia dos outros”, para colocar-se na defesa de dizer explosivamente, em desabafo ao mundo, por meio de associações sacrílegas em versos que reinterpretam as formas metrificadas tradicionais, o que se oculta no silêncio das instituições, entre elas o próprio ser humano.

Embora as obras de Orides e de Natália problematizem a inscrição do eu na poesia, a concepção de sujeito lírico não deve restringir-se à voz que se apresenta no poema, mas à articulação entre essa voz e o próprio texto, o modo de organização do texto. É pensando nessas relações que foram escolhidos para introduzir este capítulo os versos de Fernando Pessoa (1888-1935), mestre em refletir, pela própria sintaxe, na função do sujeito na poesia.

Do binarismo entre a poesia fragmentária de Orides e a poesia de sintaxe contínua de Natália aos entrecruzamentos proporcionados pelo posicionamento do ser

O sujeito lírico é o elemento que une todas as escolhas de linguagem de que é feito um texto.

Salete Cara

Reflexos das formas de expressão do sujeito lírico, aspecto fundamental de confluência entre as duas autoras, manifestam-se, em primeiro plano, determinados tipos de contrastes que admitem pontos de aproximação. Um deles refere-se à estruturação sintática dos versos, que, em Orides, é predominantemente fragmentária ou descontínua e, em Natália, contínua, apresentando, pela eloquência, um envolvimento formal entre os versos. Consideradas as devidas exceções, tais diferenças advêm de um posicionamento lírico que assume, respectivamente no recolhimento da voz lírica para focalizar elementos do exterior e na afirmação intensa do eu para enaltecer o indivíduo, sua base discursiva.

É dialogando com uma tradição poética que tem na fragmentação do verso e no culto ao silêncio sua linha mestra que Orides compõe sua poesia. A fixação no Nada, a partir de textos e conceitos filosóficos, ganha no fragmento a dimensão de escrita lapidar, aquela capaz de flagrar a percepção que funda o ser na contemplação do mundo, percepção esta constitutiva de um ser único e paradoxalmente universal. E, nessa aparente estaticidade da poesia que prima pelo silêncio, apresenta-se um elemento dinâmico: o olhar do ser poético.

Os poemas de Orides fundam-se no diálogo do silêncio com a própria página, pois buscam apreender o objeto por meio da impossibilidade de a palavra

referencial abarcar a própria realidade, o que significa haver na escrita dessa poeta uma exaltação da linguagem como aquilo que é capaz de dar forma à realidade e, ao mesmo tempo, uma negativa da linguagem, quando esta é tida como um símbolo da razão, a única coisa que afasta os seres humanos da integração total com o mundo. Dessa maneira, o que se extrai da leitura de seus poemas é a existência como fragmento, em que a descontinuidade de planos, os espaços vazios separando os versos e as palavras são tomados como parte de uma consciência que almeja transcender o aparente, a camada de signos, sentidos e valores que encobrem a realidade, deformando-a pela funcionalização.

Orides usa a palavra sem se prender aos limites de um eu específico, porque “eu” e “sujeito” são diferentes em sua poesia: enquanto “eu” é uma voz, o “sujeito” é algo mais complexo por trás do olhar construído por meio do fragmento, da percepção poética ou flagrar poético na contemplação do mundo. Se há cotidiano em seus poemas, ele surge, a princípio, isolado da experiência humana, para depois mergulhá-la no inusitado, que é o de apreender cada objeto, cada coisa em uma nova perspectiva, direcionando o olhar para o vazio, para o nada que está em volta.

A fragmentação não faz da poesia de Orides uma obra tão leve quanto parece, mas ofusca uma sagacidade do ser lírico que lança, em determinadas imagens como a do pássaro, uma “verdade” cruel:

“Sete poemas do pássaro”

I

O pássaro é definitivo
por isso não o procuremos:

ele nos elegerá.

II

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

III

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

IV

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

V

Este pássaro é reto;
arquiteta o real e é o real mesmo.

VI

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

VII

Na luz do voo profundo
existiremos neste pássaro:
ele nos vive.

Em “Sete poemas do pássaro” (1988, p. 98-99), contido em *Helianto* (1973), ao mesmo tempo em que há um sutil jogo entre “passar” e “pássaro”, também se manifesta uma ambigüidade neste último signo, porque ele é síntese de vida e morte, de um saber do ser como ser-para-a-morte (“pássaro devorando-nos/ enquanto cantamos”). Nessa ambigüidade, a “verdade cruel” mencionada liga-se

diretamente à morte e ao Nada, tomando a imagem do pássaro como a da própria destruição, devoradora e definitiva. Seca, séria e dura, a concisão contribui para a construção de uma sensação de verdade, favorecendo e promovendo em primeiro plano um caráter de incontestabilidade às afirmações. A universalidade da questão leva a preferir a primeira pessoa do plural ao eu, fazendo com que a coletivização seja uma outra forma de reforçar a incontestabilidade.

Tal como os dois primeiros versos do poema “Fragmentos”, de Gottfried Benn (2006⁵),

Fragmentos,
descargas de alma,
coagulações do século vinte –

cicatrizes – interrompido curso da aurora do mundo,
as religiões históricas de cinco séculos demolidas,
a ciência; rachas no Pártenon,
Planck correu com a sua teoria dos quanta
ao encontro de Kepler e Kierkegaard confundiu tudo –

Mas noites houve que tinham as cores
do pai primigênio, repousadas, fluidas,
irrevogáveis no seu silêncio

de perpassante azul,
cores do introvertido,
e então uma se compunha,
as mãos nos joelhos pousadas,
como um camponês, singela
e ao quieto beber dada
por harmônicas dos servos –

e outras
dadas aos íntimos arquivos,
tensões dos arcos,
pressões de estilizados edifícios
ou demandas do amor.

Crises da expressão e ataques de erotismo:
eis o Homem de hoje,
o interior um vácuo,

⁵ Este texto foi retirado do site
<<http://www.astormentas.com/din/poema.asp?key=4263&titulo=FRAGMENTOS>>, em 17 jun. 2006, e, por isso, não apresenta numeração de página.

o contínuo da personalidade
 garantido pelas roupas
 que duram dez anos se o tecido é bom.

O resto, fragmentos,
 semi-tons,
 trechos de música nas casas vizinhas,
 espirituais, negros ou
 Ave-Marias.

os fragmentos podem trazer uma impressão inicial de leveza, como se demonstrassem a busca por uma resposta para as inquietações do espírito, os conflitos existenciais. No entanto, no decorrer das estrofes do poeta do expressionismo alemão, observa-se que a leveza é apenas aparente, porque as imagens construídas são intensas, expressionistas, próprias da estética calcada na expressão, que a coloca em relevo. Embora a intensidade da poesia de Orídes não se revele expressionista como a de Gottfried Benn, ela também desfaz a leveza inicial do poema, no caso, sinalizada pela imagem do pássaro.

Por sua vez, Natália Correia, ao construir uma poesia na qual predomina o intuito de fazer a palavra tornar audível o que fala no silêncio, apresenta a linguagem não como um elemento que afasta os seres humanos da integração total com o mundo, mas como algo direcionado a abrir os olhos para perceber “realmente” o mundo, sendo a mais poderosa forma de expressar o que está cristalizado pela natureza, realidade institucionalizadora. Os conflitos existenciais problematizados por sua obra levam em consideração o papel do poeta no mundo, atribuindo-lhe o poder de refletir sobre sua condição como ser humano. A linguagem “fala” em nome do homem naturalmente mudo, “rasgando” o silêncio da condição humana. Em alguns poemas, usa-se a redondilha maior, métrica das

cantigas populares, para ironizar a complexidade das relações de sentido neles apresentadas.

Do mesmo modo que os fragmentos do poema de Natália nem sempre transmitem a sensação de leveza, a sintaxe contínua, nesse universo particular de expressão do ser lírico, também nem sempre revela tensão. É o caso de “Que todos vivam a sua morte enquanto é tempo” (1993, v. 1, p. 120), o sexto dos “Sete poemas da morte e da sobrevivência”, uma das seções da obra *Poemas* (1955):

Que todos vivam a sua morte enquanto é tempo
afagando-a como uma flor na consciência.
Desprendê-la que a desprenda o canto.
Que o canto é já sobrevivência.
Morre-se de pé com múltiplos espantos.
Florações que em nós perscrutam o mistério
embebidos nas luzes que acenderam
o nosso rosto num mundo mais etéreo.

Possui-se a morte progressivamente
como um corpo antes de ser tocado.
E tão fundo nosso sonho o penetrou
que nos gestos ficou continuado.

Tematizando a morte, este poema é mais explícito em relação ao elemento de que trata. Já o poema de Orides, usando a imagem do pássaro, é um pouco obscuro, não somente por causa de tal recurso, mas pela enumeração das sete estrofes em que se encontra dividido, as quais vão introduzindo singularidades a ofuscarem o sentido das anteriores. No entanto, se por um lado essas possibilidades de sentido se ofuscam, por outro, elas se multiplicam, particularizando-se e, deste modo, tornando o pássaro um signo plurissignificante. Por exemplo, se na primeira estrofe o pássaro “nos elegerá”, sugerindo a morte, na quinta, ele “arquiteta o real”, sendo “o real mesmo”, levando a pensar no Nada

absoluto, e, na sexta estrofe, o pássaro “devora-nos enquanto o cantamos”, podendo ser entendido, também, como o tempo, que, pela idéia de finitude, foi figurativizado na mitologia grega na pele de Cronos, divindade devoradora dos próprios filhos, conforme Bulfinch (2001, p. 12). Nesse último caso, cria-se um símbolo baseado na figura de Cronos: o Ancião Tempo como potência destruidora e, ao mesmo tempo, reveladora por meio da própria destrutividade. Aos olhos da sensibilidade moderna, o tempo-destruição e o tempo-revelação são duas faces de um mesmo fenômeno.

O poema de Natália não é tão duro quanto o de Orides, apesar de ser apresentado como um dos “Sete poemas da morte e da sobrevivência” e de inscrever logo no primeiro verso o signo “morte”. Ambigualmente, a escolha lexical confere suavidade ao referido signo, atribuindo-lhe propriedades de “vida”: “afagando-a”, “flor”, “desprendê-la”, “sobrevivência”, “florações”, “gestos”, “continuado”. Além disso, um tom erótico também é tecido na segunda estrofe, na comparação entre possuir a morte e “um corpo antes de ser tocado”.

A sintaxe contínua entre a maioria dos versos, com exceção do terceiro, do quarto e do quinto, permitiu ao poema construir uma teia de relações, modalizando a ação de viver a morte, associando a concretude do rosto à abstração do mistério perscrutado pelas florações, comparando a adjacência da morte à possibilidade de o corpo ser tocado e remetendo ao corpo em disforia a vivacidade do sonho do ser pluralizado “nós”. A forma plural do ser é, aliás, a mesma de “Sete poemas do pássaro”, reforçando, pela indiciação da coletividade

na qual se organizam e à qual se vinculam os seres humanos, a universalidade da morte.

A voz na primeira pessoa do singular não foi empregada em nenhum dos dois poemas, sugerindo um recurso para expressar tal universalidade. Deste modo, a poesia de Orides, em que o eu era apagado e afluíam os objetos, entrecruza-se com a de Natália, que buscava predominantemente a afirmação narcisista do eu. O entrecruzamento promovido pela análise quanto ao posicionamento do ser relativiza o binarismo quanto às vozes em Orides e em Natália e demonstra uma confluência de base semântica entre as obras das poetisas.

Outro exemplo de que as oposições nem sempre caminham em paralelo, mas apresentam confluências e, por isso, requerem relativizações, desfazendo determinismos, é o poema “Pássaro breve” (1993, v. 1, p. 26) da obra *Rio de nuvens* (1947) de Natália:

Pássaro breve
Rompendo a chuva caída
Na minha melancolia.

Ave voando
Na chuva que vai caindo
Em mim sem cair no dia.

Pássaro leve
Cantando o sol que amanhece
Na noite que me entristece.

Com uma linguagem concisa apoiada sobre a reiteração da imagem do pássaro no início das três estrofes, este poema aproxima-se de uma das maiores particularidades formais da poesia de Orides. A anáfora, juntamente com as rimas de fim de verso, cria uma insistência melódica e confere densidade à leveza das

outras imagens associadas à do pássaro (chuva, vôo, canto, amanhecer), construindo em torno do eu lírico uma “realidade” dura de solidão. Por outro lado, a leveza da “chuva” caindo mansamente não no dia, mas no eu lírico, ao canalizar-se no ser que chora, cria uma metáfora suave para a abundância melancólica das lágrimas. O equilíbrio entre euforia e disforia segue com a relação harmônica entre canto, sol e amanhecer e com a associação da noite à tristeza.

Como se pôde notar em “Que todos vivam a sua morte enquanto é tempo” que nem sempre a poesia de Natália apresenta uma sintaxe contínua entre os versos, em “Pássaro breve” verificou-se que nem sempre sua poesia é eloqüente e composta por imagens fortes. A sintaxe contínua entre os versos de “Pássaro breve” articulada à sonoridade dos fonemas nasais, principalmente das formas verbais do gerúndio, contribui para o prosseguimento do ritmo suave presente em todo o poema: “rompendo”, “melancolia”, “voando”, “caindo”, “em”, “mim”, “sem”, “cantando”, “amanhece” e “entristece”. Portanto, ocorre um equilíbrio tanto semântico quanto formal, propiciando harmonia ao poema.

As noções de apagamento do eu, inquietação existencial quanto à vida e à morte e equilíbrio semântico-formal encontram-se nos poemas “Destruição” (1988, p. 36), de Orides, já citado à página 15, e “Do sentimento trágico da vida” (1993, v. 1, p. 100), de Natália, os quais, ao trazerem uma mesma questão lírica, um sentimento de destruição da vida, expõem um modo de escrita que reforça o projeto poético de cada autora:

“Do sentimento trágico da vida”

Não há revolta no homem
que se revolta calçado.
O que nele se revolta
é apenas um bocado
que dentro fica agarrado
à tábua da teoria.

Aquilo que nele mente
e parte em filosofia
é porventura a semente
do fruto que nele nasce
e a sede não lhe alivia.

Revolta é ter-se nascido
sem descobrir o sentido
do que nos há-de matar.

Rebeldia é o que põe
na nossa mão um punhal
para vibrar naquela morte
que nos mata devagar.

E só depois de informado
só depois de esclarecido
rebelde nu e deitado
ironia de saber
o que só então se sabe
e não se pode contar.

O que permeia os dois textos é uma inquietação concernente à vida e ao seu fim, de maneira que, se por um lado a morte é explicitada como um momento almejado pelo homem para ele saciar sua curiosidade em relação ao que causa o fim da vida, por outro, ela é apenas sugerida ao longo do poema “Destruição”, alcançando uma maior indiciação nesse título, que lembra a cultura hebraica, para a qual “destruição” é uma metáfora da morte, conforme o “Livro das lamentações” da *Bíblia sagrada cristã* (1978, p. 911).

Em “Destruição”, não há um eu lírico manifesto explicitamente por meio de marcações da primeira pessoa e de gênero, mas uma voz que, ao não se mostrar, expressa diretamente as idéias referentes à temática enfocada. A

impessoalidade contribui para intensificar uma construção sintática recorrente na poesia de Orides: a nominalização, que ocorre em expressões desprovidas de verbo e no emprego de orações subordinadas adjetivas. Nas três estrofes, não se fazem afirmações transparentes, mas apontamentos genéricos que retomam e renovam o embate entre duas forças desconhecidas: “a coisa contra a coisa”, “a vida contra a coisa” e “a vida contra a vida”.

“Do sentimento trágico da vida” apresenta construções mais específicas do que “Destruição”, deixando mais claro o fato de o adjetivo “trágico” do título corresponder à morte. A revolta e a rebeldia do homem para saber o que o mata justificam a especificidade mencionada porque, assim definidas, apresentam relações mais pontuais do que os elementos do poema de Orides. Nas cinco estrofes, a estrutura sintática em forma de períodos que, cortados, configuram os versos de toda uma estrofe, diminui a opacidade do texto se comparado com “Destruição”.

A diferença entre o posicionamento lírico do poema de Orides, mais enigmático, emblemático, metafórico, e o do poema de Natália, uma voz que se auto-identifica, leva ao reconhecimento de dois tipos co-existentes de textos: um no qual o problema é generalizado, outro em que é particularizado. No de Orides, mesmo no embate, há um distanciamento aparente da vida; no de Natália, uma inserção do eu lírico na problemática referente às etapas da vida.

Posicionamentos co-existentes refletem-se na linguagem poética: no primeiro poema, não se apresenta uma total delimitação precisa de diferentes sintagmas de um verso para o outro ou um em cada verso, como se observa na

maior parte do poema da escritora portuguesa, em que se verificam oração constituinte (“que se revolta calçado”), no caso, subordinada adjetiva restritiva, separada de oração matriz (“Não há revolta no homem”), por exemplo, mas, assim como no distanciamento em relação à vida, em *Orides*, em que se nota, quanto ao conteúdo, a inevitabilidade do fim da vida e de circunstâncias desagradáveis para isso, na forma das estrofes da brasileira, de um verso para o outro, depreende-se uma quebra de sintagmas, como se, no próprio encadeamento visual do poema já se estivesse demonstrando a “quebra” da vida. Na primeira estrofe, “a inútil crueldade/ da análise. O cruel/ saber que despedaça/ o ser sabido”, o sintagma nominal “o cruel saber”, sujeito agente da oração, foi dividido em dois versos, figurativizando no texto escrito o “despedaçar” da vida, despedaçar este colocado entre aspas por advir de uma palavra do poema, a forma verbal conjugada “despedaça”, do quarto verso, a qual já marca a idéia de destruição, título do poema.

Em *Orides*, conforme observado, a posição de cada palavra nos versos tem um sentido específico correspondente à temática enfocada pelo texto. Ao longo das três estrofes, coincidências sonoras não ocorrem no fim dos versos, mas apenas sob a forma de aliterações, no interior de alguns desses versos. Na primeira estrofe, a aliteração se manifesta no primeiro verso com o fonema /k/ (“coisa”, “contra”, “coisa”); no quarto verso, o fonema é /s/ (“saber”, “despedaça”); e, no quinto verso, novamente /s/ (“ser”, “sabido”). Na segunda estrofe, a aliteração ocorre no primeiro verso, em /k/ (“contra”, “coisa”), e entre o primeiro e o segundo versos, em /v/ (“vida”, “violentação”). Na terceira, a recorrência

encontra-se no primeiro verso, em /v/ (“vida”, “vida”), no terceiro verso, em /s/ (“se”, “consume”), e no quarto, em /s/ (“essência”). As marcações sonoras ocorrem, deste modo, ao longo de todas as cinco posições de versos, desde o primeiro até o quinto, o que significa, em relação aos outros versos sem aliterações, a existência de uma ruptura com a sequência equilibrada de diferentes sons distribuídos ao longo do texto. Sugere-se a possibilidade de a quebra ou o fim da vida ocorrer também em qualquer momento do percurso.

No primeiro verso de cada estrofe, há a reiteração de dois extremos permeados pela preposição “contra”: a força maior a destruir a vida e o ser mortal. Na primeira estrofe, a força é vista como “coisa”, pois vem para provocar um acontecimento indesejado: a destruição. Também introduzido como “coisa”, o ser destruído é apenas uma matéria física passível de destruição. Na segunda estrofe, a força passa a ser identificada como “vida” e repete-se, assim, no último conjunto de versos, pois a partir do momento em que se chegou à essência da força, não é necessário sair dela, mas ao contrário, reforçá-la pela reiteração. Por outro lado, o ser mortal ainda é tratado como “coisa”, porque, no meio do caminho, insiste em não perder a matéria física (o corpo) e assumir apenas a forma da essência, a “vida”. Por fim, na terceira estrofe, o corpo é vencido, destruído e insurge-se como “vida”.

Considerando tais relações, entende-se que o “ser sabido” é o ser da coisa conhecida, resultado do ato de cognição analítica, pois saber equivale a matar, por meio da análise, o ser sabido. Nomear é mutilar e matar o ser porque, entre todas

as escolhas (todos os seres), fez-se uma. Paradoxalmente, nomear é também dar vida.

Há, conforme o encadeamento textual, uma transformação das entidades configuradoras dos dois extremos que se embatem no poema. No último verso, por meio do advérbio “inutilmente”, a voz do poema manifesta um juízo de valor negativo em relação à transformação do ser mortal: a morte não é bem-vinda, pois a desintegração parece não melhorar a condição do ser. Repetidos no poema, os signos “inútil” e “inutilmente” vinculam-se à idéia de gratuidade da vida, revelada em sua condição absurda pela inteligência e pela morte.

À página 16 do livro *Poesia e filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil*, de Alberto Pucheu (1998), quando reconhece haver muita poesia na filosofia, Orides faz uma referência a Heidegger, confessando tê-lo considerado como poesia. Estabelecendo uma aproximação com a filosofia, o poema “Destruição” leva a Heidegger, para quem o homem é um ser para a morte, a qual surge como uma conclusão da existência. O que o poema “Destruição” acrescenta a essa visão filosófica é que o conhecimento dos limites, das possibilidades e impossibilidades incita o homem à busca da essência da verdade, mesmo tendo consciência da inutilidade das descobertas para a mudança no ciclo vital.

A partir de tais correlações, é possível reconhecer, em “Destruição”, um posicionamento de base hegeliana referente ao embate entre a coisa e a vida e à consciência de que matar é dar a vida. Para Hegel, o que realmente existe é o verbo divino, chamado “Espírito”, e ele se realiza como um sujeito que se exterioriza no predicado Natureza, isto é, manifestando-se como “coisa”

(substância, qualidade, relações de causa e efeito etc.). Ele é terra, água, ar, fogo, céu, astros, mares, minerais, vegetais, animais. Para conservar-se vivo, o ser natural (a coisa) precisa consumir os seres que o rodeiam: o espírito como Natureza nega-se a si mesmo consumindo-se a si próprio (os animais consomem água, plantas, outros animais, ar, calor, luz; as plantas consomem calor, água, luz; os astros consomem energia e matéria etc).

Essa negação pelo consumo não é transformadora, pois ela se realiza para conservar as coisas. Entretanto, o Espírito se manifesta em outro predicado: a “Consciência”, que também busca conservar-se, porém o faz não pelo simples consumo das coisas naturais, mas pela negação da mera naturalidade delas. Um exemplo disso é que as apreciações humanas sobre uma árvore tornam-na não coisa, fazendo com que o Espírito negue-se como Natureza e afirme-se como Cultura. Negou-se o “ser-em-si”, tornando-o “ser-para-si”. A negação dialética não significa necessariamente a destruição empírica ou material de coisas empíricas ou materiais, mas a destruição de seu “sentido” imediato, que é “superado” por um sentido novo, posto pelo próprio Espírito.

“Destruição” admite essa leitura hegeliana, no entanto, apresenta uma visão da existência mais dura do que a do filósofo alemão, pois os signos “inúteis” e “inutilmente” transmitem não a idéia de um olhar que simplesmente supera um sentido anterior, conservando-lhe a vida, mas a de uma crítica intensa ao movimento dos seres, possivelmente crédulos na validade de seu esforço para superar uma força que age sobre eles. Para Orígenes, o importante é o conhecimento analítico (saber), e saber é nomear. A nomeação é, de acordo com Nietzsche

(1953, p. 19-20), um “ato de autoridade”, portanto, incontestável. Mais do que isso, assim como as “sínteses humanas”, que, embora “sábias”, são “inúteis”, a “luz” consome-se, “desintegrando a essência”, mas “inutilmente”, o que revela um posicionamento poético cruel por parte de Orídes, diferenciando sua poesia, neste ponto, da filosofia de Hegel. Identifica-se uma argúcia na poesia de Orídes, na visão analítica da validade de todas essas relações.

Retomando o poema de Natália, também há uma particularidade quanto à forma no que concerne à temática focalizada: da primeira à última, as estrofes decrescem e depois crescem em número de versos. A primeira começa com seis, a segunda tem cinco e, a terceira, três; já a quarta recomeça o encadeamento, apresentando quatro versos, seguida pela quinta, que fechará o poema com seis versos. Trata-se, também, de um percurso desenhado no texto poético, já que, na primeira etapa, começa-se com a questão do que se revolta no homem, passa-se para a noção de nascimento (“fruto que nele nasce”) e chega-se ao meio do poema, justamente na questão do “fim da vida”; em seguida, tem-se o esclarecimento daquilo que passa da revolta à rebeldia, até a explicação da verdade sobre a morte (o que antes não se revelava), finalizando o texto. Portanto, a idéia central de curiosidade em relação à morte é posta na própria configuração das estrofes, cujo centro, a terceira, contém justamente o esclarecimento sobre tal curiosidade.

Nessa perspectiva, existem coincidências sonoras concernentes a rimas, tanto no fim como no interior de alguns versos, e as palavras daqueles que não rimam, unidas, formam o percurso da vida particularizado no poema: “homem”,

“nasce”, “põe”, “punhal”, “morte”, “saber”, “sabe”. Isso quer dizer que o homem nasce, sente a curiosidade de saber o sentido do que o matará, toma um punhal, crava-o na morte, mas não consegue vencê-la, morre e “fica sabendo” de tudo. No entanto, o fim do poema é incisivo: já “não se pode contar”. Somente depois de morto é que o ser humano realmente sabe a causa da morte; entretanto, a partir desse momento, ele já não mais pode revelar o que passou a saber. É a “ironia de saber” de que trata a voz lírica de Natália.

As rimas apontam para o número de sílabas poéticas, sete em cada verso, formando, portanto, uma redondilha maior, com exceção do terceiro verso da quarta estrofe, que, com oito, é justamente o que apresenta a imagem mais forte do texto: “para vibrar naquela morte”. Assim como “Do sentimento trágico da vida”, “Destruição” também segue uma métrica e apresenta uma quebra específica de sílabas poéticas. Todos os versos têm seis sílabas, com exceção de três deles, o último de cada estrofe, os quais, diferentemente de trazerem uma imagem forte, exprimem, conforme observado anteriormente, a consciência sobre a inutilidade da descoberta do sentido da destruição, consciência essa por trás da qual está o “ser sabido”, objeto do conhecimento e não sujeito dele.

Em Natália, há, também, uma reiteração significativa: a palavra “revolta” liga-se, diretamente, ao título do texto, apresentando e reforçando o “sentimento trágico da vida”, transformado, na quarta estrofe, em “rebeldia”, e acrescentando uma ação ao que era apenas um sentimento: a de vibrar o punhal para saber o que é a morte. Outra reiteração há na última estrofe: “só depois de”, que marca a

finalização de uma etapa no conhecimento do fim da vida. A repetição é irônica à insistência do homem, porque intensifica a inutilidade do conhecimento.

Dos dois sentimentos destacados no desejo do homem de conhecer o fim da vida, a revolta e a rebeldia, o primeiro deles liga-se à passividade da ignorância; o segundo, à ousadia da vontade de chegar ao conhecimento. Há uma condução de etapas: até a terceira estrofe, a ignorância que leva à revolta; a partir da quarta estrofe, a ousadia causadora da morte. Na segunda etapa do poema, o crescimento do número de versos entre os dois conjuntos acompanha a intensificação da consequência da ousadia.

Analogamente à idéia de um percurso na vida, com início e fim, o arranjo dos signos em ambos os poemas leva a concordar com Nunes (1986, p. 278) quanto ao fato de que “tudo começa e termina na linguagem, o *topos* por excelência do ser”. Em “Destruição”, os signos “vida” e “coisa” alternam-se de uma estrofe para a outra, dispondo-se “vida” no início do primeiro verso da segunda e terceira estrofes e no fim do primeiro verso da última, enquanto “coisa” está no início e no fim do primeiro verso da primeira e no fim do primeiro verso da segunda, construindo, assim, dois pólos e reforçando a tensão entre as duas forças. Esses detalhes, ao revelarem, em cada poema, uma articulação entre o percurso configurado pelos signos e a constituição semântica dos poemas, levam-nos a concordar com o ponto de vista de Paul Verlaine de que “a forma deriva do conteúdo”.

Além do uso da forma “nós” para transmitir a idéia de coletividade, o ser lírico também assume outras formas de expressão em Orídes e em Natália. Uma

delas já foi mencionada no segundo capítulo da dissertação, quando comparados os poemas “Forma” e “Como dizer o silêncio?”, que problematizam a questão da impessoalidade, destacando a terceira pessoa para falar da primeira. Além desses, também o poema “Tela” (1988, p. 83-84), da obra *Helianto* (1973), de Orides, volta-se para a fundação do ser no acontecimento pleno, no habitar as próprias palavras e ganhar delas um “saber que a boca prova” (VILLAÇA, 1992, p. 206), construindo uma aproximação entre a voz lírica, no espelho, e a “obra”, porém não emprega a forma “eu”, mas “nós”:

“Tela”

I

O
tecido:
não sabemos qual
a trama.

II

Avesso
ou
direito:

como julgar o denso
amor vivido?

III

Figuras.

Realmente
figuras?

Intencionalmente
impressas

ou acidentes
– face nossa
ao espelho?

IV

O
tecido:
como subtrairmo-nos
à trama?

Um poema marcado por incertezas, “Tela” é constituído de quatro interrogações (uma na segunda estrofe, duas na terceira e uma na quarta), uma declaração negativa logo na primeira estrofe de que “não sabemos qual a trama” e um contraste na segunda, lançando uma incerteza quanto aos lados da “obra”: “avesso ou direito”? Além da pontuação, o ser lírico vale-se de três signos diferentes e ao mesmo tempo complementares para referir-se ao mesmo elemento temático: “tela”, “tecido” e “trama”. A articulação entre esses signos ao longo das quatro estrofes amplia a sensação de dúvida e, com o uso da entidade pluralizada “nós”, abre espaço para incluir e envolver também o leitor na atmosfera de incertezas.

Os contrastes entre “avesso” e “direito” e entre o que poderia ser uma obra pictórica, em virtude da “tela” e da referência às figuras, e o que seria a inevitabilidade da materialização dessas figuras, pelo fato de serem “intencionalmente impressas”, ampliam os sentidos relacionados ao elemento ao qual remetem os três signos, sugerindo tratar-se de algo mais abstrato entendido como “obra” em tela. Na terceira estrofe, o ser lança um questionamento em relação à identidade das figuras, pela forma interrogativa a articular o advérbio de afirmação “realmente” e a conjunção coordenativa alternativa “ou”, colocando em dúvida uma pretensa realidade construída até aquele momento pelo leitor. A expectativa quanto à resolução da incerteza desfaz-se na última estrofe, que

retoma a primeira, com a reafirmação de “tecido” e “trama” como únicas particularidades definidas da “obra”.

Nesse percurso todo, a segunda e terceira estrofes acabam construindo uma relação parcialmente heterogênea entre “tela” (pintura) e materialização diante do espelho (tela reprodutora do real), apresentando recortes que, se por um lado, se desencontram, por outro, identificam-se em uma mesma natureza: a da criação. Mas essa criação não se refere somente ao que seria uma obra artística, pois, na relação entre a voz lírica e o espelho, Orides explora a relação entre ver, conhecer e conhecer-se, levando a compreender a “tela” como uma metáfora da vida, metáfora essa que se expande na última estrofe: a vida como tela que nos aprisiona em sua inescapável trama.

Com isso, “Tela” aproxima-se de “Forma”, por questionar a ligação do ser com a obra, projetando-o como elemento universal, mas diferencia-se, por fazer do que era um problema paradoxalmente particular do eu, no poema “Forma”, algo comum a uma coletividade. Também há, em “Tela”, uma proximidade com o enredamento observado na poesia de Natália, pois, na fixação pela “tela”, pelo “tecido”, Orides esgarça o texto poético, tornando-o poroso, elíptico, mais aberto, fazendo com que o leitor reconfigure-o, percebendo as ligações.

A impessoalidade passa a ser analisada, neste momento, em um poema no qual ela não é necessariamente problematizada, mas construída, o que não é próprio somente da poesia de Orides, porque Natália, ao compor o poema “Auto-retrato” (1993, v. 1, p. 69), da obra *Poemas* (1955), usou o prefixo “auto” no título, começando o poema, portanto, com uma forma associada ao eu, para

depois, ao longo do poema, empregar a terceira pessoa e sugerir uma referência, na verdade, à primeira:

“Auto-retrato”

Espáduas brancas palpitantes:
 asas no exílio dum corpo.
 Os braços calhas cintilantes
 para o comboio da alma.
 E os olhos emigrantes
 no navio da pálpebra
 encalhado em renúncia ou cobardia.
 Por vezes fêmea. Por vezes monja.
 Conforme a noite. Conforme o dia.
 Molusco. Esponja
 embebida num filtro de magia.
 Aranha de ouro
 presa na teia dos seus ardis.
 E aos pés um coração de louça
 quebrado em jogos infantis.

Ao mesmo tempo em que o prefixo “auto” faz remissão ao ego e designa atenção a traços comportamentais do ser, o substantivo “retrato” conduz a detalhes relacionados à imagem externa desse ser, promovendo no nome composto uma passagem do interior para o exterior, como se fosse uma auto-representação.

No poema “Auto-retrato” também se instaura uma situação de dúvida, de incerteza quanto à figura focalizada. Em vez de um aprofundamento na constituição do corpo, desvendando seus mistérios, em “Auto-retrato” é construída uma moldura do que pode ser o objeto. O poema constitui-se de três momentos: a descrição de traços físicos, como costas, braços e olhos; a indicação da variação da identidade do ser; e a comparação do ser com elementos que têm as particularidades do corpo desse ser.

O texto condensa em uma só estrofe a contemplação do objeto e apresenta rimas ao fim de cada verso (“palpitantes”, “cintilantes” e “emigrantes”; “cobardia”, “dia” e “magia”; “monja” e “esponja”; “ardis” e “infantis”), detalhe recorrente em outras obras de Natália. Isolados, tais signos chamam a atenção para os aspectos de magia e ardil, remetendo à imagem da feiticeira na poesia de Natália. O poema todo corresponde, em suas correlações insólitas, à astúcia daquela que faz magia.

É somente depois de apreender o sentido das associações entre sintagmas como “exílio dum corpo” e “comboio da alma”, por exemplo, que se chegará ao ponto de confluência das imagens do poema. “Aranha de ouro” sustenta uma comparação entre o ser feminino identificado em “fêmea” e “monja” e o animal que fabrica a teia, o elemento que prende. O ser indefinido em torno do qual os versos se constroem prende-se a uma situação de angústia, de choro, de falta de coragem para livrar-se daquele momento de prisão, de negatividade, verificável em “navio da pálpebra”, uma metáfora para a abundância de lágrimas, uma iconização do formato de meia lua do olho, que carrega lágrimas. Pelo fato de vincular-se a um ambiente aquático (o mar), o navio introduzido no poema estabelece uma aproximação entre as lágrimas e o olho e o mar e o navio. O líquido lacrimal, formando-se em uma região do rosto ao redor dos olhos e depois caindo por esse canal, lembra as águas do mar em contato com o navio. A impossibilidade de o navio afastar-se do mar e continuar realizando suas funções enquanto tal é a mesma que justifica a impossibilidade de um olho separar-se das

lágrimas. Os traços típicos de cada elemento levam à associação entre dois deles e à aproximação entre os pares formados.

De um verso para outro, há uma quebra entre sintagmas, de modo que determinados elementos são separados de seus respectivos adjuntos adverbiais. Deste modo, “Os braços calhas cintilantes” são separados de “para o comboio da alma”; “E os olhos emigrantes”, de “no navio da pálpebra”; “Molusco. Esponja”, de “Embebida um filtro de magia”. Essa forma poética conduz a comparações, como se, na divisão entre as partes, estivesse implícita a conjunção “como”: isso é como aquilo ou isso leva à idéia daquilo.

As associações criadas pela poeta e os sentidos delas projetados não se manifestam apenas por meio das imagens suscitadas, mas pelo trabalho com a sintaxe. Há uma condensação de sentidos no poema, à medida que a forma contribui para a seqüenciação de associações imagéticas. A aranha, ao ser presa por sua própria teia, passa por um momento parecido com o do ser descrito no poema, amarrado a seus “ardis”, realizados por “atitudes infantis”.

Do eu mascarado em Natália a um outro tipo de eu destacado em Orides, tem-se novamente a imagem do pássaro associada à primeira pessoa, à subjetividade da voz lírica, e isso não é gratuito, como se pode notar em “Pouso” (1988, p. 32), da obra *Transposição* (1966-1967), de Orides:

“Pouso”

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

Ó pássaro, em minha mão
teu canto

de vitalidade pura
encontra a minha humanidade.

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

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

Nas duas últimas estrofes é que se pode compreender melhor a relação entre o eu lírico e o “pássaro”, na qual o canto promove um encontro entre eles. Se nas anteriores as associações são mais abstratas, articulando, por oposição, “liberdade intacta” e “aguda consciência”, “canto de vitalidade impura” e “humanidade”, no final do poema, o eu lírico volta-se para uma circunstância mais acessível ao humano, trazendo o alto da atmosfera, sugerido em “liberdade intacta”, para o ambiente humano da palavra, quando interroga sobre a possibilidade de cantar em uníssono ao pássaro, o que sugere a finalidade de compartilhar a materialização do sentimento, realizada pelo ser evocado. Analisado por esse ângulo, o poema apresenta um diálogo do “eu”, “pranto vertido na palavra”, com o “o raro pouso do sentimento vivo”, o “pássaro”, sendo então “o pouso” uma metáfora da concretização de algo intensamente almejado pelo eu lírico, podendo significar a chegada de uma inspiração, de um complemento. Com isso, o poema problematiza a articulação entre dois tipos de elementos (o sentimento e a palavra), necessários à composição da própria obra artística na qual se lêem tais relações, de modo que a realização ocorre não pela

voz ativa do eu lírico (e aí está o mais intrigante), mas pelo processo de materialização do “sentimento vivo”.

Comparando com “O poeta e as víboras” (1993, v. 1, p. 66), poema transcrito na página 49 deste trabalho, se em Natália há um distanciamento entre o eu lírico (“o poeta”) e as palavras (“as víboras”), aspecto reforçado pela idéia de solidão no primeiro verso da segunda estrofe e, principalmente, pelo segundo verso, “comigo no centro ignorada”, em “Pouso” há uma junção entre o eu e a palavra (“eu, pranto vertido/ na palavra”) e, inclusive, uma indagação sobre a possibilidade de ligação entre esse eu e o sentimento vivo, para o qual se recorreu, mais uma vez na obra de Orides, a uma imagem relacionada à leveza: o pássaro. Destaca-se um procedimento estratégico em Natália, para aumentar a sensação de distanciamento: o isolamento da expressão “comigo no centro isolada” em um só verso. O sentimento de desilusão pelo fato de que escrever resulta em “cansaços inúteis” é intensificado pelo adjetivo que fecha o poema, “inúteis”, também muito recorrente na poesia de Orides, cujas negações, como o respectivo advérbio “inutilmente”, conferem um tom seco de lucidez e descontentamento ao poema.

Diante dessas comparações, verifica-se que o eu lírico apresenta-se como poeta em uma relação tensiva (e intensa) com as palavras, em Natália, e como uma voz em equilíbrio com a palavra, num tom mais reservado (mas também intenso), dirigindo-se ao sentimento “vivo”, em Orides. Além desta, brota também uma outra singularidade entre poemas de Orides e de Natália: para a voz lírica de “A estátua jacente” (1988, p. 68-69), conforme se verifica na quarta estrofe,

IV

Jaz
sobre o real o gesto
inútil: esta palma.

A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

a “palavra”, signo ambíguo, jaz, “vencida e para sempre inesgotável”. Sendo conduzido por uma voz em forma de “nós”, não apresentando, portanto, o eu, “A estátua jacente” revela que basta o silêncio do ser para a expressão e que “o verbo” é exterior a nós, uma “forma que se concentra além de nós”; deste modo, a “palavra”, elemento além do necessário para a expressão, jaz. A amplitude do signo “palavra” também permite estender seu sentido para o âmbito do projeto poético de Orídes, na medida em que, sendo o repouso uma “expressão nítida” e, a palavra, o “gesto inútil”, o silêncio já é poesia, o que faz desse poema uma exaltação ao silêncio. Assim como em “O poeta e as víboras”, em “A estátua jacente” a “palavra” é considerada elemento disfórico, mas não do mesmo modo: em Natália, é excrescência quase desnecessária, mas fatal; em Orídes, é insuficiente para a afirmação do eu que dela se utiliza.

E o que dizer de “Rosa” (1988, p. 33), contido em *Transposição* (1966-1967), em que o eu “assassina” a palavra?

“Rosa”

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

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

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

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

O eu lírico problematiza a existência do signo verbal, da palavra, da língua, desse tipo de linguagem ou forma concreta que organiza as coisas do mundo humano, permitindo o entendimento entre os homens. O signo verbal é tipicamente humano porque articula os sons e, dessa maneira, opõe-se aos tipos de linguagem do mundo animal, organizado por meio dos cinco sentidos, valendo-se de imagens variadas, gestos, ruídos, vozes, contato físico e cheiro. Metafórico, ao assassinar o nome “rosa” e, sinestesticamente, tentar expressar a “densidade inverbal, viva” do respectivo objeto, apresentando um descontentamento também com a palavra “flor”, considerada “humanidade”, ou seja, convencional, artificial, imprópria, o eu lírico volta ao estado natural do ser, próximo ao do animal e ao do mundo selvagem.

A eliminação da palavra para substituí-la pelo “símbolo”, não pela essência, mas pela própria coisa viva em si, expõe uma desvalorização do social, que se organiza com base em convenções. Matar a palavra é colher a coisa viva em si, que somente sobrevive como ser não nomeado pela convenção. Simplificar a flor no símbolo, “mas sem elidir o sangue”, é mantê-la viva.

Como se observa na primeira estrofe, “e a mesma flor forma complexa/simplifiquei-a no símbolo”, o símbolo (a própria flor) torna-se, para o eu lírico,

uma forma mais simples de referência ao objeto, por preservá-lo da nomeação: o nome “rosa” mata um pouco o ser, porque, ao operar pela escolha, restringe esse ser, tirando-o do âmbito universal de que ele faz parte. O quinto verso da primeira estrofe, “(mas sem elidir o sangue)”, parentético, assim como a terceira estrofe, “(A ex-rosa, o crepúsculo/ o horizonte.)”, poderia indicar o que restou do objeto desvinculado do signo verbal: a essência, o sangue, ou seja, a propriedade viva da rosa, identificada pela cor vermelha, mas não se trata da cor, pois o que restou é a própria flor.

Quando o assunto é o símbolo, pensa-se logo em uma classe diferenciada de signo, de acordo com Isaac Epstein (2000, p. 66), não completamente arbitrário, pelo fato de ter um rudimento de vínculo natural entre significante e significado. Conforme Barthes (1970, p. 43), no símbolo, a forma “se parece” (mais ou menos, mas sempre um pouco) com o conteúdo, como se ela fosse em suma produzida por ele, de modo que a consciência simbólica recobre talvez por vezes um determinismo mal liquidado. Mas, em relação ao poema de Orides, símbolo não é, por exemplo, um desenho representativo de algo (a rosa como símbolo do amor); é a própria coisa em si, o que significa dizer que, na poesia, o símbolo pode ter outra dimensão: o universo interno da linguagem. Portanto, a matéria verbal é questionada no poema de Orides Fontela e tal problemática não deixa de ser existencial, porque, paradoxalmente, o eu lírico mata para manter a vida.

João Cabral de Melo Neto, em “Antiode (*contra a poesia dita profunda*)” (1995, p. 98-102), também entra em conflito com a função da palavra, com a

escolha da palavra, questão crucial para a poesia. Nesse poema, conforme a explicação entre parênteses, questiona-se a necessidade do uso de palavras sublimes para a composição de uma obra profunda. O signo escolhido para exemplificar o elemento sublime é “flor”, ao qual o eu lírico contrapõe “fezes”:

A

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

[...]

A quinta estrofe, empregando signos não sublimes, mas constrangedores, é ridicularizadamente profunda, porque constrói uma fusão entre particularidades físicas da flor (delicadeza, caule) e do corpo de um animal (“estrume”, “intestinações”). Derivado de intestino, este último signo passa a referir-se ao vegetal, por meio do sufixo “-ações”, que atribui a essa parte “anatômica” (profunda) do “poema” o sentido de canal, caminho estreito assim como o caule de uma planta. A profundidade ou sagacidade do texto de João Cabral está, pois,

nas associações criadas e nos efeitos de sentido alcançados, e não na escolha de palavras sublimes.

A destruição da palavra em Orides contrasta com o que acontece na poesia de Natália, especialmente em “O poeta e as víboras”, no qual as palavras encontram-se “famintas para o vértice da vida”, ou seja, sedentas de vida, da possibilidade de saírem do escuro silencioso do pensamento e preencherem a página sobre a qual se debruça cansativamente o poeta. A palavra (o signo que nomeia) é uma aliada de Natália e não um problema, como para Orides.

Se ambas as poetisas buscam uma ruptura com o instituído, em Orides trata-se, no caso do poema “Rosa”, do signo verbal; já em Natália, a palavra é uma força inerente à poeta para lidar com instituições como a impessoalidade, a lógica (o absolutismo racionalista), a filosofia, a precariedade da condição humana, o senso comum em relação a Deus, a masculinidade, o uso de pseudônimo, a supervalorização do continente português e o menosprezo de sua ilha e a própria necessidade de ter que se inserir em um movimento estético-literário para ter sua obra reconhecida ou ser reconhecida como poeta. Aliás, Natália parece querer acreditar que “o valor de uma obra jamais poderá advir da sua perfeita obediência a quaisquer regras”, conforme Aguiar e Silva (1968, p. 223). No entanto, ela obedece a alguns padrões formais, conforme será estudado mais adiante.

Se existe essa diferença entre ambas, por outro lado, pode-se considerá-lhes o seguinte pensamento de Epiteto (s. d., cap. X, p. 35), filósofo do Estoicismo tardio: “o que perturba os homens não são as coisas, mas os seus julgamentos sobre elas”. De um lado, a questão perturbadora do eu lírico de Orides é o

reconhecimento da convencionalidade do signo verbal para lidar com as coisas; de outro, o que incomoda o eu lírico de Natália é o que se diz e o que se faz com as palavras, além do que se faz com o sujeito que toma a palavra como ofício. No contraste entre interioridade e exterioridade entre as obras de Orides e de Natália, conflui uma amplitude concernente à relação entre o eu e a existência, o eu e a sociedade.

A fim de exaltar o silêncio e as coisas, em determinados poemas, Orides não emprega o eu, embora isso não anule a presença de um sujeito cognoscente neles. No entanto, em outros poemas, o uso dessa entidade lingüística se faz necessário para poder apresentar um sujeito à ação de destruir o signo verbal e preservar a propriedade das coisas. O importante a ressaltar é o fato de a preocupação de Orides estar voltada, nesses casos, para a percepção crítica de que a nomeação é um recurso capaz de afastar as pessoas da integração total com o mundo. Logo, ela não problematiza a palavra como recurso, mas o uso que é feito dela.

Também quanto à relação entre a palavra e as coisas do mundo, à necessidade de dar forma às coisas, tem-se “Mãos feridas na porta dum silêncio” (1993, v. 1, p. 68), de Natália Correia, citado na página 15 deste trabalho. Usando o que corresponde, em português de Portugal, à grafia brasileira “por que” (preposição separada do pronome interrogativo), Natália constrói um poema em estrutura de vocativo, apresentando quatro estrofes interrogativas, nas quais o eu pergunta a um tu, a “vida”, o motivo de ela não dar forma às coisas. A segunda estrofe é a que mais se aproxima da problemática levantada em “Rosa”,

questionando o fato de a vida não atender ao desejo de uma voz interior desse eu, a qual anseia “rasgar” o silêncio arraigado nos seres pela vida.

A linguagem verbal não é tratada como algo capaz de afastar as pessoas da integração total com o mundo, mas como meio de expressar o que a natureza calou (a intermediação ou inter-relação entre os seres) e, deste modo, como meio de integrar o ser com o mundo. Na segunda estrofe, o eu lírico que se dirige à vida coloca-se, inclusive, como “nós”, assumindo a condição igualitária de todos os outros seres.

Por meio dos dois poemas, é possível refletir sobre o que seria das relações humanas se não existisse a linguagem verbal, a língua. Como se comunicar de maneira precisa? Somente por meio da naturalidade dos cinco sentidos, como os animais? “Mãos feridas na porta dum silêncio” mostra, portanto, que em Natália também está presente uma preocupação de ordem existencial, embora voltada um pouco mais para a relação com o poeta.

Essa relação pode ser melhor observada em “Poema limo” (1993, v. 1, p. 335) da obra *O vinho e a lira* (1966), que instiga a uma reflexão sobre o papel do homem-poeta no mundo:

De não ser deus nem bicho
nem sossego de pedra
de reflectido lixo
faz-se o homem poeta

se de algo se de alga
a origem lhe é incerta
se bruscamente breve
qual círculo na água
o homem para que serve?

Já lançando diretamente uma indagação sobre “para que serve” o homem no mundo, o poema não apresenta marcações de uma voz específica. Na primeira estrofe, tenta-se distinguir o lugar do ser humano entre “deus”, os “bichos”, os seres brutos ou inanimados (a pedra) e o lixo, para afirmar, na segunda estrofe, a incerteza da origem humana e, deste modo, conduzir o poema à pergunta existencial. O percurso traçado pela primeira estrofe leva a pensar que o fato de não se encaixar em nenhuma das categorias mencionadas força o homem a tornar-se algo (poeta), provavelmente em razão de tal ofício possibilitar-lhe refletir sobre sua condição.

O sentido de aderência atrelado ao substantivo “limo” (lama, lodo), que adjetiva o poema, transcende o nível morfossintático e articula-se à idéia de inerência entre a condição incômoda e inquietantemente indefinida do homem e o homem. A presença do lodo também persiste no signo “alga”, que, associado a “algo”, intensifica aliterativamente a incerteza quanto à origem do homem. O incômodo e a inquietação causados pela incerteza alimentam um questionamento sobre o valor da vida, sendo ela breve tal qual uma gota na água.

A aparente redundância aliterativa de “bruscamente breve” reforça o sentido de brevidade porque revela, na verdade, uma complementação, unindo um advérbio que exprime a idéia de início e um adjetivo que remete à finalização de algo. O ritmo do poema reflete toda essa indagação, sendo conduzido por uma estrutura condicional, favorável à construção de contraposições, que promovem o questionamento. A lógica criada nessa estrutura induz a pensar que a perspectiva

diante da vida (um vasto mundo pela frente) não corresponde ao que a vida é (demasiadamente curta, uma gota na água).

Se a primeira estrofe, afirmativa, apresenta seis sílabas poéticas, a segunda, interrogativa, mostra uma diferenciação entre as duas frases condicionais, na composição de sete sílabas nos dois primeiros versos, que constituem a primeira condicional, e de seis no terceiro e quarto, constituintes da segunda, para que, ao retomar, no último verso, as sete sílabas iniciais, (con)forme o percurso de incertezas.

Complementando a indagação de “Mãos feridas na porta dum silêncio”, analisa-se, neste momento, “Antilógica” (1993, v. 1, p. 336-337), citado na página 13. Esse poema aproxima-se não somente de “Mãos feridas na porta dum silêncio”, mas também de “Poema limo” e da problemática suscitada por “Rosa”, ao associar, na relação entre o ato de pensar e a função da linguagem da poesia, o fato de nascer às perspectivas de como lidar com (as coisas d) o mundo e de como agir na condição de poeta-pensador. O eu lírico de Natália demonstra-se incômodo com a necessidade de “refletir” e, por isso, prefere esquivar-se de tal (pre)ocupação.

A estruturação de frases declarativas semelhantes a premissas nas três últimas estrofes da primeira parte do poema leva a uma espécie de silogismo e, como tal, a uma conclusão: se “nascer é ficar aflito”, se “a reflexão é a aflição de quem reflete” e o ser não quer refletir, então, ele não quer ficar aflito; conseqüentemente, o ideal é não nascer. Nascer é, portanto, estar passível de um constante estado aflitivo. É a essa questão que corresponde a “lógica” do título

“Antilógica”. “Anti” porque o eu lírico nega-se a refletir, já que esse ato leva-o a ficar aflito por tomar consciência da precariedade de sua condição, e “lógica” porque o que está em jogo é o ato de refletir, questão filosófica ligada a Aristóteles (384-322 a. C.), a qual aponta a atitude de pensar como traço definidor do ser humano, mensagem de caráter abstrato e generalizante análoga ao sentido da escultura “O pensador” (1881) de Auguste Rodin (1840-1917), sugerida pela descrição de um pensador nas duas primeiras estrofes do poema: “o esquivo rosto contrito/ do pensador consequente” e “depois recluso e contracto”.



(bronze, 71,5 x 40 x 58 cm)

Na segunda parte do poema, o eu faz uma associação entre poesia e língua, não a língua falada, no caso a portuguesa, à qual se refere Fernando Pessoa, “a minha pátria é a língua portuguesa”, e também Caetano Veloso (1984) no verso “minha pátria é minha língua” da música “Língua”, mas a língua(gem) da poesia, sugerindo que, mesmo não tendo um modo certo e tranqüilo de ser composta, essa língua “cósmica” é o meio pelo qual o indivíduo faz sua pátria e seu mundo.

Enquanto o silogismo da primeira parte do poema remete a Aristóteles, autor de um conjunto de procedimentos de demonstração e prova (a “lógica” ou “analítica”, fundamentada em proposições direcionadas a uma conclusão convincente), o embate entre arte (poesia) e lógica (filosofia) instaurado na segunda e terceira partes leva a Platão (1965, v. 2, p. 105-143), que, aspirando ao mundo dos deuses, das verdades absolutas, angustiava-se com a realidade precária do homem – marcada pelos signos, pelo mundo vicário da imaginação, da linguagem, pelos limites da imaginação e do desejo – e queria atingir o mundo das idéias, onde acreditava estar a essência, a forma dos objetos.

Diferentemente do biólogo Aristóteles, que tentou compreender a arte como uma experiência especial de relação entre o homem e o mundo, o geômetra Platão (427-347 a. C.) acreditava que o verdadeiro caminho era o da ciência, a intelecção do filósofo, e não o da poesia, o mundo da opinião e da sensação. Como se sabe, por considerar em primeiro lugar o artesanato e somente depois, de modo degradado, a imitação artística, Platão expulsou os poetas da República. Tendo em vista essas considerações, “Antilógica” pode ser entendido como uma espécie de insurreição ao posicionamento dos filósofos, remetendo à escultura “O pensador”, um ícone popular da imagem de um ser racional.

A palavra da poesia (palavra “reposta em seus dons”) e não necessariamente a do cotidiano (“sons do discursivo engasgo”) é o elemento que deve “falar” pelo homem naturalmente mudo, desejo expresso pelo eu ao igualar-se aos outros seres, em “nosso modo mudo/ de estar no mundo”, na terceira parte do poema. Eis um engasgo materializado pela função poética e transformado em

fluência pelas paronomásias. Considera-se a linguagem verbal poética como a única coisa que possibilita aos seres humanos, diante da condição silenciosa de sua existência, dirigirem-se ao mundo. Por meio da linguagem, exaltam-se o indivíduo e seu interior, mas essa linguagem não deve ser de qualquer tipo: deve ser expressa sem obstruções, como as vogais, e livremente, como as aves, sendo natural como as flores e tendo o Amor (o gosto pelo exercício da escrita poética), tal como o címbalo, como o instrumento por meio do qual se transmitem os sons naturais.

Se, no âmbito da racionalidade, a atitude de pensar remete à escultura de Rodin, por outro, no âmbito da subjetividade, a singularidade criada pelo poema quanto ao sentimento do eu lírico de que a linguagem poética é um recurso positivo contra a precariedade da condição humana vai ao encontro da seguinte frase de Carlos Drummond de Andrade mencionada no prefácio de sua *Antologia poética* (1995): “a literatura, tal como as artes plásticas e a música, é uma das grandes consolações da vida e um dos modos de elevação do ser humano sobre a precariedade de sua condição”. Portanto, o sujeito de “Antilógica”, já pela contrariedade prefixada no título, rebaixa a racionalidade pura, sugerindo-a como algo que não leva a um resultado plausível, e, tal como a frase de Drummond, valoriza a literatura e outras artes, colocando-a como uma atitude libertadora porque permite criar, produzir algo com o qual o homem se identifica e se eleva. Sobre a dualidade entre razão e subjetividade também reflete Jean-Jacques Rousseau, no romance epistolar *Julie ou la nouvelle Heloïse* (1761, III, p. 7): “se é a razão que faz o homem, é o sentimento que o conduz”.

A impulsividade a conduzir a poesia de Natália não é um interesse do eu lírico pelo conhecimento por si mesmo nem uma necessidade de a poeta comprovar seu conhecimento, mas um interesse da voz lírica pela sua satisfação existencial, no sentido de o núcleo da poesia tornar-se uma busca do ser, uma busca pelo ser daquilo que o eu canta. E com essa atitude poética, a autora sacia sua sede de ser no outro, de ser o outro, o que ela idealiza e que somente pode ser realizado no e pelo universo das palavras “naturais”, pois o eu lírico define como poesia a Natureza e, o Cosmos, o que nega valor à palavra. Paradoxalmente, é proposta uma superação da palavra utilitária. Pode-se compreender o referido universo pela seguinte questão ontológica defendida por Benedito Nunes (1986, p. 286): “a poesia é a comensuração entendida em seu sentido rigoroso, pela qual o homem recebe a medida que convém à extensão do seu ser”.

Também em “O nascimento do poeta” (1993, v. 1, p. 416-417), o eu lírico apresenta uma relação tensa entre o nascimento e o fato de ser poeta, construindo uma afirmação intensamente narcisista do eu:

Ora foi num dia treze
que em seu bíblico lugar de dor
minha mãe deu por completas
as letras de meu teor

Porque para acabar o mundo
era precisa a minha mão
do azul calafetado
caí nas facas do chão

Machucada de nascida,
da minha sofrida região
pus-me a levantar o mapa
em ponto de exclamação

Assim na câmara escura
de cada privada saliência
meus olhos se revelaram

negativos da ausência

Soube que o tempo é uma luva
antiséptica que o infinito
calça para joeirar
sem contágio o nosso trigo

daí o amor ser o meio
do homem dividido em dois
e a pior metade é estarmos
à espera de sermos depois

Soube que quando a amargura
nos gasta a pintura aparece
a cor que teriam os olhos
de um deus apócrifo se viesse

não refulgente ou teologal
tampouco suspensa espada
mas ocasional como vestir
uma camisa lavada

porque a vida é a ocupação
do único espaço disponível
para o possível amanhã
da nossa véspera impossível

e o sidério, adeus mistério
é um queijo de paciência
para a gulodice da terra
(e não perdi a inocência)

Soube coisas que sabê-las
foi eu ir ficando nua
como no apocalipse uma última
pedra vestida de lua

como no fim do mundo um lírico
verme a recomeçá-lo
a beber estrelas e peixes
pelo seu estreito gargalo

Como eu em amorosa
posição de cana erecta
a pescar no indizível
o sinônimo de poeta

Contido em “Fragmentos de um itinerário” (1993, v. 1, p. 411-444), que, juntamente com “As aparições” (1993, p. 445-475), é uma das duas seções da obra *A mosca iluminada*, publicada em 1972 e recolhida ao primeiro dos dois

volumes da poesia completa de Natália, esse poema expressa a idéia de uma consubstanciação entre eu lírico e poeta, não somente pela reflexão da entidade feminina⁶ sobre ela mesma como criadora e, como tal, sobre seu poder de criticar o mundo e reordená-lo às suas aspirações, mas também pela data mencionada logo no primeiro verso, dia 13, que remete a 13 de setembro de 1923, nascimento de Natália. Auto-afirmando-se pela voz em primeira pessoa, o eu lírico narcisista faz transbordar uma intensa preocupação com o ser que nasce e as relações por ele estabelecidas com o mundo, remetendo o leitor, inclusive, ao “Poema de sete faces” (1967, p. 53) de Carlos Drummond de Andrade.

No entanto, em uma entrevista da poeta incluída no livro *Palavra de poeta - Portugal* (1994, p. 79), de Denira Rozário, Natália chama a atenção para o universo da poesia, da escrita poética (da ficção, da criação, da simulação, do fingimento), e não propriamente para a realidade biográfica, acreditando que “o auto-retrato do poeta, se é que ele é confiável na sua totalidade, está na sua poesia”. Tal afirmação articula-se com a de Domin (1986, p. 22), segundo a qual “para o autor, [...] o poema segue sendo uma parte de sua biografia, como o

⁶ Convém, a esta altura, uma nota: a motivação por reforçar no texto a identidade feminina e, além do mais, por deixar clara em toda sua poesia o fato de ser Natália quem escreve, não deixa de ser mais uma das críticas da poeta a instituições: a masculinidade que determina o mundo e a literatura, mesmo que essa crítica realize-se especificamente no plano da linguagem, da poesia para a poesia na construção de um simulacro, assim como afirma a própria autora (1966, p. 54): «a poesia é uma magia pela magia, magia sem esperança e o poeta o mago que se entrega ao rito pelo próprio rito, não esperando nada senão as experiências que fazem corpo com o ato de penetrar nesse rito». O narcisismo coloca-se contrariamente, por exemplo, à postura da escritora feminista francesa Aurore Dupin (1804-1876), que, paradoxalmente a sua ideologia, para produzir literatura, adotou o pseudônimo masculino George Sand. Baudelaire (1958, p. 1214) criticava duramente as pretensões moralísticas da escritora, desconsiderando-a como artista: «ela foi sempre moralista [...] Eis a razão por que jamais foi artista». Também vale frisar, diante desses dois exemplos, que o tipo de escrita não depende de uma correspondência estrita com a identidade do autor: assim como um discurso feminista não tem, necessariamente, uma autoria feminina, uma mulher não escreve somente com um estilo feminino e um discurso de afro-descendente também pode não ter sido produzido por um autor negro.

momento da suprema identidade consigo mesmo que é, ao mesmo tempo, a suprema autodesposseção”. Autodesposseção porque, no texto poético, há um jogo instituído pela ficção, que, pela construção de um simulacro, adquire um estatuto sígnico, mediatizando ou “transpessoalizando” a imagem da poeta.

A preocupação com a escrita poética torna-se mais clara no prefácio a *O sol nas noites e o luar nos dias* (1993, v. 1, p. II):

[...] fixo-me nesta velha questão porque nela encontro pistas abonatórias do que na vivência do meu fazer poético me surge como uma evidência: o brotar da poesia numa linguagem construída na esfera psíquica de fatores transpessoais que atuam como uma força unificadora.

O tom agressivo do eu lírico de Natália reclama um olhar atento e cuidadoso para compreender o posicionamento filosófico predominante de tensão entre opostos que coexistem, interpenetram-se e se complementam, como: vida e morte, origem e não origem, gênese e apocalipse, revelação e ocultamento, dor e exclamação, sagrado e profano, possível e impossível, céu e terra, pureza e impureza, simples e complexo, antiséptico e contágio, banalidade do mundo e valorização do “eu”. Esse posicionamento admite correspondências com a lógica dos contrários lançada no *Manifesto surrealista* (1924) de André Breton e mostra a rebeldia no poema de Natália. A síntese desses elementos em oposição ao longo de “O nascimento do poeta” recupera e atualiza o aspecto fundamental da imagem surrealista como fruto da fusão de realidades imprevistas em uma imagem síntese, enigma que se faz representação cifrada do desejo de encontrar na vida a subversão capaz de afrontar o mundo reificado e propor um novo princípio de realidade. Os dois primeiros versos da segunda estrofe (“Porque para acabar o

mundo/ era precisa a minha mão”) e toda a penúltima estrofe, por exemplo, permitem identificar a subversão poética de Natália com o estatuto da beleza surrealista como aquele que se mostra na irradiação revolucionária das imagens, na embriaguez dessa vida “a perder de fôlego”.

A inscrição reiterada do ser poético de Natália, na dinâmica da contestação, pode ser entendida no âmbito de que a investigação dos conflitos da subjetividade é signo de resistência, história apreendida por meio do êxtase da imagem surrealista. A possibilidade de emancipação humana por meio da arte foi o grito mais alto e mais revolucionário da aventura surrealista.

Ainda no que concerne às oposições, também no prefácio, página IV, a autora esclarece o seu sentido: “as coisas só se revelam inteiramente no seu oposto, visto que com ele são unas”. Tal posicionamento faz lembrar as filosofias de Heráclito, baseada na tese de que o universo é uma eterna transformação, na qual os contrários equilibram-se, constituindo a razão universal (“logos”) a reger os planos cósmico e humano, e de Hegel (1770-1831), defensor da oposição entre ser e pensamento, em um primeiro nível, para depois ser superada por uma síntese ideal, fundamentando a “dialética” – problemática vinda de Platão – não como um método a supor a exterioridade do entendimento em relação ao objeto, mas como o próprio movimento do Conceito (a manifestação da essência ou substância do mundo real), a própria vida do sistema, pois o Absoluto, o nível do discurso (a verdade plena, simultaneamente idéia e realidade concreta), é o sujeito, o conhecimento racional, a razão.

Se, por um lado, a voz em primeira pessoa está presente não só como objeto do assunto, mas como enunciador, por outro lado, de acordo com Domin (1986, p. 40), “enquanto o poema ajuda o homem a ser ele mesmo, enquanto o ajuda a denominar e comunicar a própria experiência, ajuda-o a dominar a realidade que ameaça extingui-lo”, pois, no ato de escrever, o poeta permite a si mesmo expressar melhor a diferença entre a realidade empírica e a literária, criada no poema, e, deste modo, perceber a ilusão promovida nos leitores pela realidade extraliterária de levar a confundir desmedidamente poeta e eu lírico.

Em redondilha maior, quase todas as 13 quadras apresentam o traço de desconexões semânticas em uma estrutura sintática regular, levando o leitor a desenredar as várias metáforas construídas por meio das oposições citadas. A aproximação formal com a cantiga popular acaba se opondo à complexidade do conteúdo, indicando, em mais uma dualidade opositiva, o caráter provocador da poesia de Natália. A atividade do poeta é, para ela, demiúrgica, porque, ao possibilitar uma mistura entre concreto e abstrato, tornando opaca a compreensão do texto, confere poder a quem escreve, que passa a ser o detentor do saber quase inalcançável, compondo mais uma vez a imagem da feiticeira ou da poeta-feiticeira na poesia de Natália.

Ganhando corpo em um enfrentamento com o leitor, o poema se enreda em tensões dialéticas entre semântica e sintaxe, ampliando o hermetismo das associações: por exemplo, na terceira estrofe, a relação entre o nascimento dolorido e o fato de o eu poético colocar-se a levantar o mapa em ponto de exclamação chega a ser surreal, pois as realidades associadas são

consideravelmente díspares no âmbito empírico. Trata-se de um recurso poético para desfazer a impressão de que a atividade do poeta é simples, puramente sentimentalismo.

Para Natália, a poesia deve provocar o leitor, perturbando o seu entendimento, por meio de uma intensificação das abstrações, uma herança das vanguardas poéticas, em especial a surrealista. No caso da terceira estrofe, a abstração se dá quando se percebe que a aproximação surreal passa a ter um sentido: a celebração do nascimento reverte-se para uma sensação de descontentamento por causa das dores, manifestada na escrita poética na atitude do eu lírico de rebelar-se contra esse acontecimento, ao recorrer, por referência semântica, à funcionalidade do ponto de exclamação. Portanto, a desconexão semântica ocorre como uma tentativa de intensificar a abstração da reflexão poética.

As ambigüidades, as passagens obscuras, as antíteses, as repetições, o perspectivismo, o pessimismo, a melancolia quanto à vida terrena, o descontentamento cósmico, o sentimento trágico referente à existência, o exagero da individualidade e do engenho pessoal, o refúgio na “torre de marfim” da arte obscura, o gosto pela grandiosidade e magnificência traduzido na riqueza de imagens, a atração pela violência e pelos sentimentos fortes manifestados em traços estilísticos intensivos como hipérboles (“para acabar o mundo/ era precisa a minha mão”, “como no fim do mundo um lírico/ verme a recomeçá-lo”, “beber estrelas e peixes/ pelo seu estreito gargalo”) induzem a enxergar uma escrita barroca na poesia de Natália. Não é à toa que, na *Antologia da poesia do período*

barroco (1982, p. 38), organizada em 1970 pela própria Natália, ela defende ser a poesia barroca “aquela em que o poeta deixa de ser objeto da poesia para ser sujeito de uma ação poética reveladora”. Essa tentativa de o eu poético afirmar-se de modo intenso é justamente o que se verifica em forte tom em “O nascimento do poeta”.

As repetições de afirmações metafóricas em tons incontestáveis, o uso do pretérito perfeito do indicativo para intensificar as certezas, as repetições de determinadas estruturas, por exemplo, com o verbo “saber” também no pretérito reforçam o tom agressivo e presentificam, na escrita, o narcisismo. Tais realizações poéticas retomam a concepção de Valéry (1999, p. 200) de que um poema é essencialmente feito de palavras, destacando o plano formal, e não somente de idéias.

Tendo em vista os traços de difícil depreensão na poesia, é necessário compreender a noção de estilhaçamento inerente à arte literária, que, mesmo em uma estrutura de enredamento ou envolvimento entre partes do texto, ocorre, em “O nascimento do poeta”, especialmente em nível semântico, para que haja uma interação entre as categorias sêmicas do objeto. Ou seja, em um poema, as associações não se dão unicamente de maneira monológica, linear, mas por sincretismo, promovendo associações plurissignificativas, conforme as relações verificadas anteriormente. Daí existir uma abertura semântica no fechamento discursivo. Um exemplo é o da sexta estrofe: o que significa “o amor ser o meio /do homem dividido em dois /e a pior metade é estarmos/ à espera de sermos depois”? Como se percebe, há uma abertura plurissignificativa no “enredamento”

entre os quatro versos, permitindo concordar com Bartolomeu Campos de Queirós (2006): “todo escritor configura um texto, mas é a abertura em sua construção que vai conduzir o leitor a reconhecê-lo como literário ou não”.

Assim como em Natália, em Orides, embora não como marca característica, também se encontra uma afirmação intensa do eu para tratar do nascimento do ser. É o caso de “Fui eu” (1998), poema escrito por Orides ao livro *Fui eu* (1998) do artista plástico paulistano Valdir Rocha (1951-), que reúne 41 poemas homônimos de diferentes autores, compostos como glosa poética ao quadro de mesmo nome:

“Fui eu”

eu fui
eu?
consegui?

Existir: assombro.

Fui eu! Serei?
Nem Deus
diz.

Existir: abismo.

Como me
atrevi
como nasci?



Valdir pensou que seria interessante ver como diferentes e expressivos poetas se posicionariam diante de uma mesma imagem e título dado a ela, reunidos em um mesmo volume.

O eu lírico de “Fui eu” explicita um grande espanto com o fato de ter conseguido nascer, como se sua existência fosse uma proeza que nem Deus explicasse. Nas cinco estrofes, os quatro questionamentos e a exclamação demonstram o estado de inquietude e estupefação da voz lírica sedenta de respostas. Por meio dessa situação incômoda, paradoxalmente, o poema duvida da existência de um eu, afirmando-a. O simples fato de existir desperta no ser uma perturbação tão intensa que o leva a conjugar sua vida às possíveis realidades que passaram a ficar escondidas por ocasião do nascimento.

O espanto diante da situação primordial remete ao poema “O guardador de rebanhos” de Alberto Caeiro (1982, p. 137), no qual a voz lírica declara:

Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...

A semelhança entre as obras manifesta-se, também, quanto ao olhar do eu: “meu olhar é nítido como um girassol”, primeiro verso da estrofe anterior à citada. A cor amarela está presente euforicamente tanto no quadro como no poema de Fernando Pessoa, pelo fato de ressaltar a nitidez do aparecimento do ser lírico.

Compreendida tal correlação, nota-se que, ao longo de todo o poema de Orídes, articulam-se o passado, o presente e o futuro, apontando, na composição de uma circularidade entre os três núcleos temporais, uma tentativa do eu lírico de abranger todos os momentos, para que nada escape de suas indagações. A anterioridade evidencia-se de três maneiras no poema: por meio de uma afirmação no título, de uma exclamação no primeiro verso da terceira estrofe, e de três interrogações, duas na primeira estrofe e uma na última. O momento presente está na forma infinitiva do verbo “existir”, na segunda e quarta estrofes, e na forma do presente do indicativo do verbo “dizer”, no terceiro verso da terceira estrofe. O futuro, por sua vez, aparece somente no verbo “ser” também da terceira estrofe.

A diferença quantitativa desses tempos não é gratuita, porque concretiza, no discurso poético, a relação do ser com o seu grau de conhecimento acerca das verdades sobre sua existência. O passado, por já ter ocorrido, mostra-se ao eu lírico como um momento sobre o qual é possível inferir algo: se, na primeira estrofe, o ser questiona, na terceira, acredita que, no tempo imediatamente anterior ao presente, ele foi ele mesmo. A fase atual do ser relaciona-se completamente com as sensações de dúvida e de pequena constatação sobre a morte. Quando define o existir correlacionando-o às situações de “assombro” e de “abismo”, o eu

expressa dois estados: o primeiro decorrente de uma sensação de necessidade de questionamento e o segundo provindo de uma experiência de observação a respeito do que acontece com outros seres. Nessa diminuição de certezas de acordo com os diferentes tempos, o ser chega à dimensão do futuro e, em virtude de não saber o que lhe poderá acontecer, compõe apenas uma frase interrogativa, não expressando qualquer tipo de certeza.

Existir é um assombro porque induz a muitos questionamentos sobre a identidade e a personalidade, é um abismo por levar à morte. Exclamando “fui eu!”, o ser apresenta uma constatação somente possível porque ele acredita ter havido um passado. Embora aponte essa possível realidade, o eu, logo em seguida, expõe seu ceticismo por causa da falta de respostas.

No que se refere ao quadro “Fui eu”, as duas principais cores que o compõem, o preto e o amarelo, reforçam a idéia de surgimento, por causa da escuridão do Nada do qual vem a luz, o ser. A expressão fisionômica ao mesmo tempo de sisudez e de indagação, supostamente a esconder algum conhecimento, provoca o observador do quadro, lançando-lhe um questionamento e causando-lhe um incômodo em virtude da necessidade de compreender a situação do ser. A aparência de indagação é alimentada pela forma de apresentação da cabeça, pela ampliação da parte de cima (onde haveria o couro cabeludo e o cérebro), da testa, dos olhos e do nariz e pela redução da boca, que não fala, a um pequeno traço reto horizontal a acompanhar o formato liso da ponta do nariz. Juntamente com o aspecto de indagação, o contraste entre preto e amarelo também confere ao ser

uma condição de ignorância em relação ao que ele, aparentemente não socializado e desprovido de ornamentação, está fazendo no mundo.

No depoimento incluído no livro de Pucheu (1998, p. 14), Orides afirma que a posição existencial básica de seus poemas já é filosófica, ou seja, seria possível desenvolvê-la em filosofia. Problematizando a tomada de uma consciência, a de que passou a existir, o eu lírico coloca-se na posição cartesiana do “penso, logo existo” (1953, p. 278). Sobre tal consciência, Heidegger (1969, p. 11) explica que a reflexão sobre a situação da existência revela a consciência de uma unidade e de uma interrupção histórica. A consciência dessa ruptura na unidade de uma tradição determina a situação da existência do ser humano, que impõe ao pensamento moderno a problemática central de suas reflexões.

Outro detalhe de “Fui eu”, a repetição do verbo “existir” e da frase “eu fui”, é uma particularidade presente em vários textos de Orides e indica um traço inerente à escrita da poeta: a reiteração para a intensificação de um determinado aspecto. São anáforas, conforme já visto, também presentes em “Pássaro breve” de Natália Correia, assunto para a próxima seção deste capítulo.

Diante das questões suscitadas pelas diferenças e confluências quanto ao posicionamento lírico em Orides e em Natália, retomando as reflexões de Käte Hamburger e de Achcar, até que ponto a voz em primeira pessoa ou a ausência dessa voz pode produzir no leitor a impressão do caráter do imediato, do desmaterializado, de proximidade ou de um contato reservado com o objeto focalizado?

Verifica-se que, em “Fui eu”, pelas frases interrogativas e exclamativas a expressarem espanto e questionamento sem resolução, articuladas às afirmativas a apresentarem uma posição definida quanto ao existir, a afirmação intensa do eu revela a incorporação de uma problemática inerente ao ser e contra a qual ele não pode lutar. Em “O nascimento do poeta”, pelas associações imagéticas complexas induzindo o leitor a pensar que o ser lírico tenta buscar equivalências para o sentido de ser poeta, a afirmação do eu também revela uma problemática inerente ao ser, mas com a diferença de que essa inquietação é de natureza mais identitária e enaltecadora da condição de poeta(-feiticeira) do que existencial. Em ambos os poemas, no entanto, a afirmação da voz não delimita uma posição para o ser e outra para o objeto, mas os funde pela natureza da problemática na qual o ser é o próprio objeto.

“Antilógica”, ao apresentar três momentos, primeiramente uma voz direcionada ao indivíduo, sob forma de “eu”, angustiada com a aflição de refletir, depois uma voz sob forma de “nós”, identificando seu lugar na pátria das palavras, e, por fim, também uma voz correspondente à da segunda parte, lançando-se do aparente exterior da pátria para o interior do indivíduo, compreende relações de identificação do eu lírico com a precariedade da condição humana, para a qual a redenção se encontra no universo da poesia. Portanto, nesse poema, em que o ser rebaixa a referencialidade, angustiante, e enaltece a criação poética, porque esta permite a elevação do indivíduo, há uma delimitação de entidades, fazendo-se da voz um elemento que analisa o objeto (o humano, as palavras e a poesia).

Pode-se admitir uma trama passional entre voz lírica (sujeito da enunciação) e questão focalizada (objeto do enunciado), como se tais entidades se escolhessem reciprocamente, a voz porque impõe ao objeto propriedades sintáticas seletivas e o objeto porque semantiza a voz, sendo a pressuposição o critério regulador dessa combinação, uma “sombra” suscitando o “pressentimento” do valor de cada um.

Os exemplos anteriores permitem compreender a poesia como uma linguagem que não tem a preocupação de elaborar uma verdade, mas como uma linguagem que, operando relações de sentido por meio de uma articulação entre as funções poética e metalingüística, trabalha fundamentalmente a dimensão da forma, para que, ao promover um equilíbrio com a semântica, iconize a problemática instaurada e faça da palavra uma entidade produtivamente supra-referencial.

Das vozes ao ritmo: o equilíbrio semântico-formal alcançado predominantemente pela dimensão sintática em Orides e pela articulação fônico-sintática em Natália

O objeto da crítica [...] não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é o discurso sobre um discurso.

Roland Barthes

Se algumas formas de expressão do ser constituem o ponto fundamental de confluência entre as autoras, sendo que em Orides a realidade criada por esse ser apresenta uma circunstância de solidão entre ele e o mundo, entre a voz (a palavra) e o silêncio, considerado um ideal estético, e em Natália essa “nova história da mente” projeta o eu como poeta para colocar-se na defesa de usar a linguagem da poesia para constituir a voz do ser naturalmente mudo em relutância contra o silêncio das instituições, cabe analisar, neste momento, a organização estrutural dos poemas, atentando para o modo como se desenvolve o seu equilíbrio semântico-formal, ou seja, qual ritmo permite esses efeitos de sentido.

Ao se conceber o ritmo, no corpo de uma obra de arte, como o equilíbrio interno obtido pelo arranjo harmonioso das partes, em que se constitui um processo periódico reiterativo de determinado fator de linguagem, verifica-se muito recorrente na poesia de Orides uma figura de sintaxe capaz de fortalecer a reincidência de uma idéia, por meio da repetição de um mesmo verso ou de uma

mesma palavra ou grupo de palavras no início de várias estrofes: a anáfora. Tal processo atua como uma espécie de argumentação pela forma de apresentação do texto. É o que acontece em “Fala” (1988, p. 31), poema transcrito nas páginas 58 e 59 deste trabalho.

Recorrendo novamente à forma “nós” (primeira pessoa do plural) como um recurso que se presta à universalização da experiência do eu lírico, em “Fala” Orides reflete sobre a palavra e a agressividade considerada, pela voz poética, inerente a todo signo lingüístico. Se em “Fui eu” a inquietude era pela existência, nesse poema de cinco estrofes a voz em primeira pessoa mostra-se incômoda com (o poder d)a palavra. Enquanto para o eu de “Antilógica” a palavra é uma aliada, devendo ser o “rasgo” do silêncio, o “nosso modo mudo de estar no mundo”, ou seja, a voz do homem diante da condição silenciosa de sua existência, para o eu de “Fala”, “toda palavra é crueldade”, “é densa e nos fere”.

A insistência na idéia mencionada configura-se na própria estrutura do poema, marcado pelas anáforas correspondentes a “tudo será”, compondo o ritmo ou o equilíbrio interno de “Fala”. A incisividade é reforçada também, no caso desse poema, pela recorrência de frases declarativas e pela aliteração do fonema alveolar e fricativo surdo /s/, iconizando a lucidez: “luz”, “será”, “excessiva”, “vivência”, “consciência”, “demais”, “ser”, “agressivamente”, “capaz”, “despedaça”, “signos”, “lúcido” e “densa”. A intensidade lírica da disforia inerente à “palavra real” somente foi conseguida graças à reiteração da estrutura “tudo será” e da seqüência de frases declarativas, delineando o caráter dramático reservado à relação entre o ser e a palavra.

Pelo fato de o eu fazer da “consciência” uma problemática, exaltando-a como “excessiva para o ser”, demonstra ter mais lucidez em “Fala” do que em “Fui eu”. Na seqüência de afirmações, a voz lírica é taxativa, como se estivesse pronunciando uma sentença. No entanto, embora incisiva, contém-se, porque, na relação entre o ritmo (questão sonora) e as reiteraões do pronome “tudo” com o corte irregular dos versos (questão gráfica, espacial), deixa transparecer a idéia de dificuldade (universal) em lidar com a palavra, o que pode ser observado na análise do esquema rítmico desenvolvido a seguir, de acordo com o sistema greco-latino:

• primeira estrofe: | — U || / | U — || / | U — U || / | U U — || / | U U — || / |
U U — || / | U — || / | U — U ||

• segunda estrofe: | — U || / | U — || / | — U || / | — U || / | U — || / | U U || / |
— U || / | U — U || / | U — U || / | U — || / | U — ||

• terceira estrofe: | — U || / | U — || / | U — || / | U U — || / | U — || / | U U
U || / | — U || / | U — || / | — U — || / | U U U || / | U — U ||

• quarta estrofe: | — — || / | U — U || / | U — U || / | U U || / | U — || / | U
— || / | — U U U || / | — U || / | — U U || / | U U — || / | — — U || / | U — U ||

• quinta estrofe: | — U || / | U — — || / | U U | / | — U ||

A articulação entre incisividade, manifestada principalmente no âmbito da sintaxe e das reiteraões do fonema /s/, e contenção, produzida nas dimensões rítmica e espacial, pode ser verificada na primeira estrofe, quando, na ocorrência seguida de três anapestos e de um jambo entre o segundo e o quarto versos, pés de caráter explosivo em virtude da terminação em ársis, dois anfíbracos, sendo o

primeiro antes dos anapestos e o segundo depois do jambo, portanto cercando esses dois tipos de pés, provocam uma sensação de contenção rítmica por causa da natureza do anfíbraco (as duas tézis levam a um abafamento da ársis). Essa alternância ocorre, inclusive, já no início da referida estrofe, entre o troqueu (pé que expressa a idéia de contenção), o primeiro jambo (pé de caráter explosivo) e o anfíbraco (pé que também expressa contenção).

O que leva a voz poética a acreditar no fato de não haver piedade nos signos e nem no amor é o impacto causado pela palavra real, proferida em momentos nos quais o eu tem uma “consciência excessiva” quanto ao ser. A consciência é uma “luz impiedosa” ao mostrar aquilo que, para o eu lírico, é uma das verdades do mundo capaz de “despedaçar” o homem, ao lhe mostrar o real.

O último verso, isolado entre parênteses, chama a atenção para o poema todo e, atuando como um outro tipo de afirmação correlata à idéia principal do texto, contida na primeira estrofe, permite apontar que se trata de um arremate a toda a reflexão desenvolvida. Apresentando esse arremate, o poema adquire uma estrutura parcial de dissertação, forma que, no entanto, é híbrida, misturando-se ao gênero lírico, por causa das repetições no início de cada estrofe. O outro tipo de afirmação que esse verso constitui é decorrente do efeito obtido com os parênteses: não apenas um arremate, eles sugerem, também, um convite a uma cumplicidade de segredo com o leitor. E, com o sinal gráfico, apresenta-se uma nova contenção no poema, que está articulada ao próprio ritmo do verso, iniciado e terminado com um troqueu.

A intensidade lírica de “Fala” corresponde à da inscrição “alta agonia é ser, difícil prova”, com a qual Orides inicia um longo poema intitulado “Soneto à minha irmã” (1988, p. 243-251), da obra *Rosácea* (1986), e, também, o já mencionado depoimento incluído no livro de Pucheu (1998, p. 13-16). A inscrição é uma “espécie de programa de vida” que a autora diz não renegar nunca, apesar de jamais conseguir cumpri-lo.

“Alta agonia é ser, difícil prova”, aspecto que, ao sintetizar o projeto de vida de Orides e revelar a personalidade da poeta, leva a identificar o caráter existencial de seus poemas, pôde ser verificado na própria escrita, principalmente em textos como “Fui eu” (1998). Assim como a poeta insiste em reforçar uma mesma idéia em cada texto, ela também constrói repetições auto/intratextuais, escolhendo o mesmo título para mais de um poema e filiando-os a um gênero (ode e elegia, por exemplo): “Ode” (1988, p. 130), “Ode” (1988, p. 182), “Ode” (1988, p. 217), “Ode II” (1988, p. 47), “Ode II” (1988, p. 182), “Ode III” (1988, p. 47); “Elegia I” (1988, p. 131), “Elegia II” (1988, p. 132); “Tato” (1988, p. 23), “Tato II” (1988, p. 97); “Estrela” (1988, p. 67), “Estrela” (1988, p. 193), “Estrela” (1996, p. 60); “Alba” (1988, p. 143), “Alba II” (1988, p. 170), “Alba III” (1988, p. 171); “Espelho” (1988, p. 172), “Espelho II” (1988, p. 173); “Ciclo” (1988, p. 103), “Ciclo II” (1988, p. 175); “Nudez” (1988, p. 178), “Nudez” (1996, p. 40-41); “Noturno” (1988, p. 170), “Noturno” (1988, p. 198); “Poema” (1988, p. 25), “Poema” (1988, p. 144), “Poema I” (1988, p. 17); “Rebeca” (1988, p. 63), “Rebeca II” (1988, p. 230); “Rosa” (1988, p. 33), “Rosa (II)” (1988, p. 174); “Poemetos” (1988, p. 128), “Poemetos (II)” (1988, p. 166); “Vôo” (1988, p. 48),

“Vôo II” (1988, p. 119), “Vôo” (1996, p. 28); “Sol” (1988, p. 90), “Sol” (1996, p. 30); “Nau” (1988, p. 113), “Nau (II)” (1988, p. 174); “Eros” (1988, p. 117), “Eros II” (1996, p. 46); “Pouso” (1988, p. 32), “Pouso II” (1988, p. 147). “Fala” (1996, p. 14), por exemplo, é também um poema de *Teia*. Entretanto, neste caso, Orides apresenta não uma angústia em lidar com a palavra, mas o ambiente de seca do Nordeste brasileiro, lembrando João Cabral no poema “Graciliano Ramos” (1995, p. 311-312).

“Errância” (1988, p. 192), de *Rosácea* (1986), incluído no conjunto de poemas intitulados “Novos”, é um dos que mais evidenciam a “difícil prova” comentada por Orides:

Só porque
erro
encontro
o que não se
procura

só porque
erro
invento
o labirinto

a busca
a coisa
a causa da
procura

só porque
erro
acerto: me
construo.
Margem de
erro: margem
de liberdade.

Como se percebe, o poema também é marcado pelo emprego de anáforas: “só porque/ erro”. Inicialmente, o título induz a pensar no ato de andar pelo

mundo (errar), já que o substantivo tem esse sentido, mas o texto em si leva a outra leitura: a de que a errância corresponde à possibilidade de falhar em uma ação: a de pensar. Esse erro é irônico às necessidades do eu lírico de conseguir se “construir”, ou seja, de poder construir sua identidade, pois o que o eu buscava por meio do acerto acaba vindo pelo erro. A ironia ocorre, portanto, no inesperado, e é enaltecida pelas reiteraões “só porque erro”.

Diferentemente de “Antilógica”, em que o ato de pensar, disfórico, causa aflição ao eu lírico, em “Errância”, esse ato é eufórico por ser o que possibilita ao eu encontrar uma resposta para sua busca: o fracasso. Logo, a euforia é com o fracasso inerente ao que se obtém com o erro, a errância. O erro, a errância que frustra o projeto inicialmente delineado, é visto positivamente como aquilo que permite obter o que de outro modo (o certo) se tentava alcançar. Há, aí, pois, uma poética do fracasso.

Novamente, a poesia de Orides é marcada pela intensificação de um dado que conduz a uma conclusão, delineando o caráter reflexivo da obra. A última estrofe, ao concluir a reflexão, demonstra um eu que passou a concordar com o erro, porque este lhe permitiu ser livre. A tensão dialética entre acerto e erro é de base filosófica, por sustentar uma dualidade conflitante que requer uma resposta esclarecedora acerca do problema levantado. Para a voz lírica de Orides, errar possibilita-lhe construir-se e libertar-se, constituindo o seu “acerto”. No entanto, “Errância” não se restringe ao ato de pensar, mas condiciona a existência do eu lírico a esse ato, apresentando uma concepção universalista tal qual o “penso, logo existo”.

Na preocupação do eu, instaura-se um problema que leva o leitor a pensar em dois lados opostos, estruturando um discurso poético de cunho filosófico. Sobre a relação entre poesia e filosofia, Pucheu (1998) explica que:

se filosofia e poesia possuem particularidades que, através das alteridades, mantêm suas respectivas diferenças, há também entre elas encontros que provocam a mistura de uma com a outra, permitindo a formação de corpos múltiplos.

Nunes (1992, p. 266) questiona onde se faria a “essencialização” do ser – e conseqüentemente a “viragem” –, senão na linguagem, em seu caráter de “discurso”, de “logos”, que articula a compreensão na palavra, e que é o lugar, o “aí” da existência fática, o ponto de irrupção do ser. Para esse crítico, a idéia heideggeriana de “abertura” exige a idéia correlata, extraída do significado de “logos”, de “unidade de reunião”, de posição coligente, que espaceia e conserva a presença, tornando patente ou manifesto o que se apresenta. Isso significa, para Nunes, que a poesia efetua um retorno sempre renovado, e o poeta é aquele que perfura os mananciais, transformando os vocábulos em palavras dizentes.

A poesia caminha entre as palavras, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar, e, dessa necessidade, dessa “precisão” a que o poeta se torna fiel, da qual provém o apelo da linguagem, partindo da mesma fonte mobilizadora do pensamento, nasce a palavra poética fundadora. Se de um lado a filosofia tenta analisar e explicar um objeto no plano referencial, de outro, a poesia apresenta-o como signo de algo, criando imagens a sugerirem particularidades do que se oculta sob a matéria sígnica, permitindo construir uma teia de relações de sentido,

como foi analisado principalmente em “Pouso” (1988, p. 32) e em “O poeta e as víboras” (1993, v. 1, p. 66).

Analogamente ao poema “Fala”, de Orides, em que as anáforas, articuladas às aliterações, promovem o equilíbrio semântico-formal do poema, exaltando, pelo fonema surdo /s/, a lucidez que clareia a consciência do ser a respeito da crueldade inerente à “palavra real”, em “Antilógica”⁷, de Natália,

I

O esquivo rosto contrito (a)
do pensador consequente (b)
revela visualmente (b)
a ontologia do grito (a)

depois recluso e contracto (c)
no contrato contratempo (d)
que se faz com o abstracto (c)
projecto de sermos gente. (d), rima interna

Nascer é ficar aflito (a)
depois estender a mão (e)
pedir pão ao infinito (a)
que é também abstracção. (e)

O coração é o grito (a)
que o pensamento repete (f)
vem daí que a reflexão (e)
é a aflição de quem refl ecte. (f)

Consequência não refl icto. (a)

II

Não ter a mínima idéia
por contíguos sons achar (g)
sobre o papel o território
e ternamente o habitar. (g)

Aliterado amor
das coisas que se buscam (h)
os ares soltando
da pátria brusca (h)

⁷ O poema está sendo citado novamente porque é necessário mostrar no próprio texto as várias recorrências sonoras.

mente a nossa
 que nos é dada (i)
 pela língua cósmica
 falante não falada. (i)

III

Não mais os sons (j)
 do discursivo engasgo. (k)
 Reposta em seus dons (j)
 seja a palavra o rasgo (k)

que à superfície traz
 a luz do fundo (l)
 e o nosso modo mudo (l)
 de estar no mundo. (l)

Das flores o canto
 aves vogais (m)
 e o Amor címbalo de
 sons naturais. (m)

as aliterações dialogam com a organização sintática dos versos, suscitando, na segunda estrofe de cada uma das três partes do poema, efeitos de sentido (respectivamente, sensações de incômodo com o projeto de sermos gente e de ridicularização desse projeto, de leveza aparente que conduz à ambigüidade e de engasgo com a palavra) relacionados a um determinado tipo de insurgência a despertar curiosidade. Na segunda estrofe da primeira parte, a reiteração do fonema dental e vibrante sonoro /t/ (tepe) nos signos “contracto”, “contrato”, “contratempo”, “abstracto” e “projecto” – fonema ainda mais vibrante se considerada a dicção de Portugal –, em virtude da sonoridade adjacente aos fonemas surdos /t/ e /p/, leva às idéias de incômodo e de posição contraída, reforçando a lembrança da imagem do pensador; na terceira parte do poema, a recorrência dos fonemas bilabial e nasal sonoro /m/ e dental e oclusivo sonoro /d/ em “modo”, “mudo” e “mundo”, no agrupamento de rimas consoantes do tipo

nasal, articulação que ocorre mais internamente no aparelho fonador, e dental, mais próximo ao exterior, leva à sensação de movimento vindo de dentro para fora, tal como deve ser a palavra poética na vida do ser, na concepção do eu lírico de “Antilógica”.

A insurgência de /ɲ/ na primeira parte do poema, partindo do final de um verso e apresentando-se no início e no meio de outros, sugere a intensidade da concentração referente ao ato de pensar; o rompimento entre os signos “brusca” e “mente”, da segunda parte do poema, sugere a idéia de movimento rápido como soltar os ares da língua; e a disposição de /m/ e /d/ no final de dois versos, construindo uma ligação próxima a um trava-língua, ironiza o fato de que a palavra da poesia deve ser um “rasgo” que a “luz do fundo” traz à superfície. Promove-se, dessa forma, pela articulação entre as dimensões fônica e sintática, um arranjo harmônico entre as partes do poema.

Outro ponto a ser analisado é a reiteração dos fonemas /f/ e /l/ nos signos referentes à reflexão e à aflição, nas três últimas estrofes da primeira parte: a insistência lingüística figurativiza a persistência própria da aflição e a demora intrínseca ao ato de refletir. Além disso, a recorrência do fonema dental e lateral sonoro /l/ nos signos “pela”, “língua”, “falante” e “falada”, da terceira estrofe da segunda parte, cria uma sensação de desenvoltura, que faz parte da língua.

Também o “Poema limo”, citado na página 112 do presente trabalho, apresenta aliteraões que, articuladas ao nível sintático, mais especificamente à alternância entre frases condicionais, dialogam com a problemática instaurada, no caso, a origem do homem(-poeta) e seu papel no mundo.

As aliterações aparecem duas vezes, entre “algo” e “alga” e “bruscamente” e “breve”, e coincidentemente com as frases condicionais, marcadas pela conjunção subordinativa “se”. Juntamente com essas frases, as aliterações criam uma insistência melódica quanto ao papel do homem, vinculado a disforias, entre elas a incerteza de sua origem e a brevidade de sua vida.

Pode-se afirmar sobre as poesias de Orides e de Natália que, em se tratando do poema “Fala”, a abrangência infinita da palavra tal qual a abrangência infinita da luz, elementos externos ao ser, coincidem ou alinham-se no pronome indefinido “tudo”, elemento recuperador de outro traço em comum entre a palavra e a luz: a agressividade, o que revela no poema um processo de (des)amarra anafórica intermetaforizadora, porque a “luz” da segunda estrofe torna-se metáfora da “palavra real” do primeiro conjunto de versos. Se, por um lado, o pronome “tudo” interrompe, pela repetição, a seqüência das estrofes, “desamarrando-as”, por outro, promove uma articulação entre elas, fazendo com que um elemento da segunda estrofe metaforize outro da primeira. Além disso, ao cantar, pelas anáforas, a impossibilidade ou a dificuldade de dizer, o eu lírico faz a poesia soar como palavra que fere.

Já em relação a “Antilógica”, apresentam-se amarras sintáticas plurimetaforizadoras, porque as inversões sintáticas, por exemplo, entre a primeira e a segunda estrofes da terceira parte do poema, arranjadas para obter um efeito sonoro especialmente irônico, lançam a palavra como “o rasgo que a luz do fundo traz à superfície” e “o nosso modo mudo de estar no mundo”, ambas as designações sob a forma de metáfora, sem a conjunção subordinativa comparativa

“como”, que formaria um símile. A quarta estrofe da primeira parte é toda metafórica, pois o eu lírico chama o coração de “o grito que o pensamento repete” e, a reflexão, de “a aflição de quem reflete”. Entre as duas metáforas evidencia-se a amarra sintática na estrutura conclusiva “vem daí que”.

Embora suas obras se distanciem por não haver entre elas uma identidade estrutural, assim como Orides utiliza-se da reiteração de um mesmo signo ou de um mesmo verso em mais de uma estrofe, configurando um ritmo específico pelo princípio das relações sintagmáticas e paradigmáticas, Natália apresenta, pelo princípio da métrica, aliterações e rimas, ambas as poetisas aderindo, portanto, a processos de repetição, exatamente o foco do artigo “O ritmo como fascinação na poesia” (1966, p. 51-54), em que Natália defende o ritmo como condição essencial para a existência da linguagem poética. Para a autora, essa linguagem “nasce e se movimenta no nascer de movimentos rítmicos” e o concentrado da poesia está no fato de o ritmo métrico ligar-se à repetição. A frase para o verso é matéria de movimento, bem como o verso é matéria dinâmica para a estrofe e esta para o poema estrófico. A própria rima segue a lei da repetição, constituindo um ritmo fonético que repete o igual no desigual.

Generalizando, Natália assevera que todo metro é ritmo, mas nem todo ritmo é metro. Ritmo, para ela, é vida, metro é regra; o ritmo é a alma do sistema métrico. Essa noção também se encontra em Chociay (1974, p. 3), para quem o metro representa apenas a abstração de um dos apoios rítmicos do poema e o ritmo é a resultante da solidariedade dos vários níveis da linguagem que encorpam o poema (relação entre os valores vocálicos e consonânticos, reiterações fônicas

de toda ordem, duração maior ou menor de certas sílabas, entonação, entre outros).

Natália considera ter sido a poesia, em sua origem, um processo de fascinação e ambiciona sê-lo sempre que utiliza, consciente ou inconscientemente, os utensílios adequados a um projeto de repetição. Segundo a autora, pode-se encarar a obscuridade da poesia moderna como uma fórmula que convida o leitor a libertar-se do real aparente para mergulhar em uma anormalidade, entendida como realidade inaparente que se muda em nova forma e gera um novo mundo. Para o poeta moderno, na opinião de Natália, são as pulsações da possibilidade criada pela palavra que ordenam o ritmo. De acordo com a autora, na época em que ela escreveu, década de 1960, passava-se por uma fase na qual a forma era orgânica porque, obedecendo a uma lei inerente, originava e fundia com a sua invenção a forma e o conteúdo. Uma vez criada, a fórmula tinha que ser observada com a maior fidelidade, porque, para a mentalidade mágica, o êxito dependia da execução adequada do rito.

A poeta menciona Herbert Read para explicar que, quando a forma orgânica foi estabelecida e repetida como padrão e a intenção do artista já não estava relacionada com o dinamismo inerente a um ato inventivo, mas procurava adaptar o conteúdo a uma estrutura predeterminada, a forma resultante podia então ser descrita como abstrata. Para finalizar, a autora enaltece o fato de a heterorritmia ser, assim como toda a heterogeneidade da poesia moderna, um processo de fascinação peculiar a uma objetivação extravagante que apaga a

atenção usual, atraindo-a para a área da concentração no objeto da mimesis poética.

Desse modo, torna-se clara a concepção de Natália sobre a forma da poesia, composição que, para a autora, somente se realiza quando apresentar um ritmo homogêneo pelo qual se repita a igualdade de sons na relação sintática e paradigmática entre diferentes palavras. Isso significa que, para Natália, a poesia requer uma certa eloquência, para se fazer desse tipo de composição artística um objeto propício ao desenvolvimento da periodicidade, princípio sobre o qual se fundamenta o ritmo, na visão de Pius Servien (1953, p. 85-93).

A referida concepção é realizada, por exemplo, no poema “Antilógica”, formado, na primeira parte toda, a única com regularidade métrica, por sete sílabas poéticas e rimas do tipo “abba” (entrelaçadas), “cdcd” (alternadas), “aeae” (alternadas), “afef” (semi-alternadas) e “a”, sendo a segunda do tipo “d” uma rima interna; na segunda parte, sem regularidade métrica, por rimas dos tipos “g”, “h” e “i” e, principalmente, por aliterações entre “buscam” e “brusca”, “pe_la”, “lí_ngua”, “fa_lante” e “fa_lada”; e, na terceira parte, também sem regularidade métrica, por rimas “i”, “j”, “l” e “m” e aliterações entre “fundo”, “modo”, “mudo” e “mundo”. Repare-se o movimento de convergência criado entre as últimas aliterações, nas quais se aproximam em pares, de acordo com a posição na estrofe, as palavras do eixo paradigmático (“fundo” e “mundo”) e as do sintagmático (“modo” e “mudo”).

A afirmação de Natália (1966, p. 54) de que, para o poeta moderno, são as pulsações da possibilidade criada pela palavra que ordenam o ritmo e que “ritmo é

vida, metro é regra” coincide com a de Johanes Pfeiffer (1959, p. 21-22): “o metro é regra abstrata: o ritmo, a vibração que confere vida; o metro é sempre, o ritmo o Aqui e o Agora; o metro é medida transferível: o ritmo, a animação intransferível e incomensurável”, e com a de Octavio Paz (1976, p. 13), de acordo com a qual o ritmo, inseparável da frase, continua engendrando novos metros, não sendo composto somente de palavras soltas nem somente de medida ou quantidade silábica, acentos e pausas, mas de imagem e sentido, conteúdo qualitativo e concreto, enquanto o metro esvazia-se de conteúdo e converte-se em forma inerte, mera casca sonora, sendo medida abstrata e independente da imagem, medida vazia de sentido.

Isso tudo remete a Tynianov (1975, p. 22), que, concordando com Meyman, faz determinadas considerações a serem aproveitadas para compreender melhor as obras de Orides e de Natália: “na criação poética existem duas tendências, às vezes em contraste, outras vezes de acordo entre si, às vezes ambas atribuindo, cada qual a si mesma, a criação do efeito rítmico: tendência para ritmar e tendência a frasear para agrupar”. Na primeira, a convenção rítmica mexe com as sensações do leitor; na segunda, ele é atraído pelo conteúdo. A primeira advoga que uma determinada série (a frase) depende de um princípio unificante de outra (o ritmo). A segunda enfatiza o frasear lógico dissociado do rítmico, considerando o fato de o ritmo ser um elemento supérfluo, limitativo, perturbador, defendendo a idéia de que o verso e a construção rítmica devem ser livres. Para Tynianov, essa última tendência descuida-se daquilo que faz do “vers libre” verso e não prosa, ou seja, manifestação rítmica. O específico da poesia, segundo ele,

ficaria, então, a cargo de uma disposição sintática particular, sendo abolida a linha que separa a prosa do verso.

No entanto, Tynianov equivoca-se ao separar o aspecto rítmico do semântico, porque a composição poética exige uma união indissolúvel entre esses dois níveis. Em “Fala”, por exemplo, as anáforas, juntamente com o retorno em intervalo periódico da vogal fechada /u/ em três estrofes, contribuem para transmitir a sensação de dureza, obstáculo, impedimento da palavra real, que “nunca é suave”.

Na segunda estrofe, se a vogal aberta /a/ aparece em “será”, ela é abafada pelo pronome “tudo” e pelo adjetivo “duro”, que “cercam” o verbo. Além disso, o fechamento é intensificado no segundo verso, com o substantivo “luz”, que, assim como “tudo”, também é seguido por uma palavra terminada em vogal aberta, “impiedosa” (/i/), mas acaba “cercando” essa abertura inclusive com os demais versos, marcados por palavras com vogais fechadas: “excessiva” (/e/, /i/), “vivência” (/i/, /e/), “consciência” (/o/, /i/, /e/) e “ser” (/e/). Apesar dessa diferença entre vogais abertas e fechadas, na terceira estrofe, a sensação de dificuldade ocorre até mesmo com a assonância da vogal /a/, por causa do caráter incisivo dos versos, todos com declarações agudas reforçando a agressividade do real, que “nos despedaça”.

Quebrando a sequência de anáforas, a quarta estrofe continua, porém, o tom de aspereza, iniciando-se pelo advérbio de negação “não” e alternando vogais fechadas e abertas entre os versos. No primeiro, o referido advérbio, com o som nasal, e o substantivo “signos”, com a vogal /i/, “cercam” a vogal aberta /a/ da

forma verbal “há” e do substantivo “piedade”, dispostas no interior do verso. Posteriormente, o segundo e o terceiro versos aproximam-se com vogais fechadas, respectivamente, por /e/ e /o/ e por /e/, /i/ e /u/. O último verso, marcado por /a/, /e/, /o/ e /ɐ/, termina uma estrofe cujos versos, em se tratando da disposição das vogais, entrelaçam-se. Por fim, concluindo a sensação de abafamento, a última estrofe apresenta-se entre parênteses, ironicamente composta por vogais abertas: /a/ e /ɐ/.

Diante de todas as considerações do presente capítulo, retomam-se algumas questões levantadas na introdução deste trabalho: produzindo poemas pautados em um esquema de regularidade de sílabas poéticas e de repetição fonológica, Natália é contraditória à sua concepção de poesia de rebaixar o metro ao ritmo? A poeta afirma tentar romper com a tradição, principalmente com o metro; no entanto, mesmo produzindo determinadas irregularidades formais, como, por exemplo, em relação ao número de sílabas dos versos e à capacidade de promover certos efeitos de sentido por meio da aliteração, ela se reinscreve na tradição literária, quando enumera as estrofes, insiste nas rimas e preserva a mesma quantidade de sílabas em alguns versos. Na relação entre metro e ritmo, conclui-se que o primeiro é um elemento convencional e formal, destacando a exterioridade, e, o segundo, é um elemento existencial e emotivo, voltando-se para a interioridade.

Outra questão pendente é: o ritmo é, na obra de Orídes, um recurso para atribuir mobilidade ao texto semanticamente estático e, em Natália, é sempre a

condição para a existência da linguagem poética, como a própria poeta assegura em seu artigo crítico “O ritmo como fascinação na poesia” (1966, p. 51-54)?

Quanto ao poema “A estátua jacente”, comentado no capítulo anterior, as aliterações do fonema /s/ contrastam com a estaticidade das imagens relacionadas ao silêncio, criando um movimento tensivo, um ritmo semelhante a um pulsar, permitindo apontar, principalmente na segunda estrofe da segunda parte,

O jacente
 ressucitado para o silêncio
 possui-se no ser
 e nos habita.

pela associação entre significante e significado, a instauração de uma certa mobilidade no texto literário. Em relação a Natália, a repetição está presente em todos os poemas apresentados, confirmando a preocupação da autora no artigo citado.

A relação entre o processo imagético no corte do verso de Orides e as tensões dialéticas entre sintaxe e semântica na lírica de Natália

Quando o metro tradicional não contribui mais para a dinamização do material, tendo-se tornado a sua ligação com este último automática, este é o momento dos equivalentes.

Tynianov

O poema “Tato (II)” (1988, p. 97) de Orides, contido em *Helianto* (1973),

Revivo a exata
tensão da forma:
a pele, o pêlo
o pêssego.

Textura viva:
plano pulsando
face
sob o gesto

mãos revivendo-se
na aguda
tela mítica.

revela, sinestesticamente sob a voz de um eu, uma preocupação aguda (“exata”) em sentir a tensão das formas de um objeto: “a pele”, “o pêlo”, “o pêssego”. As “mãos revivendo-se na aguda tela mítica” levam à compreensão de que reviver pelo tato ganha o sentido de (re)criar, pois a “tela mítica”, apontando, por meio do adjetivo, para um outro plano, uma outra realidade (abstrata), cria um efeito de sentido semelhante ao da universalização da experiência do eu lírico no poema “Tela” (1988, p. 83-84), sugerindo uma metáfora de algo mais amplo: a vida.

A metáfora da textura do pêssego remete ao plano textual, notadamente na terceira estrofe, na projeção da textura como um “plano pulsando sob o gesto”,

que sugere, na focalização do plano, a atribuição de um papel especial a camadas menores constituintes do objeto. Em se tratando de poesia de um modo geral, as camadas formais menores do poema encontram-se, obviamente, abaixo do nível sintático, e, no caso da obra de Orides, fazem dele um recurso para projetar (e movimentar horizontal e verticalmente) a palavra, não importa qual seja a sua “forma”, morfológica ou fonológica. A necessidade de projetar a(s) palavra(s) requer liberdade métrica para que, na associação contrastante dessas camadas com o espaço em branco da página, que simula o Nada ou o silêncio, seja possível a deflagração de sentidos diversos. A sintaxe, linear, torna-se uma aliada para essa deflagração, porque, relacionada ao nível paradigmático, confere novos efeitos de sentido às palavras, ou reforçando uma idéia, com as anáforas, ou pluralizando o sentido de um mesmo signo apresentado ao longo de tal recurso reiterativo, como em “Sete poemas do pássaro” (1988, p. 98-99). Neste poema, por exemplo, articulam-se a justaposição de sentidos ao signo “pássaro” e a construção de um presente duradouro pela capacidade de a palavra lírica suscitar associações simultâneas que sensibilizam o leitor antes de ele percorrer toda a extensão de seu significado.

Ao privilegiar a palavra, a poesia de Orides também recorre ao isolamento do signo e/ou à sua disposição em um ponto estratégico no verso, como um modo de, pela inibição do metro, pausar o discurso e circular ou intensificar a(s) palavra(s) precisa(s), conferindo-lhe(s) o valor de essência, tal qual marcações cuidadosamente trabalhadas em uma rocha. Um exemplo de isolamento é o do poema “A estátua jacente” (1988, p. 68-69), em que os signos “contido”,

“jacente”, “repouso” e “jaz” reiteram o sentido de imobilidade da “palavra vencida e para sempre inesgotável”.

A “contenção da palavra no silêncio” também pode ser discutida em “Alvo” (1988, p. 76), mas para mostrar um movimento dinâmico na relação entre o eu lírico e a palavra. Nesse poema, a centralização ou a convergência de sentidos à palavra é iconizada pela disposição do significante na página, reforçando o fato de serem as palavras unidades de sentido privilegiadas na poesia de Orides:

Miro e disparo:
 o alvo
 o al
 o a

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

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

– confirmá-lo no centro
 do silêncio.)

Miro e disparo:
 o a
 o al
 o alvo.

A convergência desdobra-se também na relação entre as estrofes, especialmente entre a primeira e a última, que, iniciando-se pelo verbo “mirar”,

espelham-se no tratamento dado ao significante, quando o signo “alvo” é primeiramente decomposto de um verso para o outro em “al” e “a” e, na última estrofe, é recomposto de “a” e “al” para “alvo”. A decomposição, em virtude da redução do significante, iconiza uma aproximação do centro do alvo, cada vez mais pontual, enquanto a recomposição, ao reconstruir o significante, sugere um distanciamento que simula a forma circular do centro, de maior dimensão. A referência ao centro ganha força nas demais estrofes, tanto pela escolha lexical (“centro exato dos círculos”, “concêntricos”, “ponto”, “atraindo”, “impacto”, “preciso”) como pela relação entre as palavras, principalmente da segunda estrofe, na qual os significantes “branco”, “do”, “a” e “ponto” associam-se para formar quatro versos, “branco do a”, “a branco”, “ponto” e “branco”, levando a entender que significam, respectivamente, branco do alvo, alvo branco e ponto branco, perfazendo, deste modo, na articulação com o último verso, “atraindo todo o impacto”, mais uma centralização, no caso, à cor branca, o alvo.

Além de tal recurso, o uso de parênteses na terceira e quarta estrofes forma uma nova centralização, ao serem empregados os verbos “fixar”, “firmar” e “confirmar”, de modo que o último culmina “no centro do silêncio”. Mas não são apenas esses os procedimentos de centralização, porque o isolamento dos significantes “ponto” e “branco”, na segunda estrofe, e “forma”, na terceira, contribui para a visualização do centro como uma forma circular (um ponto) branca. Assim como disse Michel Bréal (1992, p. 157), “[...] a linguagem é um drama em que as palavras figuram como atores”, o signo verbal é, portanto, o “ator” principal do poema, encenando a centralização da palavra.

Em uma poesia que prima pelo silêncio e pela estaticidade, já pelo título “Alvo”, “apontando” para uma realidade inerte, Orides parece brincar com a mecânica clássica, teoria do movimento baseada nas massas e nas forças, cujos fenômenos são descritos pelas três leis de Newton, conforme Tipler (2001, p. 76). A disposição dos signos no poema, pelo isolamento e centralização no verso, na segunda e terceira estrofes, de “ponto”, “branco” e “forma”, e pelo recuo à direita, na quarta estrofe, do adjunto adnominal “do silêncio”, promove uma movimentação comparável⁸ ao que se entende por “força” na física: é uma influência externa responsável pela aceleração de um corpo em um referencial inercial. Os dois efeitos mais expressivos do poema, a decomposição inicial e a recomposição final de “alvo”, ao iconizarem a aproximação do “projétil” com o “alvo”, intensificam a movimentação, atuando de modo análogo a uma “colisão perfeitamente inelástica”, segundo a concepção de Tipler (2001, p. 210) de que toda energia cinética relativa ao centro de massa converte-se em energia térmica ou interna do sistema e os dois corpos formam um só depois da colisão.

Mas, no poema, busca-se mais do que isso: as ações de mirar e disparar configuram movimentos que caracterizam o gesto humano por excelência. E ele é dinâmico, ocorrendo duas vezes no texto e, por efeito de sugestão icônica, repete-se *ad infinitum*. Nessa repetição, em que se verifica, na recomposição do “alvo”, partindo da forma “a” (representação máxima de convergência ao centro) para “alvo”, um movimento de retorno do suposto “projétil” em direção ao eu lírico,

⁸ Apesar da necessidade de cautela para estabelecer este tipo de comparação, em virtude dos determinismos (leis) inerentes à física, Friedrich Schlegel (1994, p. 115) também apreende pontos em comum entre a poesia e a referida ciência: «se queres entrar no íntimo da física, inicia-te nos mistérios da poesia».

Orides reforça a dinamicidade do referido gesto. Na relação entre a simulação da colisão perfeitamente inelástica e a repetição do gesto humano, tem-se um “mascaramento” do conteúdo, procedimento inerente ao texto poético e que remete à seguinte definição de Peirce (1977): “conteúdo é aquilo que a obra deixa transparecer sem mostrar”. O tiro ao alvo corresponde, deste modo, à referencialidade mimética da obra de arte, mascarando, na simulação de uma colisão perfeitamente inelástica e de seu resultado vinculado à estaticidade, um reforço da dinamicidade do gesto humano, que é o conteúdo.

Apesar de discreta, pelo fato de, na iconização do lançamento da palavra ao centro e da reação advinda desse lançamento, os signos se sobreporem justamente ao eu lírico que faz a projeção, a presença do elemento humano repõe a ação no campo do existencial. Com isso, o poema apresenta uma rede de relações na qual o referente é tácito, encoberto pelas artimanhas da mímese. Portanto, é realizada em “Alvo” tanto uma essencialização sígnica voltada para a palavra como uma essencialização de cunho existencial, voltada para o ser humano, conforme se observou em outros poemas de Orides e como quer Benedito Nunes (1986, p. 268): “ao fundar aquilo que permanece, a poesia revela a essência humana – a concreta finitude do homem como ser-no-mundo”.

“Alvo”, realizado pelo signo do culto à palavra precisa, à palavra tátil, apresenta, portanto, versos irregulares que demonstram a preocupação de fazer não necessariamente da métrica uma aliada da semântica, como será analisado na poesia de Natália, mas de fazer da espacialidade, no tratamento dado à palavra e a seus constituintes, em suas relações sintagmática e paradigmática a instaurarem

um movimento de presença e ausência, lançamento e fixidez, um mecanismo de projeções sêmico-semânticas diversificadas.

O corte do verso, levando à fragmentação, à irregularidade ou “verso livre”, segue, portanto, não o princípio do metro como sistema (divisível), mas o do aproveitamento do espaço da página para trabalhar as relações associativas e substitutivas, resultando, tanto na iconização pela disposição do(s) significante(s) no(s) verso(s) quanto na reiteração de determinado(s) sentido(s) por conta do isolamento do(s) significante(s) em alguns versos, um processo imagético para enaltecer as projeções semânticas ao/do signo, correspondente ao que Pound (1970) chama de “logopéia”, estimulação de “associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados”.

Não se desprendendo da regularidade fônica na qual ele acha que a poesia deve sempre se basear, Tynianov (1975, p. 36) argumenta: “no verso livre, o metro como sistema é substituído pelo metro como princípio dinâmico, como orientação sobre o metro, como equivalente do metro”. Para ele, a estrutura sintática não é a base compositiva do verso livre, mas o metro como princípio dinâmico. Diante disso, surge a questão: concebendo a metrificação como um modo de organizar o ritmo a partir de algumas regras de contagens de sílabas e acentos fortes ou fracos, como considerar o metro em uma composição em que o fundamental é o espaço, o caráter visual do poema, particularidade voltada para uma articulação com o nível morfossintático e não exatamente com o fonológico, apesar da decomposição do signo “alvo”? O tipo de organização desse poema,

praticado mais intensamente pela poesia moderna, foge, portanto, às referidas tentativas deterministas de teorização pretendidas pela “Sociedade para estudo da Teoria da Linguagem Poética (Opoiáz)”, iniciada em 1910 na Universidade de Moscou.

Orides parece seguir uma preferência estética próxima ao seguinte comentário de Monteiro Lobato (1968, p. 273), em uma carta datada de 15 de setembro de 1909 a Godofredo Rangel:

a grande coisa não é possuir montes de palavras; se assim fosse, um dicionarista batia Machado de Assis. É saber combinar bem as palavras, como o pintor combina as tintas e o músico o faz às notas. Beethoven só dispunha de sete notas – e com elas abalou o mundo. Corot só jogava com as sete cores do arco-íris, que aliás são três.

Concisa e identificando-se com o comentário anterior, a poesia de Orides deve ser valorizada pela capacidade de, em poucas palavras, levar a reflexões complexas. No entanto, nem sempre a escolha de poucas palavras é o melhor procedimento para a poesia.

Lembrando o capítulo anterior, em “Fala” (1988, p. 31), o processo imagético está na própria intermetaforização, que exprime uma preocupação com o eixo paradigmático, na obtenção de efeitos de sentido. Embora os versos de Orides não sejam tão livres assim, por causa das anáforas e, em certos poemas, pela enumeração das partes, pode-se relacioná-los à tradição da poesia de versos livres, assinalando que a liberdade rítmica criou esse tipo de verso, conferindo à poesia uma nova música, tornando o poema menos cantante que os tradicionais, o

ritmo mais seco e contundente e inesperado como a vida do homem contemporâneo.

Enquanto a poesia de Orides, que predominantemente não segue a métrica tradicional, apresenta, em “Fala”, alguns versos complementando-se com oito sílabas poéticas, a de Natália, que várias vezes adota um esquema de redondilha maior, expõe, em “Antilógica”, um desprendimento da obrigatoriedade de manter as sete sílabas que compõem toda a primeira parte do poema, recompondo o verso regular, que, segundo Tynianov (1975, p. 38), “é baseado na evidenciação das unidades menores”, e criando um movimento contrastante respectivamente entre a disforia de estar no mundo e a euforia da libertação permitida pela linguagem da poesia, de acordo com o crescimento e o decrescimento de sílabas ao longo das outras duas partes. Se o menor número de sílabas coincide com a disforia e, o maior, com a euforia, o movimento favorece uma articulação ou complementação harmônica entre sintaxe e semântica.

É diferente do que ocorre em “O nascimento do poeta”, no qual a relação sintático-semântica não apresenta completamente uma harmonia, mas também uma tensão dialética que instaura ironia, porque as sete sílabas, estrutura das cantigas populares, contrastam com a complexidade das associações imagéticas. O plano cósmico, a noção de tempo, o apocalipse e a ocasionalidade da ocupação do espaço, equivalente ao fato de nascer, são aspectos recolhidos figurativamente pelo eu lírico na dimensão que ele chama de “indizível”, para apresentar o nascimento e, conforme a última estrofe, o sinônimo de poeta.

O poema constitui-se de versos com seis, sete, oito e nove sílabas, cada número simbolicamente relacionado a uma determinada questão: versos de seis sílabas referem-se à suavidade do Amor; de sete, à poesia; de oito, a uma disforia relacionada a sofrimento e ao fato de estar no mundo; de nove, a Deus, ao cosmos e ao fim de um ciclo. Por exemplo, a sétima estrofe contém um verso de sete, dois de oito e um de nove sílabas, sendo este último relacionado a um “deus apócrifo”, o que revela uma espécie de senso crítico do eu lírico de Natália, por correlacionar, pela perspectiva da ocasionalidade, a amargura do nascimento ao aparecimento de um deus falso. Mas as relações de sentido dessa estrofe não terminam e desenrolam-se na próxima, também iniciada por um verso com nove sílabas e remetendo ao elemento divino. Forma-se, então, pela ironia e pelo senso crítico, um “enredamento” no poema.

Essa denominação foi escolhida entre várias outras – “trama”, “enovelamento”, “intrincamento”, “entrelaçamento”, “enlaçamento”, “desdobramento”, “encadeamento” – porque é a mais próxima da idéia de que há em um poema uma funcionalidade interna que requer a contemplação do leitor para o conjunto dinâmico do texto, ou seja, configura-se uma trama que não deixa ler isoladamente partes do poema. Trata-se de uma valorização do corpo poético em sua totalidade, na qual as associações insólitas (tempo - luva antiséptica calçada pelo infinito, amargura - desgaste da pintura, aparecimento de um deus apócrifo - ato de vestir uma camisa lavada, vida - ocupação de um espaço, sidério - queijo de paciência para a gulodice da terra) em uma sintaxe narrativo-discursiva, próprias do estilo de Natália, que prima pelo excesso, pela magia

encantatória do verbo, remetem a traços do barroco: jogos de luz e sombra com ângulos das inclinações mais diversas; procura do movimento e da ilusão que leva a obra a não permitir uma visão privilegiada (frontal, definida), mas induza o observador a deslocar-se continuamente para compreendê-la sob aspectos sempre inusitados, como se ela estivesse em contínua mutação.

O tipo de escrita de Natália remete às instabilidades criadas nas obras barrocas, nas quais o tratamento temático se dá por meio de conflitos, de tensões, de modo a não haver questões absolutas no equilíbrio entre forma e conteúdo. Assim como no estilo barroco, em “O nascimento do poeta” a multiplicidade de detalhes converge para a unidade alcançada pela interpenetração entre as partes, projetando a atenção para o todo, contrariamente ao estilo mais desprendido de frases coordenadas, adjacentes, semelhante ao que foi observado na sintaxe da poesia de Orides. Relaciona-se à tensão observada na obra de Natália a observação de Haroldo de Campos (1975, p. 92) de que a poesia “faz-se dialética não para o conforto de alguma síntese ideal, hipostasiada no absoluto, mas pela guerra permanente que engendra entre os elementos em conflito, à busca de conciliação, e onde o possível se substitui normativamente ao eterno”.

Nessa trama interna do poema, manifesta-se um aspecto universal correspondente à força centrípeta da linguagem literária, questão problematizada por vários críticos, como Northrop Frye, Umberto Eco e Melo e Castro. O crítico português, na obra *O fim visual do século XX* (1993, p. 17), explica o fato de a obra de arte possuir uma força centrípeta que atrai o espectador, transformando-o

em participante no sentido de comunicar-se consigo próprio, na obra de arte. O leitor reage, assim, ao complexo das percepções que lhe são possíveis.

Pensando, neste momento, no título da seção em que está incluído “O nascimento do poeta”, “Fragmentos de um itinerário”, um detalhe não deve ser deixado de lado quanto à construção desse poema: a “eloquência” é incoerente com uma estrutura poética fragmentária, levando a pensar que os fragmentos só existem no título da seção e nas respectivas implicações semânticas que agrupam os textos dela integrantes.

Trata-se de um conjunto de poemas precedidos cada um por um texto em prosa centrado no mesmo núcleo temático do poema: “Num dia demasiadamente raivoso” e “O nascimento do poeta”, “No sítio em que os Transparentes” e “Árvore géniológica”, “Na fossa dos mais acreditados dicionários” e “Mãe ilha”, “Os outros seriam menos estúpidos” e “A casa do poeta”, “O quarto é o homem elevado ao quadrado” e “Quarto”, “O casamento é um soneto” e “Tríptico do amor conjugal”, “O meu perfil é a última esperança” e “De perfil”, “O sonho é o homem a três quartos” e “Sonho a três quartos”, “Alguém liga-se à corrente poética” e “A defesa do poeta”.

Para estarem agrupados em uma obra particular e ainda receberem um subtítulo, certamente que deve haver algo a conduzir esses textos: é a voz de um ser feminino exaltando, principalmente, o “eu”, a poesia, o espaço de criação literária e o poeta. Se os textos constituem um “itinerário”, tal percurso se demarca pela voz de um ser feminino, o eu “em amorosa posição de cana erecta”, a focalizar o próprio eu, a figura do poeta. Fica patente, portanto, o princípio de

composição de uma poesia marcada, sobretudo, pelo signo da intertextualidade, à medida que se estabelece uma inevitável relação de um texto com os demais, sem que isso queira dizer que eles fazem referência entre si.

Embora esteja sendo usado em um nível semântico intertextual, o termo “fragmentos” permite uma discussão a respeito da imagem de “enredamento”, por indicar que, até quando se trata de fragmentos ou, na verdade, textos, a poesia de Natália desenvolve-se no âmbito da ligação entre as partes que a escrita e leitura realiza. Quando até os fragmentos são considerados textos, é porque a perspectiva poética da autora é, realmente, a de um envolvimento que, para ela, é mais significativo entre as partes da obra do que se recorresse a espaços em branco ao longo do objeto, lembrando Mallarmé.

A já mencionada epígrafe escrita por Natália ao poema “Ode ao agravo geral” (1993, v. 1, p. 169) de que “o valor das palavras na poesia é o de nos conduzirem ao ponto onde nos esquecemos delas” e “o ponto onde nos esquecemos delas é onde nunca mais se pode ter repouso”, ao conceber uma especificidade para a relação entre as palavras e as idéias por elas suscitadas, na poesia, traz uma noção válida para o enredamento: a de que existe uma ligação entre as partes do poema capaz de provocar um “borbulhar” de sentidos, os quais, não se fixando em um ponto determinado (um verso, uma estrofe) do texto, enviam a outra parte, construindo um “enredamento”, uma teia. Essa tecedura poética impede a leitura isolada de um fragmento do poema, forçando o leitor a circular pelo texto e entre os textos, para que não se perca o recurso impulsionador do tom rebelde da linguagem adotado por Natália. É preciso mergulhar nesse

espaço “onde nunca mais se pode ter repouso”. Portanto, o enredamento torna-se uma forma de impulsionar o tom rebelde da linguagem na poesia de Natália, conforme se pode notar em “Num dia demasiadamente raivoso”, antecedente a “O nascimento do poeta”:

Num dia demasiadamente raivoso para caber no Zodíaco nasci a metade de um endecassílabo quebrado em dois. Tambor de ossos delirantes espalhei na cidade a notícia de que um planeta puro como o hálito de muitas flores reunidas preparava um dilúvio de sonhos para desnudar as estrelas jacentes nas criptas dos nomes. Era a loucura de não nascer comigo. Sentados no sumptuoso aposento da morte, os homens trocavam entre si as navalhas em códigos dos assassinos especialistas na vida. Tinham todos nascido pontualmente à hora da certidão de idade. Ou estavam pelo menos convencidos disso. Uma certeza que na caça aos fogos fátuos do alfabeto atribui a cada um o mérito de pendurar à cintura o significado esperneante da vida. Uma cabeleira em acento circunflexo amortecia os sons pertencentes a outra idade que levavam aos sepulcros, salas de dança horrível das vogais sepultadas vivas. Constelada de calafrios recolhi-me à minha flor provocada pelos dias intensos em que me alcanço na radiosa capital dos inascidos: a luz da minha pele iluminada por dentro para gravar um canto. A educação musical dos girassóis que dá o meu hectare de realidade entre o ser e o estar põe a minha memória ao serviço da metade que eu fiquei por nascer. Trabalho urbanístico de esponja embebida na luz de um lugar achado pela técnica suavíssima do marfim de todos.

Alguns, por cardíaca aceitação do policiamento da porta que um cão de turquesas abre para o sítio onde vai ser a vida, chamam a isso poesia.

Ao longo de todo o texto “Num dia demasiadamente raivoso”, não por acaso em forma de prosa, tendo em vista o estilo por enredamento, a poeta é associada a um bebê que nasce. Há várias correlações, entre as quais a primeira é de tom erótico, ao metaforizar (identificar semanticamente dois conjuntos, no caso, o bebê e a poeta, por meio de um processo de intersecção sêmica entre eles) a chegada do eu lírico por um canal dividido em dois. Como se pode observar, o próprio texto poético em análise é dividido em dois parágrafos, sendo que, na segunda parte, tem-se a finalização da chegada da poesia.

Outra correlação é quanto ao sofrimento: tanto no nascimento do bebê quanto no do eu lírico, há um “esperneamento”, que acaba sendo o significado da vida. Para a voz do poema de Natália, espernear é, pois, uma insatisfação permanente trazida pelo nascimento.

Uma especificidade do enredamento em “Num dia demasiadamente raivoso” encontra-se não somente nas imagens correlacionadas, mas na maneira como elas são associadas, interseccionadamente, fundindo uma realidade (o nascimento de um bebê) a outra (o nascimento da poeta). Por exemplo, em “nascer a metade de um hendecassílabo dividido em dois”, há um ser que nasce, mas o nascimento torna-se estranho quando ocorre em um hendecassílabo. No próximo período, há quatro entidades cuja associação leva a vários pontos de referência, configurando a fusão de realidades: o ser que nasceu, “planeta puro”, “dilúvio de sonhos” e “criptas dos nomes”. Tal forma de construir a linguagem poética é amparada pela horizontalidade da prosa, em que se constroem períodos longos, principalmente o último.

O mergulho no espaço do nascimento emerge em signos cujas materialidades sonoras demonstram um impulso efervescente de criação poética: “ossos delirantes”, “loucura”, “suntuoso”, “esperneante”, “técnica suavíssima do marfim”. A escolha lexical e o arranjo das palavras conferem à linguagem um tom rebelde sendo impulsionado pela continuidade de tal estilo.

Do mesmo modo que “Num dia demasiadamente raivoso”, em “Fragmentos de um itinerário” encontram-se “O meu perfil é a última esperança” e o poema “De perfil” (1993, v. 1, p. 436-438):

O meu perfil é a última esperança de existir um deus que não limita. Fitar o indemonstrável é a minha paisagem preferida. Por isso de perfil me vedes, infatigavelmente proporcionando-me a liberdade de um deus adormentado na câibra da vossa fé.

Até hoje os deuses foram estupidamente demonstráveis na imagem e semelhança das vossas mandíbulas de devoradores do além. E assim morreram de estupidez.

A minha descrença é a última camada de ar de que dispõe o deus que sufocastes com a vossa fé, ó teocidas de excessivamente acreditardes em deuses! A minha descrença é o meu perfil gravado na suspeita de um deus que me trespassa como a dúvida de um cão atravessando uma rua.

Acaso já vistes uma árvore que se mostrasse de frente? De todos os ângulos que tenteis captar a eternidade suspensa numa árvore ela é um perfil, uma coluna de puro silêncio dessa qualquer outra coisa que é a árvore que julgais ver de frente. Contudo não duvidais de que as árvores existem e que num futuro inscrito no calendário do vosso terror elas sairão de si mesmas como labaredas cantantes, arrancando-vos a língua com a sua música. E então sim tereis a guerra, não a que o ar empesta com o mau hálito das coisas separadas, não a que, selando o mal com as requebradas afectações do bem, as formas embriagadas do ser imobiliza no tempo hábil do estar. Mas a guerra do homem com o deus que no homem se ignora, até cessar a obscena oposição entre a verdade e o mito.

Com isto tento dizer-vos que o meu perfil é uma canção esmagada na minha boca frontal e ferida; a largada de um navio carregado de nomes habitados que enrrouquece na travessia, o derradeiro e fabuloso esforço para desnudar o delírio de um deus que a minha epiderme subjuga.

“De perfil”

Poesia com dor já comprei
ou algo que de poesia
tinha a cordial dissipação
dos poemas que eu não escrevia.

Agora pela romântica
retórica de não ter dinheiro
a vendo avulso mas roubo
no peso como o merceeiro.

Esse pequeno furto é o meu quarto
(de alva) indicador insone
que disca o número de deus
num sub-reptício telefone

deus movediço que é uma rede
de linhas interrompidas
onde caio morta de sede
de jogar comigo às escondidas.

Escondendo o que de frente vejo
de perfil me vedes como os egípcios
não por vício de esconder um deus
mas o deus de esconder um vício.

Se um grama de mim sonego
a que chamo deus por ínvio rito
perdoai-me porque só vos roubo
aquilo em que não acredito.

Em ambos os textos, o eu lírico tenta construir sua imagem desvinculada do “mito” em relação a Deus, ou seja, da visão que os homens têm de Deus. Para isso, recorre ao perfil (focalização da parte lateral de uma imagem) e a uma analogia com as árvores, pelo fato de elas serem circum-áxeis e não terem, portanto, a parte frontal, atribuída a esse “mito”.

A perspectiva oblíqua em relação à imagem do ser, posicionamento observado em “Autogênese” (1993, v. 1, p. 319), revela a construção de uma anamorfose, um termo advindo das artes plásticas e que significa desvio em relação à parte frontal, uma espécie de obliquidade. Adaptando o conceito à literatura, para Natália, tal como ela mesma escreve no prefácio de *O surrealismo na poesia portuguesa* (1973, p. 11), a anamorfose almeja a “depravação da perspectiva lógica”. Nos dois textos anteriores, a anamorfose é composta não no âmbito da palavra, mas no da estrofe ou, no caso do texto em prosa, na abrangência do parágrafo, o que reforça a tese do enredamento. Ao longo não só dessas partes, mas do texto inteiro, estão presentes uma articulação entre signos hiperbólicos e imagens surreais compondo uma sátira a uma convenção em relação a Deus, à fé tal como praticada pelo senso comum (“A minha descrença é a última camada de ar de que dispõe o deus que sufocastes com a vossa fé, ó

teocidas de excessivamente acreditardes em deuses!”, “cãibra da vossa fé”, “mandíbulas de devoradores do além”, “deus movediço”) e à lógica (“o meu perfil é a largada de um navio carregado de nomes habitados que enrouquece na travessia”).

Assim como a anamorfose pode se manifestar por meio de uma atitude discursiva reveladora do mecanismo de desvio da parte frontal de um objeto, realizada pelo próprio texto literário, ela também pode ocorrer por uma única expressão que torna oblíqua ou vista por um outro ângulo uma determinada imagem. É o que se nota nos dois textos, em que o signo “perfil”, isoladamente, já resume o sentido de visão oblíqua. Iniciando o texto escrito em prosa e intitulado o poema, significa delineamento pelo lado, em contraste com uma focalização da frente. Além disso, também pode significar a síntese das características do eu lírico, que, mais uma vez na poesia de Natália, afirma-se de modo intenso, porém não apenas como enunciador, compondo um mero narcisismo, mas como uma figura de linguagem para enaltecer a própria poesia e o ofício de poeta, valorizando-se, assim, o princípio da especificidade da arte.

No que concerne à possibilidade de realização de metáfora e/ou de surrealismo na anamorfose, no texto em prosa ocorrem os dois procedimentos, pois, se o período “o meu perfil é uma canção esmagada na minha boca frontal e ferida” apresenta uma metáfora, a continuação do período, “a largada de um navio carregado de nomes habitados que enrouquece na travessia, o derradeiro e fabuloso esforço para desnudar o delírio de um deus que a minha epiderme

subjuga”, revela um tom de surrealismo na obra de Natália. No poema, por sua vez, a anamorfose é construída mais pelo viés do surreal.

Tanto em “O meu perfil é a última esperança” como em “De perfil”, a mudança da perspectiva frontal para a oblíqua é problematizada essencialmente na penúltima parte do texto. O ser renega por completo a frente, exaltando o perfil para demonstrar a existência de algo escondido nele e que precisa ser visto: a impossibilidade de se comparar Deus com a imagem do homem. Para reforçar a necessidade de enxergar o lado, o eu lírico faz uma comparação entre ele e as pirâmides do Egito e entre a entidade “vós” e os egípcios.

A invocação da segunda pessoa, possivelmente o leitor, realiza a função conativa, promovendo a tessitura literária pela relação apelativa eu-vós. As três vezes ao longo do texto pelas quais o ser conversa com a segunda pessoa (primeiro, quarto e quinto parágrafos) alimentam a hipótese de enredamento, construído a fim de persuadir o leitor. A extensão, juntamente com o referido contato, mostram-se, pela persuasão, como recursos para obter o tom enérgico com o qual Natália identifica-se poeticamente para exaltar, entre outras, a condição do poeta. O caráter discursivo de sua poesia é, então, uma preferência estética para chegar a esse tom.

Em virtude de o eu sugerir que seu espaço particular de criação poética é o quarto, a expressão “de perfil”, mais no poema do que no texto em prosa, leva à possibilidade de o eu estar diante do espelho, conversando com o leitor. Todas as críticas são direcionadas à visão humana a respeito de Deus, rebaixada já pelo fato

de ser chamada de “mito” e por criar um “deus” falso, inscrito com inicial minúscula.

As frases em avesso nos dois últimos versos da quinta estrofe, “não por vício de esconder um deus/ mas o deus de esconder um vício”, não são apenas uma tentativa barroca de apresentar um mundo às avessas, mas deixam clara a opinião do eu sobre a posição de se submeter Deus à imagem e semelhança dos homens. Tal posição, ao ser chamada de “vício”, é considerada autoritária, até pelo fato de esconder “um deus”.

Percebe-se que Natália realmente pratica em sua poesia a anamorfose comentada por ela em *O surrealismo na poesia portuguesa*. Ao afirmar: “as coisas simplificam-se para o poeta quando começam a ser absurdos para os outros”, a poeta (1973, p. 11) está teorizando um aspecto desenvolvido por ela em sua obra, quando resulta, mais uma vez, pelo desvio da lógica tradicional, o tom agressivo que demonstra a superioridade do poeta.

Além da anamorfose, as construções que colocam certos dados em avesso e também outros procedimentos descritos na referida antologia de Natália são recursos para desvio da lógica buscados pelo surrealismo, cujo verdadeiro objetivo era estabelecer o desvio completo. Aristóteles (1951, p. 122) já dizia algo identificável com a obra de Natália: “em poesia, é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade”. Isso quer dizer que, para o filósofo, imitar, representar, criar imagens é natural ao ser humano e, sendo a forma imanente ao objeto, a obra de arte é uma realidade ela própria, podendo ser mais

importante do que a história, contrariamente a Platão, para quem a realidade humana é basicamente imitativa e distante da essência do ser.

A recorrência às árvores como exemplos de seres vivos que fogem à obrigatoriedade da semelhança com o ser humano, em virtude de elas, sendo circum-áxeis, não terem a parte da frente, mas somente o perfil, também é outro detalhe do pensamento surrealista com o qual Natália dialoga: a “mágica da desocultação” empreendida por Théophile Viau. Assim como para esse poeta as árvores e as hemoptises provinham dos rochedos, para Natália, “elas sairão de si mesmas como labaredas cantantes”, arrancando “com a sua música” a língua da entidade “vós”. O fato de as árvores saírem de algum lugar e de não se parecerem com o ser humano exprime o desejo surrealista de romper com o “mito” e os “Dragões da Lógica”.

Uma idealização do perfil muito próxima à de Natália também pode ser encontrada na pintura do belga René Magritte (1898-1967), mais especificamente no quadro *Alice no país das maravilhas* (109 x 84,7cm; 42,9 x 33,3'') de 1945:



De tendência surrealista, embora avesso a tal classificação, Magritte deixou vários quadros que ainda desafiam a compreensão do observador, pelo fato de, analogamente aos poemas de Natália, suas pinturas não requererem apenas um olhar que apreende, mas que depreende. *Alice no país das maravilhas* de Magritte revela, no *nonsense*, um teor satírico próximo ao de Natália, e ambos os elementos também estão presentes na narrativa homônima (1865) de Lewis Carroll (1832-1898), considerada por Octavio Paz (1976, p. 15) um poema, em virtude de nela a prosa negar-se a si mesma, já que as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo, compondo um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia.

O quadro, bem como o poema, ao tomar como objeto o afastamento em relação à natureza e a contradição da realidade como o Ideal, executa a depravação da perspectiva lógica por meio de uma sátira “jocosa”, aproximando-se do que diz Schiller (1991, p. 64) em relação ao que ele chama de “poeta sentimental” (romântico). A realidade, para Schiller, é um objeto necessário de aversão, mas tudo o que importa é que essa própria aversão tem de nascer, de novo necessariamente, do Ideal oposto à realidade.

Focalizando “De perfil”, quanto à tentativa do eu lírico de identificar sua imagem e de estabelecer uma relação com Deus, pode-se correlacioná-lo ao poema “Fui eu” de Orides e ao quadro para o qual foi escrito, que também apresenta um rosto sugerindo um ser em questionamento a respeito de sua

identidade. Verifica-se um estado de jacência em “Fui eu” e uma impulsividade em “De perfil”.

Se no poema de Natália a anamorfose é apresentada rapidamente, projetando no eu lírico o exemplo do perfil, no texto em prosa essa visão oblíqua é ampliada, então, para o caso das árvores, expondo mais claramente “a guerra do homem com o deus que no homem se ignora, até cessar a obscena oposição entre a verdade e o mito”. O que se estabelece no texto em prosa acerca do indivíduo, principalmente no primeiro e no último parágrafos, acaba desenvolvendo-se no poema, pela focalização do eu lírico e pela restrição do espaço ao ambiente do quarto. A obliquidade torna-se, portanto, um escape para o ser humano livrar-se do “mito”, ou seja, do senso comum.

Estando presente na maior parte da poesia de Natália, conforme apontado anteriormente, o narcisismo é outro aspecto considerável no interior do enredamento. A voz em primeira pessoa conduz um poema e, para se auto-afirmar, recorre ao tom agressivo de palavras hiperbólicas e imagens surreais, que, juntas, ao longo de uma estrofe e de um parágrafo, constituem um estranhamento: às vezes anamorfose às vezes metáfora, por meio de desconexões semânticas dentro de uma estrutura sintática regular.

Segundo Natália (1973, p. 10-12), a anamorfose realiza-se tanto pela imagética plástica quanto pela depravação da perspectiva lógica. Na primeira situação, há “um sistema de formas que, vistas de frente, são uma mistura confusa de figuras esticadas e insignificativas, mas que, quando observadas obliquamente, apertam-se em proporções justas”. Na ruptura com a perspectiva lógica, “as coisas

têm significações aberrantes quando vistas de frente, recuperando gradualmente a sua essência à medida que o pensá-las se desloca para o outro ponto, o ponto cândido da perspectiva poética”.

Nos dois casos, compõe-se uma distorção de imagens, em um primeiro momento, hermética ou obscura. A diferença é que, se no sistema plástico, tem-se uma imagem cujas redefinições não são comentadas, na depravação, a mudança de perspectiva de focalização do elemento já é “dita” no poema.

Se em “De perfil” a anamorfose realiza-se semanticamente, em “Ricochete” (1993, v. 1, p. 202-203), da obra *Passaporte* (1958), ela se revela no discurso, em sua circum-axilidade construída pelos questionamentos duplos colocados em avesso entre si:

“Ricochete”

Que margens têm os rios?
para além das suas margens?
Que viagens são navios?
Que navios são viagens?

Que contrário é uma estrela?
Que estrela é este contrário
de imaginarmos por vê-la
tudo à volta imaginário?

Que paralelas partidas
nos articulam os braços
em formas interrompidas
para encarnar um espaço?

Que rua vai dar ao tempo?
Que tempo vai dar à rua
onde o relógio do vento
pára na hora da lua?

Que palavra é o silêncio?
Que silêncio é esta voz
que num soluço suspenso
chora cá dentro por nós?

O poema é desenvolvido sob a forma de um eixo, o dos referidos questionamentos, tal como cresce uma árvore em torno do caule, sem apresentar um lado frontal. As repetições de questionamentos seguem a estética surrealista de ruptura com a lógica e constroem uma obscuridade alimentada pelas rimas finais em alternância. O título corresponde à ação ou ao acontecimento reflexo que responde a outra ação ou acontecimento; quer dizer: resposta. Trata-se de uma circum-axilidade não meramente semântica, mas principalmente formal. Se fosse semântica, seria simplesmente circularidade, mas ocorre algo a mais, na dimensão da escrita. Por isso, chama-se de circum-axilidade, que é o desenvolvimento ao redor de um eixo da escrita.

Voltando a “De perfil”, quanto à referida demonstração da superioridade do poeta, ela não poderia ser obtida sem o enredamento, porque, se para Natália, exibir eloquência é condição fundamental para evidenciar a importância do poeta, do ponto de vista ideológico, articular as partes do poema por meio de uma trama, de um envolvimento semântico-formal, torna-se um apoio encontrado na própria linguagem verbal, enquanto fonte de possíveis representações do perfil de um eu lírico, que, no caso de Natália, pode ser, de certo modo, identificado com a autora.

Portanto, de maneira contrastante a fragmento, a funcionalidade interna que não permite ler isoladamente um verso está sendo chamada aqui de “enredamento”. É esse aspecto o que molda a eloquência de Natália, em uma escrita na qual é recorrente a fusão entre voz lírica e poeta.

Conclui-se que a linguagem poética é alcançada, no interior do enredamento, por meio de uma perspectiva crítico-literária voltada para a

desvinculação com a lógica, fruto da identificação da poeta com o movimento surrealista. Frente a isso, uma particularidade da autora é a busca de um fazer literário que possibilite demonstrar, pelo estilo eloqüente, entre outras questões, o valor do poeta. O que se buscava no Romantismo por meio da afirmação intensa do eu, Natália obtém pela força da eloqüência.

O narcisismo, a idéia de fechamento tematizado ou não e a visão oblíqua como possibilidade de romper com a lógica e com o senso comum em relação a Deus buscam no enredamento um recurso de linguagem para compor um tipo de texto que, seja em prosa seja em verso, é acima de tudo persuasivo, tanto assim que a inserção do eu no discurso é outra maneira de persuadir o leitor.

O prefácio a *O sol nas noites e o luar nos dias* confirma algumas especificidades encontradas nos textos analisados, principalmente a de que o estilo eloqüente possibilita a construção da linguagem poética por favorecer uma “força unificadora” ao texto, identificada com o eu lírico, diversas vezes consubstanciado com a poeta.

A “força unificadora”, expressão particular de Natália, pode ser interpretada como enredamento e sustenta o fato de que, em “Fragmentos de um itinerário”, os textos ou fragmentos apresentam-se, na verdade, no âmbito da ligação entre as partes, tanto inter quanto intratextualmente, sob o ponto de vista do preenchimento pela escrita eloqüente. A perspectiva poética da autora é, então, a de um envolvimento textual que, para ela, é mais significativo entre as partes da obra do que se a poeta recorresse a espaços em branco ao longo do objeto.

Retratos sobrepostos dos sujeitos poéticos: Orides e Natália

Artista é aquele para quem o meio é o fim da existência é plasmar seu próprio sentido.

Schlegel

O contraste entre o olhar contemplativo em uma poesia concisa, mínima, discursivo-descritiva, e o olhar contestador, “engajado” em uma poesia eloquente, narrativo-discursiva, acaba invertendo-se, em determinados aspectos das obras, permitindo concluir que, se de um lado, no olhar explicitamente contemplativo de Orides, tem-se um posicionamento intensamente crítico, de outro, a postura assumidamente contestadora de Natália acena também para um idealismo complementar à crítica.

A contemplação de um modo geral torna-se crítica, ao incomodar o leitor e levá-lo a refletir sobre uma questão relacionada ao ser humano, como no poema “Fala” (1988, p. 31), mais especificamente no último verso, “(Toda palavra é crueldade)”, e no poema “Homenagens II” (1988, p. 210), de *Rosácea* (1986), principalmente nas duas primeiras estrofes: “A poesia é/ impossível” e “o amor é mais/ que impossível [...]”. Por outro lado, o discurso rebelde mostra-se às vezes idealista, ao introduzir um posicionamento como o da seguinte estrofe de “O nascimento do poeta” (1993, v. 1, p. 416):

Como eu em amorosa
posição de cana erecta
a pescar no indizível
o sinônimo de poeta.

Nem sempre o discurso explosivo é o mais provocativo, o mais desafiador. Em algumas circunstâncias, em uma simples palavra, pode-se atingir uma dimensão bem mais complexa ou profunda do que o discurso poético assumidamente corrosivo pode pretender. Por outro lado, na atitude sacrílega, a aparência de ousadia também pode esconder, na verdade, uma perspectiva poética constituída por idealizações, o contrário daquilo que se queria expressar.

Também nem sempre o discurso poético de Orides tende a ser mais racional, genérico e generalizador, instaurando um distanciamento em relação ao objeto da experiência, assim como também nem sempre o discurso de Natália, por causa do tom de perversidade associado à crítica às instituições, explicita um ambiente mais particular, mais próximo ao universo do eu lírico, que às vezes se confunde com o da poeta, mesmo sem a voz em primeira pessoa, que não é totalmente presente.

Do mesmo modo pelo qual a voz na primeira pessoa do plural instaura uma problemática que, observadas as diferenças de posicionamento, sensibiliza e, por isso mesmo, inclui o leitor, levando-o mais fundo para dentro da obra, conforme Adorno (1965, p. 66), em um processo de passagem da individuação para o universal, como em “Sete poemas do pássaro” e em “Sete poemas da morte e da sobrevivência”, o seu apagamento acaba revelando, de alguma maneira, uma outra forma de sujeito (resultado da construção do olhar da voz lírica), manifestado em “Auto-retrato” e em “Destruição”, neste último, principalmente por causa da alternância entre os signos “coisa” e “vida”, que explicitam uma intervenção lírica. No entanto, em “Auto-retrato”, se, por um lado, o ser é

percebido no título, por outro, é justamente por meio desse detalhe que ele problematiza uma tentativa de mascarar-se.

Diante do paralelo, a poesia de Orides projeta “um mundo que pode acabar não com uma explosão, mas com um suspiro”, lembrando o dizer de Mário Sabino na revista *Veja* de abril de 1996; já a poesia de Natália, ao evocar um engajamento sociopolítico, inscrevendo-se em uma atmosfera dissimuladamente fantasiosa, acaba criando um mundo que, mediante certas condições, deve recomeçar.

Entre as autoras, há uma divergência referente à construção do “ser” como “sujeito poético”, entendendo esse sujeito como uma projeção de sentido do texto, porque, se a obra de Orides, aproximando-se do fio condutor do trabalho de João Cabral pela impessoalidade, contenção, busca pela palavra exata e culto ao silêncio, constrói um sujeito cognoscente como o resultado do olhar contemplativo da voz lírica, em seu ato de flagrar e registrar as coisas do mundo, transformando a apreensão em conhecimento analítico, a de Natália projeta como sujeito uma afirmação intensa do eu no discurso, identificado como um eu poeta, em seu olhar voltado para a gênese do indivíduo, promovendo, na consubstanciação narcisista da voz com a poeta, a “força unificadora do texto” (1993, v. 1, p. II) necessária tanto para romper com a lógica (o absolutismo racionalista) e com o senso comum em relação a Deus quanto para defender o poeta, a poesia e a urgência de praticá-la valorizando-se o princípio da especificidade da arte, a memória literária em geral, “a sagrada matriz do nosso lirismo” (1966, p. 397).

No *Jornal de Letras* (1990, n. 26, p. 10), dizia Dórdio Guimarães, esposo de Natália, que a poeta assumia uma forma insólita de “contemplar o arco-íris”, como quem recorda, aguarda seu desvanecer arquejante ou conta uma a uma as sete cores que são 13. Há, então, a possibilidade de distinguir uma posição de contemplação fantasiosa na poesia de Natália. Quanto à posição de revolta da poeta, Dórdio também se refere a Natália como “‘a última geração’ que imagina o século XXI com amor”. Questionando o ranço da linguagem, inscrevendo-se na contra-corrente dos patriarcas da cultura portuguesa, sem partilhar com eles uma concepção liquidatária da religião, é uma mulher que pensa a vida, logo, o belo.

Se Natália critica o que é instituído, convenções sociais, imposições políticas, Orides busca um distanciamento em relação à sociedade, criando uma poesia “elevada”, sublime, desprovida de engajamento sociopolítico. Em relação a esse distanciamento, há dois tipos de sentimento de recusa em Orides: um concernente ao social, porque sua obra não é panfletária; outro, à fragilidade, porque o sublime não traz necessariamente sensação de leveza, mas apresenta toda uma radicalidade relacionada à existência, à medida que, com seus versos curtos e sua linguagem precisa, a poeta almeja alcançar um instante impessoal, no qual a vida, ao ser fonte de sofrimento, é uma forma de liberdade. Neste ponto, a obra de Orides assemelha-se à de Clarice Lispector.

Uma força produtiva faz transparecer na composição poética de Orides a memória de um ser às vezes explícito às vezes implícito que instaura uma viagem pelo tempo da vida, no qual se identificam imagens aparecendo sob a forma de metáforas. Em Natália, a perspectiva contestadora típica de uma mulher

preocupada com o momento histórico e sociocultural em que vive coincide com a fusão entre voz lírica e autora, de modo que o procedimento de afirmação intensa do eu, associado à lei da metáfora libérrima, atinge um vigor literário de rebeldia, insubmissão e insurreição compatível com o que os surrealistas como Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-) conseguiram por meio da associação automática e da enumeração caótica.

Octavio Paz (1982) pontua que a criação poética é um exercício da liberdade humana, permitindo-nos irmos além de nós mesmos. Em Orides, em busca da essência da palavra, o eu lírico explora o inesgotável universo da linguagem, transpondo sentidos e formas para expressar a tensão entre existência, essência e poesia. Orides desfaz a palavra e concebe a poesia precisa e concisa como fruto de um exercício existencial e filosófico. Se, evidentemente, um projeto de escrita lírica sugere escolhas por parte do autor, no caso de Orides, ao priorizar o destecer e o retecer como etapas de uma tecedura, sua poesia exercita a linguagem que se abre ao ser, pois, de acordo com Heidegger (1999, p. 10), “o ser habita a linguagem poética e criadora”. Por isso, ao renomear o já nomeado, Orides diz a “palavra essencial”, esta que funda o ente como ser.

O ser de Natália, por sua vez, envolve-se ideologicamente para pensar o mundo por meio da linguagem, construindo, frente à condição infeliz do ser humano, um discurso vibrante de inquietação quanto a integralizações que não resolvem problemas. Tanto na prosa como na poesia, Natália continua demonstrando ser criativa nas associações imagéticas e lingüísticas, uma vez que a poeta articula à voz rebelde de seu eu lírico uma associação entre a matéria da

qual é feito um determinado elemento ou objeto focalizado no poema e a maneira pela qual esse elemento se manifesta na realidade empírica, e tal procedimento parece ser específico da autora.

Em se tratando da concepção de poesia como magia, Natália realiza em determinados poemas, como “Antilógica”, o que reflete no artigo “O ritmo como fascinação na poesia” (1966, p. 54): “exautorada de seu sentido funcional, a poesia é magia pela magia, magia sem esperança e o poeta o mago que se entrega ao rito pelo próprio rito”. Conforme a própria Natália, a rebeldia em seus poemas não se dirige necessariamente ao mundo empírico, mas ao da própria poesia, das palavras, no qual o ser idealiza a linguagem poética como aquela que faz a sua pátria, como “Antilógica”, em que o eu deseja fazer da palavra poética o “rasgo” à superfície, o “nosso modo mudo de estar no mundo”.

No universo dos poetas, ao apresentar-se na dinâmica da contestação e da confrontação, a voz lírica de Natália quer ser vista como uma “feiticeira”, detentora de uma magia (a poesia), lembrando o “Auto da Feiticeira Cotovia”. Por outro lado, essa imagem exaltadora é também considerada “triste” pelo eu, que, no poema “Árvore géniológica”, simulando-se incômodo com a referida condição, afirma tê-la recebido como herança de sua avó. A poesia na vida do eu lírico “obriga-o” – porque, na verdade, é isso que ele almeja –, inclusive, a defender-se diante dos juízes (da sociedade), marcando-se ainda mais como poeta, particularidade verificada em “A defesa do poeta” (1993, v. 1, p. 443).

Os três poemas aqui citados não compuseram o grupo dos selecionados para a comparação com os de Orídes, porque não convém ao objetivo da

dissertação, mas, em virtude da semelhança do posicionamento lírico, a associação com “Antilógica” e também com “O nascimento do poeta”, por exemplo, permite afirmar que o eu lírico de Natália Correia mostra-se, na poesia – apesar de matricialmente antifrancesa –, confrontador dos patriarcas da cultura tal qual Joana D’Arc, mas uma Joana D’Arc do mundo dos poetas, das palavras. A confrontação dirige-se à valorização de certas instituições, já mencionadas neste trabalho, inclusive a fé tal como praticada pelo senso comum, levando a concordarmos com as palavras anteriores de Dórdio Guimarães.

Em Natália, o dizer é um instrumento por meio do qual o eu pretende afirmar-se contra a tradição da qual é herdeiro e tributário. A partir disso, a “solução” encontrada por ela para o enfrentamento da contradição ou do impasse que estabelece o seu projeto com a tradição é o tom agressivo, signo de triunfo e fracasso. Não é gratuito o fato de os desenganos do eu serem uma constante em sua poesia.

Natália deseja afirmar-se como poeta original e usa como recurso a eloquência, fazendo emergir um discurso caudaloso que, em vez de diferenciá-la, a enreda ainda mais na tradição da poesia portuguesa. Não conseguindo o rompimento total, a transgressão, ela corre o risco de negar o efeito buscado. Os *Sonetos românticos* (1993, v. 2, p. 325-392) mostram uma tentativa malograda de desligar-se da tradição, por apresentarem uma preservação da forma fixa, e expõem, assim, uma consciência da “fragilidade” da poeta.

No entanto, a contradição na poesia de Natália não diminui seu projeto poético, mas lhe atribui o mérito de ser uma artista que não tem medo de errar,

abrindo caminho para se refletir, nos estudos literários, sobre uma questão específica: o valor do risco. Há obras que se alimentam de uma contradição não resolvida pelo artista e, neste impasse, distingue-se o poeta do filósofo, porque, em literatura, não se busca uma verdade absoluta e, por causa disso, não se resolvem por completo certas questões.

Concernente à poesia de Orides, há uma diferença entre voz (eu, nós) e objeto (também chamado “ser”), porque o objeto sempre existe e é o resultado ou produto da construção do olhar da voz (que, às vezes, nem aparece sob a forma de eu ou nós), e esta nomeia os seres, dando-lhes vida e, ao mesmo tempo, matando-os, porque, no ato de nomear, restringe-os a uma escolha, ao retirar-lhes a possibilidade de serem todas as outras coisas. Portanto, a nomeação funda o objeto (o ser) e, conforme Nietzsche (1953, p. 19-20), é um “ato de autoridade”.

A contemplação, em Orides, suspende o campo da experiência ordinária, acolhendo uma palavra luminosa que seja a coisa e o signo da coisa (o símbolo poético). Nesse meio, a solidão e o silêncio são os catalisadores da fusão sempre ambicionada entre a voz que contempla e o objeto de sua contemplação. Daí sua poesia almejar ser o resultado de uma nomeação demiúrgica: a palavra funda o objeto que ela nomeia.

Orides também se apega a uma tradição, mas não cria determinados riscos para seu projeto poético, já que não apresenta contradições. Há uma potencialização radical da metáfora tanto em sua obra como na de Natália, mas por procedimentos distintos: na poesia da brasileira, nota-se a emergência do plano metafórico como depuração radical; na poesia da portuguesa, uma saturação

de signos reiterados, que se proliferam redundantemente. Em ambas as poesias, pelas quais se pode refletir sobre os fundamentos do ser como um elemento na e pela linguagem, a metáfora é um dado de afirmação do ser lírico.

Outro dado a considerar, em Orides, é a espacialização como elemento produtor de ritmo e de sentido em alguns poemas. No corte irregular de seus versos, gerando o verso livre e a fragmentação, coloca-se em evidência a relação sintagmático-paradigmática, por meio principalmente das anáforas a enaltecerem como unidade de sentido a palavra, às vezes iconizando determinados elementos, como em “Alvo”, às vezes não, como na maioria dos poemas, mas agenciando, de tal modo, associações logopaicas, relacionadas, por sua vez, às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.

A instantaneidade das relações sintagmáticas e paradigmáticas em seus poemas traz à tona a sabedoria filosófica de Bachelard (1990, p. 189), para quem a poesia é uma “metafísica instantânea”:

o poeta é o guia natural do metafísico que quer compreender todas as potências de ligações instantâneas, o ímpeto do sacrifício, sem se deixar dividir pela grosseira dualidade filosófica do sujeito e objeto, sem se deixar deter pelo dualismo do egoísmo e do dever.

De acordo com essa visão, no apagamento do eu em Orides está implícito o fato de que um pequeno poema pode transmitir uma visão crítica do universo, ao mesmo tempo um ser, realizado como poema e objeto, o que significa serem o poeta e o filósofo dois artífices da instantaneidade, fazendo da solidão do instante a matéria-prima de suas construções.

A partir de tais especificidades, conclui-se que o “sujeito poético” somente se revela por meio da construção do texto (“no” texto, portanto), e, de acordo com Salete Cara (1989, p. 53-54), aí encontra o leitor, como sujeito da leitura-tradução, metade indispensável para o processo ter significação. Trata-se de um “recorte crítico” e, como tal, ao implicar uma escolha e uma preferência estética, revela a existência de um “sujeito lírico” por trás de toda a organização textual, da maneira especial de organizar a linguagem e concretizar-se como projeção de sentido do texto. Portanto, “sujeito lírico” é uma projeção de sentido do poema, aquilo que se realiza a partir do posicionamento da voz lírica e dos arranjos da linguagem apresentados.

É exatamente essa relação entre “crítica” e “lírica” a que conduziu à escolha do título da presente dissertação: “Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia”.

IV. REFLEXOS CULTURAIS DAS OBRAS DE ORIDES E DE NATÁLIA: POESIA E LEITURA

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos.

Leyla Perrone-Moisés

IV. REFLEXOS CULTURAIS DAS OBRAS DE ORIDES E DE NATÁLIA: POESIA E LEITURA

A aproximação de dois tipos contrastantes de poesia de autoras de nacionalidades diferentes e que não dialogaram entre si favorece vários pontos de discussão os quais não poderiam ser ignorados no presente trabalho. Um deles é a incomunicabilidade atual nas relações literárias luso-brasileiras. Dalila Teles Veras, em seu artigo “Poetas que o mar separa” (2002, p. 15), chama a atenção para o fato de o ensino, principalmente em nível médio, da moderna literatura portuguesa no Brasil não ir além de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e, também, que o ensino da moderna literatura brasileira no seu próprio país não ultrapassa a meia dúzia de “vacas sagradas de sempre”, algumas das quais já foram citadas neste trabalho. Em Portugal, o conhecimento da literatura brasileira não ultrapassa esses mesmos poucos nomes.

Haveria uma espécie de distanciamento nacionalista ou sociocultural nessa falta de inter-relação, impedindo a abertura para novos horizontes, ou se trata da exigência de um determinado valor estético à produção dos poetas, conferindo-lhes graus de merecimento para serem estudados?

No caso específico das relações entre Brasil e Portugal, é mais provável a primeira hipótese, porque nos dois países existe uma forte tendência de fixar-se na produção nacional, quando muitos estudiosos brasileiros vêem um fechamento na literatura portuguesa, considerando-a voltada para uma tradição ufanista que marca essa cultura, e, de outro lado, os portugueses identificam-se com a referida tradição, recheada de mitos obsoletos, conforme Eduardo Lourenço (1999, p.

158), e procuram valorizá-la, intensificando-a em seus estudos, isolando-se intelectualmente e distanciando-se da produção brasileira.

A tendência de isolar-se, fechar-se em si mesmo aponta para a mentalidade portuguesa atual de preservar a memória de um passado marcado por grandes descobertas proporcionadas pelo mar. Ainda hoje, segundo Lourenço, os portugueses, sonhadores, mantêm esse orgulho, inclusive conservando a impraticada “comunidade luso-brasileira”, desejando acreditar em uma supremacia portuguesa há muito tempo inexistente no mundo e que os leva ao isolamento.

Quanto ao Brasil, o desinteresse em estudar a literatura portuguesa pode justificar-se pela seguinte comparação feita por Lourenço: “que relação pode existir entre o imaginário de um povo de 10 milhões de habitantes, como Portugal, prisioneiro de mitos obsoletos – o Brasil é um deles – e o de um país de 150 milhões⁹ de almas, entre as quais se contam pessoas vindas da Itália, da Espanha, da Alemanha, da Europa central, do Médio Oriente, da Rússia ou do Japão?” Como se percebe, são diferenças socioculturais muito fortes entre os dois países, para haver por parte do Brasil uma disposição maciça em estudar a cultura portuguesa.

Existe, também, a questão do valor estético que leva à canonização de certos autores e deixa outros em segundo plano, como o faz, por exemplo, de modo “altamente” elitista, Leyla Perrone-Moisés em “O cânone dos escritores-críticos” (1998, p. 61-83) do livro *Altas literaturas*. Os teóricos tendem, na

⁹ Hoje são 185 milhões.

maioria das vezes, ao “elitismo”, querendo ter como padrão da arte as obras dos “melhores”, quando a arte não é uma atividade de eleitos, mas de toda a humanidade em todas as esferas sociais. O estudioso precisa saber utilizar as lentes metodológicas adequadas a cada caso, porque não é coerente estudar, por exemplo, um escultor popular do Nordeste brasileiro com os mesmos métodos de abordagem da obra de Michelangelo.

A arte tem essa ampla dimensão humana que não deve ser nunca esquecida, caso contrário, pode-se transformá-la em um clube de poucos criadores eleitos e eternamente admirados por um grupo de leitores que, assim como os críticos, também se consideram eleitos por apreciar apenas as obras dos eleitos. A arte é muito mais do que a produção canônica: é preciso vê-la em uma amplitude maior e deve-se ter cautela nos julgamentos, principalmente das obras de períodos mais recentes. Demorará ainda um certo tempo para que seja adequadamente avaliado o Modernismo, o Pós-Modernismo e os movimentos de vanguarda adjacentes.

Assim como disse Orides Fontela em uma entrevista realizada logo depois da publicação de *Teia*, em 1996, exibida pelo programa *Entrelinhas* da TV Cultura de São Paulo às 22h do dia 28 de maio de 2006, “a poesia dos séculos anteriores era muito elitista, e poesia não é elitista”, porque pode vir também das mãos de alguém do povo, como a própria Orides.

Concordando com Platão no Livro VII d’*A República* (1965, p. 111), se o nosso olho não fosse solar, não poderia ver a luz do sol, o que significa a necessidade de apreciar também obras de outros autores, sem deixar de

reconhecer, com isso, o valor das produções dos já consagrados, até porque não existem necessária ou absolutamente grandes escritores, mas grandes textos.

Superando-se o problema da incomunicabilidade, ao serem aproximadas obras de autoras como Orides Fontela e Natália Correia, deve-se considerar que a relação entre culturas próximas é equivalente à relação entre textos, os quais, pela contigüidade da experiência criadora, tornam-se canais de comunicação, cujo suporte encontra-se em uma constelação de origens produtoras de percursos vários e variáveis, mas coincidentes em algum ou em alguns pontos. Verifica-se a necessária identidade ou entrecruzamento de produtos de culturas afins, mas não se ignora a preservação de traços próprios.

Analisando particularidades da comparação, pergunta-se: em que medida a palavra poética configura um perfil autoral e como se pode relacionar esse perfil a uma preferência estética e a um movimento literário? Como afirma Iuri Tynianov em “Da evolução literária” (1973, p. 109): “a existência de um ‘fato literário’ depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função”. Assim como Tynianov, Melo e Castro, em “Periodização e trajetos sincrônicos na poesia portuguesa” (1984, p. 69-77), contribui para responder a esse questionamento, assinalando a importância do posicionamento do leitor e a sua consolidação no suporte real do presente, ou seja, a consideração do estudo diacrônico para atingir e fixar uma ampla e polissêmica compreensão sincrônica atual dos vários sistemas poéticos que neste processo estão envolvidos.

Os dois tipos de procedimento analítico defendidos pelos críticos, respectivamente a “periodização” e o “estudo da gênese dos fenômenos literários (‘evolução da série’)”, projetam a diacronia em favor da sincronia, tendo em vista a necessidade de o leitor situar-se no momento atual e adquirir um senso crítico quanto ao estudo da literatura como um todo e, também, quanto à preocupação com o estabelecimento de relações entre a obra e o momento estético em que ela se insere (além da possibilidade, inclusive, de relações com outro momento, ou seja, uma incompatibilidade), na busca da compreensão das particularidades da obra como objeto artístico passível de ser influenciado por uma estética.

A obra literária, de acordo com Barthes (1970, p. 74 e 80), é, simultaneamente, “resistência à história” e “signo dessa mesma história”, o que deve estender-se a todo um conjunto de obras constituintes de um período específico. O estudo diferencial para a poesia lírica é, portanto, considerável não só como um caminho ou uma possibilidade de auxílio para a posterior apreensão das particularidades da constituição do objeto, mas também como maneira de esclarecer determinados questionamentos referentes a certos posicionamentos e particularidades de muitos poetas.

Sem a pretensão de estabelecer esquematismos nesta dissertação, mas de apresentar algumas correlações poéticas para realizar uma leitura possível, é assim que, a seu modo, Orides busca, predominantemente, no silenciamento sublime próximo a Mallarmé e na perspectiva literária do fragmento lançada por românticos alemães como Schlegel, fontes para sua especificidade artística centrada em símbolos das culturas grega e zen-budista e da filosofia pré-socrática

– suficientes para identificar alguns de seus poemas com a imagem da esfinge – e, por sua vez, Natália aproxima-se de certas tendências estéticas como a romântica, a surrealista e a barroca, para compor sua autonomia poética por meio da afirmação intensa do eu, da subversão da perspectiva lógica e da impulsividade ou rebeldia no corpo textual, permitindo identificar alguns de seus poemas com a imagem da feiticeira.

A análise de poemas não deve conceber o texto literário como um objeto voltado para exaltar emoções do criador ou do leitor, inebriado por uma atmosfera de fantasias e sonhos, porque poemas são feitos a partir de um trabalho com a matéria sígnica articulada a sentidos figurados, formando a palavra poética figurada, ou seja, um construto verbal em que o plano semântico é perpassado pelo sígnico, proporcionando não uma unilateralidade a apontar para o plano referencial, mas efeitos de sentido intratextuais. Isso significa dizer que, nesse espaço, o referente é percebido não pelas citações em nível superficial, mas pelas relações sígnicas a reconstruírem o(s) elemento(s) previamente conhecido(s). Analisar a poesia unicamente pelo viés semântico, além de constituir uma atitude inapropriada do leitor, revelando a incompreensão da natureza do objeto literário, torna-se um procedimento superficial para compreender a literatura e compor um trabalho intelectual.

Não se pode simplesmente afirmar a existência de sentido em um poema, mas sim considerar que o texto poético dinamiza sentidos gerados por mecanismos de operação com a linguagem. Dessa maneira, a leitura crítica deve conciliar as extensões sintagmáticas com os vários recursos (lingüísticos,

imagéticos) postos em jogo pelo texto na criação de possíveis estranhamentos no universo semântico. Assim considerado, o texto poético cria suas próprias referências, abrindo-as a relações tensas, contraditórias, que cabe ao crítico examinar.

É atentando para essa singular configuração que se buscou desenvolver este trabalho sobre as poesias de Orídes e de Natália. Não se trata apenas de perceber a relação intrínseca entre forma e conteúdo, organização textual e imagem, mas analisar um processo mais complexo de funcionamento da linguagem poética. Tal dinâmica pode ser articulada à visão de Eco (1989, p. 232-249), segundo a qual o verso, como artifício expressivo, menos que ditar leis ao conteúdo, aciona movimentos de construção de sentidos que põem em relevo uma recriação contínua da linguagem, rompendo as redes do sistema lingüístico, regras gramaticais e a ordem do discurso, conforme Friedrich (1991, p. 151). É “enfrentando” a forma da expressão, em suas relações profundas com a camada espessa do conteúdo, que se pode traçar uma articulação das correspondências entre as poéticas. Prioriza-se o enfoque textual, o que significa considerar a singularidade do construto verbal em seu funcionamento artístico, procedimento que escapa à esfera da representação do real para centrar-se na do artificial, como signo complexo.

Genette (1972, p. 145), ao refletir sobre o “bricoleur”, contribui para a idéia de que a perspectiva de leitura de poemas trabalhada nesta dissertação deve corresponder à própria função do crítico, pois, assim como a obra inicial é uma estrutura, semelhante aos conjuntos que o “bricoleur” desmantela para extrair

elementos úteis a algum fim, o crítico também decompõe uma estrutura em elementos, para montar seu discurso. O pensamento crítico, de acordo com a visão de Genette, edifica conjuntos estruturados por meio de um conjunto estruturado que é a obra.

A leitura de poesia deve considerar, portanto, a existência de “uma linguagem dentro de uma linguagem”, conforme Paul Valéry (1999, p. 200): “os versos, estranhos discursos, parecem feitos por *outro* personagem que não aquele que os diz, e dirigir-se a *outro* que não aquele que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*”. Isso significa que a literatura tal como é aqui concebida requer um olhar voltado para a encenação do discurso, a fim de a leitura crítica não se perder em referencialidades puramente ideológicas. Nesse ínterim, as correlações da poesia com outras áreas, como a filosofia, a história, a mitologia e a física, devem ser realizadas a partir do que o texto poético suscita e não do exterior para o interior do texto.

Sob tal ótica, a intenção do presente trabalho não foi compor uma crítica comparativa temática ou feminista ou sobre o mesmo léxico ou que levasse a juízos de valor cultural, neste último caso, criando polaridades e separando ainda mais as literaturas brasileira e portuguesa, mas fazer uma comparação intercontinental liberta das limitações dos estudos demasiadamente centrados em um único espaço, construindo aproximações poéticas entre literaturas de língua portuguesa, cujos textos, por sua vez, não deixam de trazer, em suas particularidades diversas, implicações culturais (literárias, filosóficas, históricas, mitológicas, teológicas, físicas) a serem lidas, conforme mencionado, do interior

para o exterior dos poemas, buscando correlações pertinentes e formando uma visão crítica própria e não apenas aplicações de teorias ou de métodos prontos.

Aliás, se o leitor quiser ter idéias novas, ser criativo, inovador e ter uma opinião independente, deve aprimorar primeiramente os sentidos, para começar a pensar. E o primeiro passo para aprender a pensar é aprender a observar, conforme Stephen Kanitz (2004, p. 18). Ensinar a observar deveria ser a tarefa número um da educação. Quase metade das grandes descobertas científicas surgiu não da lógica, do raciocínio ou da teoria, mas da simples observação.

O crítico que recorre fundamentalmente a aplicações de esquematismos preestabelecidos, restringindo, assim, a leitura dos textos, de acordo com Machado e Pageaux (1988, p. 166), apresenta não uma investigação, mas a demonstração de um método, o que lhe revela uma “grande preguiça mental”. Concordando com os referidos autores, não há de um lado o texto e do outro o método: há diversos “textos” construídos por meio de diversos métodos e diversos métodos que restituem “textos”, motivo pelo qual o método não deve ser o ponto de partida, mas sim a opção do investigador por um determinado terreno de investigação, a partir do qual construirá o seu método próprio.

A reflexão teórica para o comparatista não é repetição e generalização de teorias diversas, mas uma reflexão sobre as dimensões novas de uma questão literária – particularmente a esta dissertação: há uma especificidade no posicionamento do eu lírico de Orides Fontela e de Natália Correia? Em outros termos, verificar se o problema abordado é o de uma justaposição de textos ou o da criação de um campo de investigação por meio de novas fronteiras levantadas

pelo crítico. Machado e Pageaux (1988, p. 167-168) assinalam que, se o estudo corresponde, de fato, à criação de um novo campo de investigação, então se trata de um trabalho realmente comparativo. No caso contrário, podem ser estudos literários em geral, pertinentes, mas relacionados com uma única literatura, com textos ou com um escritor determinado, podendo ser ensaios críticos, introdução a reflexões sintéticas, mas não coerentes com uma perspectiva rigorosamente comparativa, para a qual é fundamental a concepção de texto como um sistema “aberto” e constituinte de um “sistema dialógico”.

Retomando o artigo de Dalila Veras, se o mar separa brasileiros e portugueses, que pelo menos a língua, a pátria comum, possa uni-los, e que possam, como térmitas, cavar vasos comunicantes e subterrâneos que, para além dos acordos oficiais, possam realmente propiciar um mútuo conhecimento da poesia que faz uso da mesma língua com sabores diferentes.

E para terminar, convém relembrar a seguinte frase de Natália Correia: “as coisas só se revelam inteiramente no seu oposto, visto que com ele são unas” (1993, p. IV), que, assumindo um posicionamento muito próximo ao de Heráclito (1973, p. 90), “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira”, complementa-se com o poema “Oposição” (1988, p. 114) de Orídes, no qual os “arcanjos contrários”

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

De acordo com Haroldo de Campos (1975, p. 92), a poesia faz-se “dialética não para o conforto de alguma síntese ideal, hipostasiada no absoluto”, como propõe Hegel, “mas pela guerra permanente que engendra entre os elementos em conflito”.

Eis um sabor possível, entre vários outros, da aproximação entre as poesias dos dois países.

V. ANEXOS

ANEXO A

– Natália Correia

Da obra *Comunicação* (1959), a primeira parte do “Auto da Feiticeira Cotovia” (1993, v. 1, p. 229-251):

Recentes escavações feitas no Sudeste da Europa confirmaram a existência de uma cidade soterrada pelo prodígio diário de um lento e assombroso cataclismo.

Dessa cidade – a Lusitânia – contam contos espantados que uma mulher a quem chamavam a Feiticeira Cotovia foi condenada às chamas por práticas de uma magia maior e estranha a que ela dava o nome de Poesia. Pronunciada que foi a sentença a misteriosa e sereníssima criatura anunciou com a força coruscante de um fulmíneo augúrio: “O meu corpo em chamas será o rastilho de uma fogueira que consumirá a Lusitânia ano após ano, geração após geração numa combustão invisível e prolongada pela Palavra que fulge no Ponto onde todos os nomes se reúnem na Luz”. E a profecia fez-se lume duradouro porque aquele fogo ardia sem matéria pois que era pura chama do Espírito. E os Deuses afagaram as suas pombas porque estavam contentes com o que a Mulher tinha feito.

Numa praça, sobre um palanque de carpintaria, encontram-se milhares de pessoas. O PREGOEIRO lê o Auto da Feiticeira Cotovia.

PREGOEIRO

É o processo extraordinário
Da Feiticeira Cotovia
Que diz que as roseiras ao contrário
É que dão rosas e é que há poesia.

Que diz que é preciso olhar um lírio
Como quem não o está a ver
E que esse olhar é que é o círio
Do que está no lírio a acontecer.

Que diz que dá pinhas pela maneira
Como um pinheiro sem saber as dá
E que isto é que é ser feiticeira
E como o pinheiro nem boa nem má.

Que diz que o silêncio que só ela fala
Já foi, numa lira, a língua de um povo
De deuses que falam quando ela se cala
E na poesia começa de novo.

Que diz que a brisa que é a sua túnica
Sopra de futuros tempos luminosos
E que por ser todos é que ela é a Única
Até que os deuses saíam dos seus ovos.

Que diz que isto de uma nação
 É um sítio flamejante e preciso
 Para dizer que não e que não.
 E se há nação é por causa disso.

Que diz que a fúria que se chama vida
 É lutar, ferida da vida ser pouca
 Com muitos milênios de alma decidida
 Pela liberdade que é a luz na boca.

Da seção “Fragmentos de um itinerário” da obra *A mosca iluminada* (1972), o poema “Árvore géniológica” (1993, v. 1, p. 419-421):

Minha avó para me ensinar
 a dar o corpo à fogueira
 deixou-me a estrela mais triste
 de ter sido feiticeira

Meu avô do que era seu
 deixou-me o pesado in-fólio
 de tirar pombas da paz
 da manga de um manicômio

De meu pai que das sereias
 foi cobridor português
 coube-me em versos a fome
 do lápis com que me fez

Em Auschwitz paguei
 com uma costela judia
 as dores com que levantei
 minha alva alvenaria

Li no jornal o estupro
 da minha infância alumbrada
 ficou a perdida infância
 mais minha porque rasgada

Da cintura para baixo
 queimaram-me em Hiroxima
 deitou corpo a poesia
 da cintura para cima

Nisto minha mãe morreu
 fez-me a dor mais espaçosa
 para eu passar como um gato
 entre danos de pau-rosa

Nisto Tristão o setembro
 afinal das minhas uvas
 perdeu as asas faltou
 ao nosso encontro nas nuvens

Fabricantes do apocalipse
me foram rapando o cabelo
para me estamparem como um anjo
depenado no sétimo selo

Tipografada pelas granadas
que compõem o jornal diário,
das guerras que não fiz fiquei
o suplemento literário

À loucura dos ascendentes
magistrados de mim exposta
escapei num verso dizendo-me
que não era uma lagosta

Sempre a escapar por um fio
de microfone fremente e canoro
por esse porta-voz vou caíando
a semi-fusas o corpo onde moro

As facas com que me faço
já lhes perdi a conta
o meu maior invento
é nunca ficar pronta

Mulher cargueiro em construção
de um marfim que só atinjo
na imensidade do não
aos ascendentes que finjo

não serem a pantomima
de um texto de passos, vários:
manuscrito de neblina
se o não leio ao contrário

Verde trabalho frutal
de ascendente paragógica
antepasso-me É uma
árvore mais génio (mais) lógica.

ANEXO B

– Orides Fontela

Da seção “Novos” da obra *Rosácea* (1986), o poema “Herança” (1988, p. 194):

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

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

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço.

ANEXO C

– Francis Ponge

“L’huître”

L’huître, de la grosseur d’un galet moyen, est d’une apparence plus rugueuse, d’une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C’est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l’ouvrir: il faut alors la tenir au creux d’un torchon, se servir d’un couteau ébréché et peu franc, s’y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s’y coupent, s’y cassent les ongles: c’est un travail grossier. Les coups qu’on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d’une sorte de halos.

À l’intérieur l’on trouve tout un monde, à boire et à manger: sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d’en-dessus s’affaissent sur les cieux d’en-dessous, pour ne plus former qu’une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l’odeur et à la vue, frangé d’une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d’où l’on trouve aussitôt à s’orner.

“Le mollusque”

Le mollusque est un “être-presque une-qualité”. Il n’a pas besoin de charpente, mais seulement d’un rempart, quelque chose comme la couleur dans le tube.

La nature renonce ici à la présentation du plasma en forme. Elle montre seulement qu’elle y tient en l’abritant soigneusement, dans un écrin dont la face intérieure est la plus belle.

Ce n’est donc pas un simple crachat, mais une réalité des plus précieuses.

Le mollusque est doué d’une énergie puissante à se renfermer. Ce n’est à vrai dire qu’un muscle, un gond, un blount et sa porte.

Le blount ayant sécrété la porte. Deux portes légèrement concaves constituent sa demeure entière.

Première et dernière demeure. Il y loge jusqu’après sa mort.

Rien à faire pour l’en tirer vivant.

La moindre cellule du corps de l’homme tient ainsi, et avec cette force, à la parole – et réciproquement.

Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu’il est bien fait, et s’y fixer à la place du constructeur défunt.

C’est le cas du pagure.

“Le feu”

Le feu fait un classement: d’abord toutes les flammes se dirigent en quelques sens...

(L’on ne peut comparer la marche du feu qu’à celle des animaux: il faut qu’il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...

Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s’encroulent, les gaz qui s’échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Das autoras

CORREIA, Natália. *A mosca iluminada*. Lisboa: Quadrante, 1972.

_____. *Antologia da poesia do período barroco*. Lisboa: Moraes, 1982.

_____. *Antologia de poesia erótica e satírica*. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello, 1966. p. 397.

_____. O ritmo como fascinação na poesia. *Humboldt*: revista para o mundo luso-brasileiro, Hamburgo, Alemanha: Übersee-Verlag, 6 (14), p. 51-54, 1966.

_____. *O sol nas noites e o luar nos dias* (I e II). Lisboa: Projornal, 1993. 898 p.

_____. *O surrealismo na poesia portuguesa*. S. I. Europa-América, 1973. 418 p.

_____. *Poemas a rebate*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1975. 179 p.

_____. *Poesia completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

FONTELA, Orides. Fui eu. In: ROCHA, Valdir. *Fui eu*. São Paulo: Escrituras, 1998. 56 p. ISBN 85-86303-35-5.

_____. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996. 92 p.

_____. *Trevo* (1969-1988) – reunião de todas as poesias anteriores. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).

Sobre as autoras

BORGES, Contador. A surpresa do ser. *Revista Cult*, São Paulo: Cult/ Uol, n. 28, p. 38-40, nov. 1999. 2 CD-ROM.

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

_____. “A um passo do pássaro”: a poesia de Orides Fontela. *Entrelinhas*. São Paulo: TV Cultura, 28 maio 2006, domingo, 22h.

GUIMARÃES, Dórdio. Reflexão. *Jornal Letras & Letras*, Lisboa, n. 26, fev. 1990. Dossier, p. 10.

MARQUES, Ivan. Escuríssima água. *Revista Cult*, São Paulo: Cult/ Uol, n. 28, p. 41-44, nov. 1999. 2 CD-ROM.

MELO e CASTRO, Ernesto Manuel de. O dom da poesia e a sua dona: a propósito da poesia de Natália Correia. In:____. *Voos da fénix crítica*. Lisboa: Cosmos, 1995. p. 157-162.

MOURÃO, José Augusto. Literatura e cristianismo. *Jornal Letras & Letras*, Lisboa, n. 26, fev. 1990. Dossier, p. 11.

ROZÁRIO, Denira. *Palavra de poeta – Portugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 79-94.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. Os lugares da poesia em Natália Correia. In: LÚCIO, Álvaro Laborinho. Natália Correia, dez anos depois (2003). *Boletim do NHC*. Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n. 14, 2005.

VIEIRA-PIMENTEL, Fernando. *O sol nas noites e o luar nos dias*, de Natália Correia: romance, a três vozes, de uma ocidental. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, nov. 1997. Disponível em: <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk2/ensaio/natalia.html>>. Acesso em: 15 jun. 2005.

Geral

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 285 p.

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Tradução: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

AGUIAR e SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces. *Alguma poesia* (1930). In:____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. p. 53.

_____. *Antologia poética*. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1951. p. 122.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53. (Coleção Signos, n. 44)

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. Mon coeur mis à nu. In:____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1958. p. 1214.

BENN, Gottfried. Fragmentos. Disponível em:
<<http://www.astormentas.com/din/poema.asp?key=4263&titulo=FRAGMENTOS>>.
Acesso em: 17 jul. 2006.

BÍBLIA SAGRADA CRISTÃ. Livro das lamentações. 5. ed. São Paulo: Paulinas, 1978. p. 911.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278 p.

BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica: ciência das significações*. Tradução: Aída Ferras et al. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. Edição francesa de 1987.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia* (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. 23. ed. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Imprensa Brasileira LTDA/ Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1972. Edição brasileira comemorativa do quarto centenário do poema.

CAMPOS, Haroldo de. In: BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 92.

CANDIDO, Antonio. Comentário da seção “Orides, *Teia* e a crítica”. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p. 92.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p. 9.

DESCARTES, René. *Oeuvres et lettres*. Paris: Gallimard, 1953. p. 278.

DOMIN, Hilde. *Para qué la lírica hoy?* Barcelona: Alfa, 1986. p. 17-40.

ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: _____. *Sobre os espelhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 232-249.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1972.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: MOSER, Fernando de Mello; MONTEIRO-GRILLO, J. (Org. e trad.). *Ensaio de doutrina crítica*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 37-48.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? *Revista Semeiar* 4, Rio de Janeiro: PUC, abr. 1998.

HAMBURGER, Käte. *La logique des genres littéraires*. Tradução: P. Cadiot, prefácio: Gérard Genette. Paris: Seuil, 1986. p. 243.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Preleções sobre a história da filosofia. In: *Os pré-socráticos*. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Abril, 1973.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 11.

_____. *Ser e tempo*. Tradução: Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p. 10.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os pré-socráticos*. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

HILST, Hilda. XIX. In: _____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003. p. 47.

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português, português-grego*. 6. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa. 1984. p. 288.

JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. A poesia, a tradição lírica e a questão central do sujeito. Disponível em: <<http://www.antroposmoderno.com>>. Acesso em: 10 out. 2005.

KANITZ, Stephen. Observar e pensar. *Revista Veja*, São Paulo: Abril, p. 18, 4 ago. 2004. Ponto de vista.

LOBATO, Monteiro. Correspondência de 15 set. 1909 de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel. In: _____. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1968. v. 1, p. 273.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Coleção Signos, n. 46).

MAGRITTE, René. Disponível em: <www.magritte.com/indec.cfm>, <www.figaroscope.fr> e <www.culturabrasil.pro.br/magritte.htm>. Acesso em: 16 maio 2006.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. In: AMARAL, Ana Luísa; VILAS-BOAS, Gonçalo; FREITAS, Marinela; MARTELO, Rosa Maria (Orgs.). *Cadernos de literatura comparada 8/9: literatura e identidades*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003. p. 89-104.

MELO e CASTRO, Ernesto Manuel de. *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Literatura portuguesa de invenção*. Revisão de Fernando Segolin. São Paulo: Difel, 1984. p. 69-77.

MELO NETO, João Cabral de. Psicologia da composição. In: _____. *Antologia poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio-Sabiá, 1973. p. 248.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Dissertação primeira: “Bem e mal”, “bom e mau”. In: _____. *A genealogia da moral*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953. p. 19-20.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 304 p. (Coleção Ensaaios, n. 22).

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PÉREZ, José (Org.). *Manual de Epiteto filósofo*. Tradução: Frei Antonio de Souza. São Paulo: Edições Cultura, s. d. cap. X, p. 35. (Série Clássica de “cultura”, Os mestres do pensamento, v. 11).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Literatura comparada, intertexto e Antropologia. In: *Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias*. João Pessoa: União Cia Editora, 1985. p. 201.

PESSOA, Fernando. Poemas de Alberto Caeiro. O guardador de rebanhos. In: _____. *O eu profundo e os outros eus: seleção poética*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 137.

PFEIFFER, Johanes. *La poesia: hacia la comprensión de lo poético*. 3. ed. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-Marie. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1971. p. 174.

PLATÃO. *A República*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. (Clássicos Garnier, v. 2).

PONGE, Francis. *La fabrique du pré*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Le grand recueil: Lyres, Méthodes, Pièces*. Paris: Gallimard, 1961.

_____. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 2000. (Collection Poésie).

_____. *Le savon*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Par un Malherbe*. Paris: Gallimard, 1965.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução: Lúcia Miguel Pereira. 12. ed. São Paulo: Globo, 1995. (*Em busca do tempo perdido*, v. 7).

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Revista Interletras*, Dourados, MS: UNIGRAN. Disponível em: <http://www.interletras.com.br/inter_textos/bartolomeu.html>. Acesso em: 13 fev. 2006.

ROCHA, Valdir. *Fui eu*. São Paulo: Escrituras, 1998. 56 p. ISBN: 85-86303-35-5.

RODIN, François-Auguste-René. *O pensador* (1881). Disponível em: <www.musee-rodin.fr> (Paris). Acesso em: 26 jun. 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Julie ou la nouvelle Heloïse. *Revue Horen*, Paris, p. 7, 1761. Carta III.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SERVIEN, Pius. *Esthétique*. Paris: Payot, 1953. p. 85-93.

SOUZA, José Cavalcante de. *Os pré-socráticos*. Tradução: José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

TIPLER, Paul Allen. *Física para cientistas e engenheiros*. 4. ed. Tradução: Horácio Macedo. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos S. A., 2001. v. 1.

TYNIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 5-72.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. João Alexandre Barbosa (Org.). São Paulo: Iluminuras, 1999.

VARGA, A. Kibedi. *Les constantes du poème: à la recherche d'une poétique dialectique*. Leyde, 1963. p. 9.

VELOSO, Caetano. Língua. In: _____. *Velô*. 1984.

VERAS, Dalila Teles. Poetas que o mar separa. *Jornal da Ube: o Escritor*, n. 100, out. 2002. p. 15.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. São Paulo, *Novos estudos CEBRAP*, n. 34, p. 198-214, nov. 1992.

VII. OBRAS CONSULTADAS

VII. OBRAS CONSULTADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969. 232 p.

_____. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Presença, 1987. p. 55-61.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENN, Gottfried. *Essays Reden Vortrage*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1959.

_____. *Ithaca*. Die Weissen. Leipzig: Blätter, 1914.

_____. Das moderne Ich. *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Berlin: Reiss, fasc. 12, p. 47-56, 1920. Fragmentos.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Bioto. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003. 144 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Araraquara. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Laura Beatriz Fonseca de Almeida.

CHALHUB, Samira. *Metalinguagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Coimbra: Almedina, 1987. 263 p.

CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257 p.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. 2000. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal

de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Esther Maciel de Oliveira Borges.

FERREIRA, Letícia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria, RS: ASL: Pallotti, 2002. 139 p. (Série Ensaios).

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1991. 479 p. (Collection Poétique).

GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: Educ, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 208 p.

_____. Le dominant. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974. p. 20.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O ritmo no discurso poético. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 1, p. 7-31, mar. 1999.

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

PFEIFFER, Johan. *Introdução à poesia*. Lisboa: Europa-América, 1966.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998, v. 21, p. 5145.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. *A impossível contenção do fluxo vital/natural: "Numa hora", de Orides Fontela*. Curitiba: Universidade Estadual de Maringá/ Mídia Curitibana, 2001. Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veja, s. d. p. 21-34.

TYNIANOV, Iuri. Os traços flutuantes da significação no verso. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982. p. 15-24. (Poétique, n. 28).

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 15 de dezembro de 2006.

PRISCILA PEREIRA PASCHOA

<priscilapaschoa@yahoo.com.br>