

O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela

Marcos Aparecido Lopes*

RESUMO

Este artigo investiga as relações entre forma literária e especulação filosófica em alguns poemas de Orides Fontela. A reflexão parte de uma síntese da recepção crítica da obra do poeta; em seguida, confronta alguns símbolos dessa poesia com a tradição literária do ocidente e, por fim, esboça uma análise interna desses símbolos com o objetivo de estabelecer algumas distinções conceituais para uma hermenêutica da poesia.

Palavras-chave: Orides Fontela. Símbolo. Forma literária. Filosofia. Poesia brasileira

*Forma
densamente forma
como revelar-te
se me revelas?
(Orides Fontela)*

Introdução

Às vezes, a crítica literária é parcimoniosa com alguns poetas. Poucos estudos compõem a fortuna crítica de alguns deles – tão poucos, que tal designação parece ser uma ironia dirigida à obra literária. Orides Fontela (1940-1998), natural de São João da Boa Vista, interior de São Paulo, recebeu uma atenção discreta da nossa crítica literária. Entretanto, tal discricção não significa pobreza especulativa dos críticos nem tampouco da própria autora. Antes, parece fazer jus ao próprio traço da poética de Orides. Desde os prefácios de Antonio Candido ao livro *Alba* (1983) e de Marilena Chauí ao livro *Teia* (1996) até alguns estudos como os de Benedito Nunes (1991), Alcides Villaça (1992) e Haquira Osakabe (2002), o que acompanhamos é uma atitude sóbria, respeitosa e de reconhecimento do alto grau de sua elaboração poética. O lugar único na paisagem literária brasileira e os pontos de contato com a tradição poética e filosófica do ocidente (Mallarmé, Valéry, Ungaretti, São João da Cruz, os pré-socráticos e Heidegger) não passaram despercebidos aos olhos desses leitores.

É certo que Vinícius Dantas, em seu artigo “A nova poesia brasileira e a poesia” (1986, p. 40-53) dinamitava um provável consenso crítico formado em torno da obra literária de Orides. As diatribes do crítico colocavam na berlinda as pretensões filosóficas entranhadas na poética da autora. Também é certo, todavia, que tal avaliação ressentia da sombra antropofágica da poesia oswaldiana que, por constituir uma possível “tradição” modernista da poesia brasileira, tendia a valorizar o jogo lúdico e dessacralizador da arte poética. O autor afinava seu diapasão crítico com um ouvido na buzina modernista e a mão no tacape antropofágico. O resultado são comentários desabusados desta natureza: “Dessa maneira ele [o poeta Chacal] consegue testemunhar mais sobre o estatuto contemporâneo da subjetividade e oferecer sugestões incisivas ao leitor do que o poeta [Orides Fontela] que se faz sacerdote da voz originária, oculta nos cafundós heideggerianos do ser

e do tempo” (DANTAS, 1986, p. 51). Vinícius Dantas recusava a visão romântica que atribui à palavra poderes mágicos, ou que faz do poeta um sacerdote dos mistérios da linguagem ou, ainda, um oficiante do sublime. O crítico, porém, imaginando expressar sua descrença quanto ao papel que a arte desempenharia ao substituir a religião, revelava uma crença em um conceito lúdico e dessacralizador do ato poético (a autoconsciência irônica da linguagem). Afinal, se a poesia de Orides Fontela atendia às expectativas culturais de um público *raffiné*, não menos sofisticadas seriam as mediações e os construtos conceituais utilizados pelo crítico na leitura daqueles poemas simpáticos à sua perspectiva teórica.

Em 1983, Augusto Massi, em uma resenha ao livro *Alba*, reconhecia que a panóplia de símbolos, presente na poesia da autora, não era nova: poderia até deitar raízes no romantismo. Contudo, o modo que a poeta usou e organizou um conjunto parcimonioso de símbolos é o que conferiu à sua obra uma “originalidade surpreendente”. Massi, ao procurar entender os motivos de certa indiferença em relação à poesia de Orides Fontela, deixava uma sutil provocação ao trabalho da crítica:

Durante as duas últimas décadas, a preocupação dos críticos literários brasileiros se concentrou, em relação à poesia, no estudo dos movimentos poéticos e na feitura de antologias. Este procedimento libertou o crítico de sua função, a meu ver, mais radical: mergulhar na aventura do texto. Ou seja, ir contra a maré e revelar ao público o autor que não alinha na chamada literatura de época. Revelar aquele que trabalha à margem da literatura tradicional (não importa o rótulo de modernidade que assuma: poesia marginal, poesia práxis, etc.) implica em riscos que ninguém quer correr. No entanto, só esta atitude nos obriga a reavaliar o nosso potencial teórico, reciclando para a usina da linguagem a energia contida no calor da hora (MASSI, 1983, p. 100).

A resenha do crítico contém um problema que interessa de perto aos estudos literários: a presença de um autor que não se encaixa nas coordenadas estéticas do período e que também não atende às demandas teóricas com as quais, muitas vezes, discernimos e julgamos a relevância de uma obra obriga-nos justamente a uma reavaliação de nosso potencial teórico. Isto quer dizer que quando uma obra possui uma grandeza artística e especulativa, ela nos força a pensar para além dos nossos hábitos teóricos. No fundo, para falar como T.S. Eliot, em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1989, p. 38-39), uma obra dessa envergadura reorienta nossa visão do passado literário e estimula novos problemas de natureza teórica. Com isso, não quero subscrever que a poesia de Orides Fontela consiga realizar essas duas proezas, mas é fato que, em sua fortuna crítica, alguns leitores observaram o potencial teórico e o valor cognitivo das suas imagens poéticas (OSAKABE, 2002, p. 97-109).

Em relação aos estudos da obra de Orides Fontela, o que o leitor encontra é uma descrição sucinta dos símbolos de sua poesia, sem que se saiba ao certo se eles formam um sistema autárquico ou se são compreensíveis sintática e semanticamente a partir de sua inserção em uma tradição lírica. Em suma, a pergunta que se deve fazer é a seguinte: o que esses símbolos efetivamente dão a pensar? Também há, na fortuna crítica, uma apropriação das especulações e das argumentações mais legíveis de Heidegger ou de Derrida (BUCIOLI, 2003) para indicar o horizonte de reflexão da poesia da autora. Entretanto, não são indicadas as implicações do pensamento desses filósofos para a forma literária ou para a estrutura da obra poética. Ou melhor: não se discute como a forma literária elabora determinados conteúdos filosóficos e em que medida tal diálogo afeta seu estatuto. Compete também a este artigo pensar: em que consiste a força da forma? Revelar? Mas o quê? Para retomar a epígrafe do início, como revelar a forma, se é ela que revela o “eu lírico”?

1. Contracanto e silêncio

Os poetas não são, como gostaria a mitologia oficiosa, filhos de Apolo, mas sim de Marsias. No grito de morte de Marsias, os poetas ouvem seu próprio nome... (STEINER, 1988, p. 57).

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio (FONTELA, 1988, p. 94).

As sereias cantantes de Orides podem ser contrapostas àquelas outras de Kafka (2002): silenciosas e misteriosas. Entre o canto e o silêncio das sereias há o mistério, mais do que o enigma presente em uma linguagem cifrada. Orides e Kafka, cada um a seu modo, subvertem o clássico episódio da Odisséia. Em Kafka, no conto “O silêncio das sereias”, a releitura da passagem de Homero é surpreendente e provocadora: “As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não.” No poema de Orides Fontela, é difícil o leitor se furtar às seguintes questões: quem são as sereias? Qual a relação entre canto e silêncio? E mais: o que se vê no “espelho do silêncio”? (KAFKA, 2002, p. 104).

O que flagramos no conto daquele escritor é a estreita e essencial relação entre o dizer e o ver. Uma relação que se torna complexa quando se tem em mente este segundo fragmento da narração: “E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia ainda conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes – as fez esquecer de todo e qualquer canto” (KAFKA, 2002, p. 105).

Não pretendo deslindar a riqueza de sugestões que o conto de Kafka propõe para um dos topos mais discutidos e discutíveis da tradição ocidental e, sobretudo, para o próprio estatuto da literatura na modernidade. Minha tarefa é mais modesta. Apenas gostaria de sublinhar que, nesse conto, as astúcias de Ulisses e das sereias podem ser discutidas a partir dos limites da fala e do olhar. As duas hipóteses para o silêncio das sereias são instigantes. Na primeira hipótese, elas não cantaram porque somente assim poderiam derrotar o astucioso Ulisses, já na segunda hipótese, elas não cantaram porque a visão que tiveram de Ulisses, imerso em sua felicidade e no preparo dos estratagemas do encontro, fez com que se esquecessem de seu canto. Em síntese: de sedutoras, tornaram-se seduzidas. Porém, mais instrutivo ainda, para o tipo de relação que sugiro, é como Ulisses reage ao silêncio delas. Ele não ouviu o silêncio das sereias, portou-se como se tivessem cantado para seu corpo preso ao mastro do navio. Elas “já não queriam seduzir”, desejavam apenas “capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses”. Kafka arremata seu conto com a afirmação de que tudo o que chegou até nós desse episódio foi um apêndice. Afinal, sendo Ulisses tão esperto, “uma raposa ladina”, nem a deusa do destino conseguiu devassar seu íntimo. Parece-me oportuno lembrar o significado do verbo “devassar”: ter vista para dentro de alguma coisa. Conclui Kafka: “Talvez ele tivesse realmente percebido – embora isso não possa mais ser captado pela razão humana – que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando, por assim dizer, como o escudo, o jogo das aparências acima descrito.” (KAFKA, 2002, p. 105-106). Jogo das aparências ou limites da razão humana são expressões que recolocam no arremate do conto o nó inextricável entre o dizer e o ver, entre o real e a representação possível e interessada desse real.

Maurice Blanchot, no ensaio “O canto das sereias”, faz as seguintes considerações:

As Sereias: sim, parece que cantavam, mas de um modo que não satisfazia, que indicava apenas a direção em que se abriam as verdadeiras nascentes e a verdadeira felicidade do canto. Todavia, pelos seus cantos imperfeitos, que não eram senão um canto ainda por vir, conduziam o navegante a esse espaço onde cantar começaria verdadeiramente. [...] De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia a sua falha? Por que é que essa falha o tornava tão poderoso? [...] Havia algo de maravilhoso nesse canto real, canto comum, secreto, canto simples e quotidiano, que eles [os homens apaixonados pelo canto das Sereias] tinham de reconhecer logo, cantado irrealmente por potências estranhas e, digamo-lo, imaginárias, canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo onde os incitava a desaparecer. (Blanchot, 1984, p. 11-12).

O ensaio de Blanchot procura pensar, a partir do episódio das sereias, o que constitui o caráter da narrativa. Para os propósitos deste artigo, caberia sublinhar que a frase de abertura do ensaio não é categórica: “As Sereias: sim, parece que cantavam...”, uma suspeita que não deixa de ecoar no próprio caráter ou estatuto do texto literário ou, ainda, no modo como Kafka releu o episódio em questão. Essa incerteza a respeito de se as sereias realmente cantavam abre uma trilha para a densa reflexão de Blanchot e, sobretudo, permite ao ensaísta considerar o caráter da narrativa sob o prisma do imaginário. Não por acaso, o subtítulo do ensaio é “O encontro com o imaginário”. Um encontro que constitui personagens e autor, mas que também explicita, segundo a perspectiva do ensaísta, o fato de o caráter da narrativa não ser o relato verdadeiro de um acontecimento e sim o local onde esse acontecimento é chamado a se produzir. Em suma, a narrativa é o acontecimento:

Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero, e, no entanto, apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contacto com a força dos elementos e com a voz do abismo. Isto parece obscuro, isto faz lembrar o embaraço do primeiro homem se, para ser criado, lhe tivesse sido necessário pronunciar ele próprio, de uma forma inteiramente humana, o *Fiat Lux* divino capaz de lhe abrir os olhos (BLANCHOT, 1984, p. 15).

Se a origem do dizer está relacionada à visão (transpomos para a fala o que vimos, o que estamos vendo, o que poderíamos ter visto ou o que gostaríamos de ver), como entender que Homero (VIDAL-NAQUET, 2002) é, segundo a tradição, o poeta cego; que Orfeu olhou para trás quando retornava do Hades, e perdeu para sempre Eurídice e que as Mênades o esquartejaram por ciúmes; que Marsias foi esfolado por Apolo; que Camões perdera o olho direito num recontra contra os mouros em Ceuta (BECHARA, 2001) e, por fim, que Orides tivesse como marca singular de sua personalidade, além de sua magreza, as grossas lentes de seus óculos? Em todos os exemplos, há o sinal inequívoco de alguma privação fabulada ou real. Os poetas não são os únicos entes privados de alguma coisa nesse mundo. Além do mais, a seqüência de exemplos pode apenas simular mera coincidência. No entanto, o que há nessa repetição temática, nessa violência à qual o poeta se expõe voluntária ou involuntariamente?

Em “O silêncio e o poeta”, George Steiner pensa a questão do silêncio na modernidade a partir da constatação de que haveria uma crise da palavra. Porém, tal crise, além de seus aspectos negativos, obviamente, seria considerada como local de novas possibilidades de expressão, como autoconsciência por parte do poeta do “empobrecimento da linguagem” na esteira das duas grandes catástrofes da primeira metade do século XX: a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, com todas as conseqüências

culturais, econômicas e políticas para o continente europeu. Para Steiner, um dos *tropos* recorrentes na literatura ocidental é a idéia de que o ato do poeta desafia os deuses. Pode-se dizer que é um ato sacrílego. Um tema que atravessa a poesia ocidental (pelo menos desde a poesia medieval latina até os simbolistas) é “das necessárias limitações da palavra humana”. Nesse ensaio de Steiner, trata-se de pensar o significado dessas necessárias limitações e, como tal tema, a partir da figura do silêncio, reaparece no século XX. Antes, porém, vejamos como o ensaísta entende os limites da linguagem humana em uma sociedade ainda não atravessada pelo fenômeno da secularização:

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

O fio condutor do ensaio em questão é compreender o “honesto fascínio pelo silêncio na sensibilidade contemporânea” (STEINER, 1988, p. 69). O próprio ensaísta considera que a reavaliação do silêncio (a epistemologia de Wittgenstein, a estética de Weber e de Cage, a poética de Beckett) é um dos “atos originais e mais característicos do espírito moderno”. Contudo, esse ato não é uma adesão ao misticismo ou o retorno da transcendência no espaço artístico ou filosófico.

Rafael Argullol, poeta e filósofo espanhol, afirma que, além de ser presidida pelo jogo e pelo ritmo, o que determina a poesia é seu diálogo com o silêncio. Gostaria de retomar duas considerações do filósofo em função do eixo temático deste artigo. A primeira consideração parte da idéia de que o som da poesia é o som envolto em silêncio. Também se deve atentar para o fato de que Orfeu possuía o atributo de silenciar e apaziguar com seu canto os barulhos da floresta. O que está latente nessa percepção da poesia é que ela caminha no fio da navalha: entre o canto e o silêncio.

O silêncio, a tranqüilidade das profundezas tem tudo a ver com a sonoridade original. A poesia é um retorno à origem, mas em uma perspectiva paradoxal de evocação e de nostalgia: a origem está diante de nós. Trata-se, então de um retorno à pátria do futuro, o que implica uma certa circularidade. Osip Mandelstam deu a melhor definição do poeta que eu conheça: o poeta é o mestre do eco. [...] O poeta luta com as formas da linguagem para capturar a sonoridade original, mas ele deve se contentar com a ressonância, com o eco. [...] Pela ressonância tem-se a intuição da sonoridade original ou a ilusão de poder capturá-la (ARGULLOL, 2005, p. 18).

A segunda consideração desenvolve a relação entre silêncio e poesia, mas agora sob a perspectiva da forma poética:

[...] a poesia trata dos aspectos mais suntuosos da condição humana, mas com meios austeros: a maior riqueza expressiva exige o maior despojamento, a depuração da forma. [...] A poesia quer ser uma evocação da experiência amorosa ou mística ou ainda da morte. Mas nessa evocação, ela beira sempre o inexpressável, como se a sua vocação secreta fosse aquela do funâmbulo que atravessa o vazio cheio de esperança. Paul Celan soube sintetizar essa tensão extrema em apenas cinco versos: ‘um nada nós éramos, nós somos, nós continuaremos, em flor: a rosa de nada, de ninguém’ (ARGULLOL, 2005, p. 20).

mesmo a figura de Ulisses posta sob suspeita, como, por exemplo, na narrativa de Kafka, pelo menos não explicitamente. Tampouco encontramos Circe, etimologicamente a feiticeira que “descobre a luz” e que anuncia para Ulisses as dificuldades e os desafios que ele enfrentará. Em Orides Fontela, as sereias constituem a voz lírica que atrai e trai o leitor. O que me faz avançar, ainda que uma análise pormenorizada não seja possível nessas circunstâncias, em outra hipótese: se ao eu lírico-sereia compete a função de fecundar, ao provável leitor caberia a metáfora da parteira (a maiêutica): fazer o parto dos possíveis sentidos dos versos. Porém, tal maiêutica não deixa de traír, ou ultrapassar, o acontecimento poético, em um sentido que este artigo deverá ao menos sugerir.

Há, no poema, a seguinte oposição de base: apropriação (atraír: puxar alguém ou alguma coisa violentamente para si) e desapropriação (traír: entregar alguém ou alguma coisa ao “inimigo”). Essa oposição de base é, no fundo, um duplo movimento, sendo que, no primeiro movimento – a atração e a tração sofridas pelas sereias – o sujeito está oculto. A tração implica a idéia de ruptura de uma unidade ou de um vínculo existente em uma comunidade política, em um casal ou em uma amizade. Mas para haver tração é preciso que antes tenha ocorrido a atração. A voz lírica do poema se assume como “nós”: “deixamos”, “nosso crime”, “nos vive”. Portanto, o ato de enunciação é exercido por um ser que exerce sua vontade (ser autônomo), mas cujo exercício é precedido por uma ação primeira (atraídas e traídas), o que significa dizer que essa voz é originalmente “heterônoma”. A ação das sereias é uma resposta a uma voz ou a uma imagem primeiras. A tração é um crime, o que é confessado pela própria voz lírica: “nosso crime: a palavra”. Lembro ainda que, no verso final, há o seguinte procedimento das sereias: “sufocando o espelho do silêncio”. Ora, o verbo “sufocar” parece-me caracterizar o *modus operandi* do crime mencionado. Trata-se de asfixiar aquele objeto que permite ao próprio silêncio *ver* sua imagem. Em poucas palavras, as sereias arruinam o ato de ver (o objeto mediador que permite a visão de si mesmo) com sua voz asfixiante. Contudo, o que vem a ser ou o que significa “o espelho do silêncio”? Na órbita da palavra “canto”, alguns verbos gravitam: “seduzir, fecundar, atrair, ultrapassar e sufocar”. Em compensação, na órbita de silêncio temos: “acontecer puro, água original e espelho”. As sereias maculam o acontecer puro que nos vive, fecundam a diferença (o outro) e sufocam a identidade refletida no espelho do silêncio. Elas põem em cena o jogo da alteridade.

Farei agora um rápido retorno à narrativa “O silêncio das sereias” de Kafka. O que há, em um primeiro momento, de mais incisivo? Para ser direto, brutalmente direto, Kafka faz com que a ficção suspeite da própria ficção. Há, na narrativa kafkiana, o procedimento da glosa, que deve ser entendido como comentário de um texto fundador da literatura ocidental. O que este comentário sugere? [1] A voz das sereias poderia fazer desaparecer os navegantes ou, para falar como Blanchot (1984, p. 12), “[...] canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo onde os incitava a desaparecer.” Uma rápida consulta ao dicionário nos diz que o abismo é o sem-fundo. [2] A contemplação da imagem de Ulisses, absorto em suas tarefas, faz calar as sereias. O olhar atento das sereias cala a voz. [3] As sereias não cantaram porque essa era a única forma de vencer Ulisses. Dois poderes são contrapostos: ouvir o canto seria abismar; ver Ulisses, contemplar a beleza da astúcia. No poema de Homero, Ulisses é o vencedor. Em Kafka, a astúcia (emblema da razão) é levada ao paradoxo. Em Orides, as sereias são as protagonistas. Elas estabelecem a relação entre o silêncio e o canto; elas respondem a uma violência primeira (atraídas e traídas) com outra violência (atraímos e traímos), com o crime da palavra.

No regime da cristandade, o silêncio, ao assumir o sentido dos limites da linguagem, indica a presença do transcendente na estrutura do mundo. Na modernidade, a reavaliação do silêncio não significa exclusivamente o retorno do transcendente no mundo. O que poderá significar? Podemos entendê-lo como “aura”, na perspectiva benjaminiana retomada por Franco Rella 1988? O silêncio devolveria ao objeto artístico sua qualidade única e irrepetível, usurpada pela

situação de reprodutibilidade técnica? O silêncio seria uma guerrilha contra a multidão belicosa dos signos, presente em uma sociedade capitalista? Para usar a linguagem da economia, em um contexto de inflação dos signos, preciso de mais palavras para dizer cada vez menos (ou de mais imagens para ver cada vez menos). Com o silêncio, necessito de menos palavras para significar mais.

3 Os símbolos e a hermenêutica: o verbo e o vinho encarnados

Bodas de Cana

I
Da pura água
criar o vinho
do puro tempo extrair
o verbo.

II
Milagre (anti-
milagre)
era tornar em água
o vinho
vivo.

III
A água embriaga
mas para além do humano: no amor
simples.

IV
Para os anjos a
água. Para nós
o vinho encarnado sempre (FONTELA, 1988, p. 151).

Para discutir o vínculo entre forma e especulação nos poemas de Orides, escolhi “Bodas de Caná”, que, a meu ver, é um dos mais instigantes poemas da autora. O título remete de imediato o leitor para o episódio bíblico do Novo Testamento no qual ocorre o “primeiro” milagre de Jesus Cristo. Primeiro milagre que não visaria a reparar um dano físico, como, por exemplo, a morte de Lázaro, mas contornar uma situação constrangedora para os noivos. Afinal, segundo o relato evangélico, Maria comunica ao filho que o vinho havia acabado. A reação de Jesus perante sua mãe não deixa de ser provocadora, ao afirmar que não havia ainda chegado sua hora, com isso querendo expressar o início de seu ministério apostólico e a manifestação de sua glória por meio de sinais. Atendendo à solicitação materna, ao transformar a água em vinho, Jesus fortalece a crença de seus discípulos na figura do messias e dá evidências de seu poder e de sua glória. É o princípio dos sinais dos tempos, conforme lemos no texto do evangelista João.

Em “Kant relido”, Orides Fontela apresenta o que há de expressão literária na filosofia e de expressão filosófica na literatura, invertendo o achado poético de um dos mais rigorosos e disciplinados filósofos do ocidente. Immanuel Kant diz, no final da *Crítica da razão prática* (2003), admirar duas coisas: o céu estrelado acima da sua cabeça e a lei moral dentro dele. Vejamos os versos da poeta:

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o estrelado céu
dentro de mim (FONTELA, 1988, p. 144).

Os poemas “Kant Relido” e “Bodas de Caná” apresentam o mesmo procedimento de base: uma inversão dos textos filosófico e bíblico, que não deixa de ser irônica. Em “Bodas de Caná”, como talvez o título pudesse sugerir, não há união ou casamento. A leitura alegórica presente no Velho Testamento acerca da aliança entre Javé e o povo de Israel, ou no Novo Testamento entre Cristo e a Igreja, torna-se antileitura poética nos versos de Orides. Afinal, os anjos, que deveriam ser os mensageiros entre o céu e a terra, acabam sendo brindados com a embriaguez da água, ao passo que, para nós, humanos, a taça contém vinho. Melhor: o vinho encarnado. O que não deixa de fazer ecos ao prólogo de João: “E o Verbo se fez carne...”. Verbo e vinho encarnados. Mas no poema, o verbo deveria ser extraído do puro tempo, como da pura água deveria ser criado o vinho. O que se deve entender por puro? Primordial e imaculado? Essa pergunta é feita pela própria poesia de Orides em *Revelação*, poema que consta em seu primeiro livro, *Transposição* (1966-1967):

A porta está aberta
Como se hoje fosse infância
E as coisas não guardassem pensamentos
Formas de nós nelas inscritas.

A porta está aberta. Que sentido
Tem o que é original e puro?
Para além do que é humano o ser se integra
E a porta fica aberta. Inutilmente (FONTELA, 1988, p. 35).

A cisão entre uma esfera transcendente e uma imanente parece sugerir que não há, pelo menos no poema “Bodas de Caná”, uma promessa de salvação, uma soteriologia, uma doutrina da salvação encampada pela arte. Em vez disso, subverte-se o acontecimento bíblico, sinal da glória divina e de acontecimentos futuros, e se fica com a embriaguez, que é própria ao humano. O poema “Narciso (Jogos)”, do livro *Teia*, é incisivo:

A fonte
deságua na própria
fonte. (FONTELA, 2006, p. 334).

A idéia de uma circularidade, em lugar, por exemplo, da linha reta (figura geométrica mais apropriada para representar a temporalidade cristã), é recorrente nos poemas da autora. A forma circular parece se ajustar a um pensamento da imanência. Tentarei desenvolver essa idéia reatando o fio da meada desta seção.

No evangelho de João, o personagem responsável por servir a bebida se espanta com o fato de os noivos servirem o melhor vinho depois que os convidados já estão embriagados. O costume dita justamente o contrário: primeiro serve-se o melhor dos vinhos, depois da embriaguez, quando não se distingue mais a qualidade, oferece-se o pior. A essa inversão do costume, Orides responde ao texto bíblico com outra inversão: o milagre (ou antimilagre) seria tornar em água o vinho vivo (no evangelho de João, ocorrem as expressões “água viva e pão vivo” – João 4,10-3 – para simbolizar a vida eterna. Jesus diz que ele é a água viva e quem tomar dessa água não terá mais sede). Se o milagre é algo que causa espanto e convoca o

olhar na direção do numinoso e, portanto, tal acontecimento embriaga os espectadores, o que os versos de Orides propõem não é fazer da poesia esse mostruário do transcendente. Não se inverte o milagre (tornar o vinho vivo em água), para que o expulso pela porta da frente retorne pelos fundos, a saber, a idéia de uma transcendência cristã. O que há de fundo religioso nessa palavra poética não se confunde com uma adesão à teologia católica. Se há uma tríplice aliança entre pensamento poético, filosófico e religioso nessa poesia, é preciso vasculhar a tensão entre uma herança grega e uma tradição judaico-cristã. A figura do anjo talvez seja a chave que abre a porta, ou a figura que está no limiar da porta aberta, mesmo se inutilmente, como enuncia o poema “Revelação”.

A embriaguez, no poema de Orides, recebe um outro significado: é pensada na perspectiva do amor simples. Aqui, porém, outra dúvida me assalta: o que se deve entender por amor simples, assim como perguntei pelo adjetivo “puro” anteposto aos substantivos “tempo e água”? No fundo, a própria arquitetura do poema “Bodas de Caná” encarna os adjetivos “simples” e “puro”. Há uma subtração de alguns elementos presentes no relato bíblico do evangelho de João. Digamos que há uma redução da narrativa aos seus componentes mais essenciais. No entanto, a redução é também inversão com vigor do texto bíblico. Não se trata de um processo de abstração somente, a partir do qual se alcançaria uma visão mais geral do acontecimento narrado. A poesia não está propondo a caminhada rumo ao conceito. O poema almeja ser um [anti] milagre em um duplo sentido: [1] um verbo extraído de um puro tempo. [2] Entretanto, se para nós todo verbo-vinho já é e sempre será uma encarnação, o milagre mesmo (ou anti) seria levá-lo a um estado de quase desencarnação, a um estado de silêncio, a uma subtração intensa de tudo o que não é primordial. É o que consigo tatear neste outro poema:

ODES

I

O verbo?
Embebê-lo de denso
vinho.

A vida?
Dissolvê-la no intenso
júbilo.

II

Sonho vivido desde sempre
– real buscado até o sangue.

III

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

... o arco se verga
até o extremo limite

IV

Lavro a figura
não em pedra:
em silêncio.

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

V
A flor abriu-se.
A flor mostrou-se em sua
 inteireza:
– Tragamos, ouro, incenso, mirra! (FONTELA, 1988, p.115-116).

Sempre me intrigou o fato de que, no livro *Trevo* (1969-1980), que reúne parte da produção poética de Orides, há, na primeira página, um desenho, uma espécie de garatuja, de Mira Schendel, datado de 1964. Uma garatuja “circular” com traços borrados e riscados no lado direito, uma linha cortando irregularmente o círculo em direção a sua exterioridade, alguns traços externos na parte inferior do círculo. O desenho enigmático de Mira Schendel traz, até onde minha leitura alcançou, uma referência à infância. O poema “Odes” apresenta, em sua primeira parte, um jogo de perguntas e respostas e a imagem do verbo e da vida no momento de júbilo. A última parte do poema contém a imagem da flor e a alusão à cena do nascimento de Jesus na qual os três reis magos oferecem seus presentes (ouro, incenso e mirra). Em síntese, a celebração do espiritual na imagem mais frágil e transitória da vida: a flor.

Parte da sensação de estranhamento que pode sentir o leitor, na leitura do poema “Bodas de Caná”, deve-se à hipótese de subversão do acontecimento bíblico. Instado por sua mãe, Jesus transforma a água em vinho. Todavia, no poema aponta-se para a substância do vinho: a água. “Da pura água criar o vinho”. A possível subversão do acontecimento bíblico é a promessa que a poesia de Orides desejaria realizar: “do puro tempo extrair o verbo”. O poder transformador do milagre (antimilagre) guardaria uma correspondência com o acontecimento poético em seus dois momentos: o fazer poético e a leitura do poema.

Conclusão

Para a obra poética de Orides Fontela, caberia formular o seguinte raciocínio: a consistência literária está ligada estruturalmente à consistência reflexiva – algo formulado de maneira contundente por Olgária Matos: “a poeta faz uma leitura filosófica da literatura e uma leitura literária da filosofia” (MATOS *apud* BUCIOLI, 2003, p. 135). Deslindar as implicações dessas duas leituras (entranhadas no fazer poético da autora de *Teia*) dá-nos acesso ao estatuto dessa poesia. Em que medida a poesia de Orides (considerada singular, por alguns críticos, na literatura brasileira do século XX) comporta um pensamento original inscrito numa forma literária concisa e áspera? Em que consiste a originalidade dessa poesia, que nos força a pensar e instala certo enigma e mistério? Qual o termo mais apropriado à obra dessa poeta: enigma ou mistério?

Justificaria a relevância das categorias de enigma e de mistério, para se pensar a poesia de Orides Fontela, tendo em vista duas afirmações de Hugo Friedrich a respeito da lírica moderna, mais precisamente, no momento em que o autor discute os elementos que configuram a poesia de Stéphane Mallarmé. Vejamos o primeiro comentário que tem por base as questões do símbolo e da obscuridade:

O estilo simbólico moderno que transforma tudo em sinais para expressar outra coisa, sem assegurar esta outra coisa numa tessitura de sentido coerente, deve necessariamente trabalhar com símbolos autárquicos que permanecem subtraídos a uma compreensão limitante. E, finalmente, Mallarmé deriva a poesia obscura daquela obscuridade que reside no fundo primordial de todas as coisas e que só se “ilumina um pouco na noite do escrever” [Mallarmé]. Com estas palavras se quer dizer que obscuridade não é arbitrariedade poética, mas necessidade ontológica (FRIEDRICH, 1978, p. 120).

No que concerne à poesia de Orides Fontela, é fundamental, para uma leitura que deseja apreender o sentido da sua obra poética, inquirir como essa “necessidade ontológica” constituiu-se para a expressão do “eu lírico” e qual a forma artística organicamente ligada a um pensamento poético que “morde” nas palavras filosóficas e religiosas. Trata-se de averiguar o rendimento crítico das duas leituras realizadas em vários poemas de Orides: a leitura filosófica da literatura e a leitura literária da filosofia.

Afirmo que a palavra poética de Orides “morde” nas palavras religiosas e filosóficas. Tal atitude se inscreve na própria “tradição” da poesia moderna. A segunda afirmação de Hugo Friedrich, que propus como ponto de partida para justificar a relevância da distinção entre enigma e mistério, assinala o vínculo entre especulação e “estratos da alma mágico-arcaicos” na lírica moderna.

Mallarmé participa da necessidade que a poesia moderna sente de unir uma poesia altamente refletida a estratos da alma mágico-arcaicos. A magia linguística de seus versos constitui muito particularmente o meio para exercer, muito particularmente o meio para escrever, aquela sugestão com a qual o poeta gostaria de haver substituído a compreensibilidade simples (FRIEDRICH, 1978, p. 134).

Em Orides Fontela, há essa unidade entre uma “poesia altamente refletida” e “os estratos da alma mágico-arcaicos”, embora, nessa poesia, o leitor não encontre um hermetismo radical do tipo de Stéphane Mallarmé. A dicção poética da autora oscila, em vários momentos, entre a clareza lúdica de certas percepções infantis e uma obscuridade solene de certos estados místicos. Em outras palavras, em sua obra poética estão relacionadas duas linhagens concorrentes do conceito de poesia: a gnóstica, para a qual a palavra possui poderes mágicos e o poeta é uma espécie de oficiante do sublime (aquilo que é irrepresentável), e a lúdica, segundo a qual o ato poético opera uma dessacralização dos conteúdos atribuídos a uma ordem transcendental. Alguns versos da poeta caminham no fio da navalha entre o lúdico e o solene.

É difícil apanhar de um só golpe de vista o significado e a estrutura poética dos versos de Orides. Os que são fáceis, legíveis em um primeiro olhar, logo despertam uma ponta de suspeita: o que compreendi é de fato seu sumo, a carnadura ou a textura íntegra de som, sentido e imagem?

A convivência com os poemas, a leitura atenta e em doses homeopáticas nos fornece a mitologia pessoal do eu lírico que empresta sua voz ao desejo contido de dizer o que aparece: o anjo, o vinho encarnado, a pura água, a teia, o pássaro, o espelho, uma nudez sem nome, etc. É um dizer recolhido e fragmentário que se concentra e se apóia nesses elementos simbólicos para sugerir o que está na base de tudo o que nos envolve no mundo.

Disse que o eu lírico empresta sua voz porque não se trata de uma poesia de extração romântica, obcecada com seu desejo de ver a si mesma, esquecendo-se de se deixar ver. Uma poesia prisioneira do espelho ou do eco da sua voz, apesar de Narciso e Eco estarem presentes nessa poética em tom de advertência.

A pergunta que invoco e que gostaria de submeter a uma pesquisa futura, ampliando-a e corrigindo-a à medida que for afinando o instrumento crítico, pode ser formulada nestes termos: o que a poesia de Orides nos faz ver, ouvir e dizer em uma unidade indissolúvel (fenomenologia) do acontecer do pensamento, da fala e da aparência? Se há fenomenologia nessa poesia, como entender o dizer poético que subtrai tudo aquilo que poderia ser prosaico em uma conversação habitual, ou mesmo aquilo que se tornou prosaico na tradição poética, por força da repetição e do uso canônico de certas imagens? No entanto, essa subtração ou essa depuração formal é capaz de multiplicar as possibilidades de significação da própria experiência poética.

ABSTRACT

This paper investigates the relationship between literary form and philosophical speculation in a few poems by Brazilian poet Orides Fontela, focusing on the contrast of some symbols of his poetry with the literary tradition of the West and on an internal analysis of these symbols with the aim of establishing some conceptual distinctions for an hermeneutics of poetry.

Keywords: Orides Fontela. Symbol. Literary form. Philosophy. Brazilian poetry.

Notas

* Professor da Universidade Federal da Grande Dourados.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.
- ARGULLO, Rafael. Utopia-poesia: resistir à algazarra. *Leituras da utopia II*. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 161, p. 17-22, abr.-jun. 2005.
- BECHARA, Evanildo; SPINA, S. (Orgs.). *Os Lusíadas de Luís de Camões. Antologia*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: _____. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984. p. 11-17.
- BUCIOLI, Cleri Ap. Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética. A poesia de Orides Fontela*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2003.
- DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 16, dez. 1986, p. 40-53.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-47.
- FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- _____. *Trevo, 1969-1988*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma).
- _____. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- _____. *Poesia reunida (1969-1996)*. São Paulo: Cosac & Naify, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KAFKA, F. O silêncio das sereias. In: _____. *Narrativas do Espólio*. Tradução. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 104-106.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução Valério Rohden. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MASSI, Augusto. Alba. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 76, p. 100-101, nov. 1983.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 31, p. 171-182, out. 1991.
- OSAKABE, Haquira. O Corpo da Poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate de Males*, n. 22, p. 97-109. Campinas: 2002.
- RELLA, Franco. *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*. 2ª. ed. Milano: Feltrinelli, 1988.
- STEINER, George. O Silêncio e o poeta. In: _____. *Linguagem e silêncio*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 55-74.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 34, p. 198-214, nov. 1992.