



Universidade Federal
de São João del-Rei



GLAUCO SOARES JOAQUIM

ENTRE A RUPTURA E ATRADIÇÃO: A VISULIDADE EM ORIDES FONTELA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E CULTURA**

São João del-Rei

Agosto de 2018



Universidade Federal
de São João del-Rei



GLAUCO SOARES JOAQUIM

**ENTRE A RUPTURA E A TRADIÇÃO: A VISUALIDADE EM
ORIDES FONTELA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Anderson Bastos Martins

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E CULTURA**

São João del-Rei

Agosto de 2018

GLAUCO SOARES JOAQUIM

**ENTRE A RUPTURA E A TRADIÇÃO: A VISUALIDADE EM
ORIDES FONTELA.**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins (UFSJ) – Orientador

Prof. Dr. Rodrigo Jorge Ribeiro Neves (USP) – Titular

Prof.^a. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende (UFSJ) – Titular

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Letras

São João del-Rei

Agosto de 2018

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais por sempre terem investido na minha formação, educacional e humana, dentro das possibilidades materiais de que dispunham.

Aos professores da graduação por despertarem em mim o prazer da literatura, em especial, as professoras Maria Ângela e Adelaine LaGuardia.

Aos colegas do mestrado, Natália e Telma, pela gentileza e solicitude, e Reinaldo, que, além de ser detentor desses atributos, se tornou um grande amigo.

Ao meu orientador, professor Anderson Martins Bastos, pela confiança.

Agradeço principalmente à minha companheira Andrea pela cumplicidade e por ter me dado todo apoio afetivo, imprescindíveis para realização desta pesquisa.

*A um passo de meu próprio espírito
A um passo impossível de Deus.
Atenta ao real: aqui.
Aqui aconteço.*

(Orides Fontela)

Resumo

Este trabalho se propõe à leitura da produção poética de Orides Fontela, nela focalizando os procedimentos que configuram uma poética da visualidade, vistos a partir de uma relação com a tradição. Pertencente à geração de poetas pós-vanguardistas, cuja proposta estética principal representa um retorno às dicções das poéticas do passado, a obra oridiana não se furta dessa característica. Nesse sentido, o presente trabalho objetiva verificar a presença das poéticas da tradição na obra da poeta, bem como demonstrar as marcas que configuram uma dicção própria. Tal dicção, analisada sob a perspectiva teórica de Clüver e Louvel, é considerada aqui como a utilização de um léxico pictural e da descrição ecrásica como arranjos estéticos e expressivos do texto poético.

Palavras-chave: Orides Fontela; poesia contemporânea; visualidade; tradição.

Abstract

This work aims at reading the poetic production of Orides Fontela, focusing on the procedures that configure a poetics of visuality, seen from a relationship with tradition. Belonging to the generation of post-avant-garde poets, whose main aesthetic proposal represents a return to the poetic dictions of the past, the present work aims to verify the presence of the poetics of the past in the work of the poet, as well as to demonstrate the marks that constitute a proper diction. This diction, analyzed from the theoretical perspective of Clüver and Louvel, is considered here as the use of a pictorial lexicon and the echrasic description as aesthetic and expressive arrangements of the poetic text.

Keywords: Orides Fontela; contemporary poetry; visuality; tradition.

Sumário

Introdução	8
Capítulo I - “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço.”	10
Capítulo II – “O que o tempo transmite...”: a tradição na obra de Orides Fontela.	27
2.1 A tradição inventada.....	33
2.2 Tradição moderna	34
2.3 Orides Fontela e a tradição	37
Capítulo III – A visualidade na obra de Orides Fontela	58
Considerações finais	84
Referências	86

Introdução

Para Jorge Lanosa e Walter Kohan (2002), é a experiência, e não a verdade, o que proporciona o sentido da escritura. O que nos anima a escrever é, segundo os autores, a possibilidade de a escritura, a experiência com as palavras, romper os limites de verdades estabelecidas, de forma que haja uma transformação no próprio ser daquele que escreve. Finda, pois, minha escritura, tal transformação talvez seja a uma das maiores contribuições dessa experiência.

Escrever sobre poesia não é uma tarefa fácil. Refratário a leituras desatentas, o texto poético exige um olhar atento e paciente do pesquisador. Escrever sobre poesia contemporânea torna-se ainda mais desafiador ante a exígua fortuna crítica, consequência, talvez, do ínfimo e desconfortável espaço de tempo que separa o olhar crítico do objeto analisado.

Nesse sentido, considero outra relevante contribuição deste trabalho colocar na pauta das discussões acadêmicas a rica e ainda pouco conhecida poesia de Orides Fontela. Pouco afeita a definições estanques, a poesia de Fontela sedimentou seu espaço na produção poética brasileira e merece ser apreciada, não somente no contexto acadêmico, mas nos espaços mais diversos em que a poesia ainda circula.

Nascida em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, Orides foi professora primária e publicou seus primeiros poemas em um jornal local. Por influência de Davi Arrigucci Jr., seu amigo de escola, a poeta mudou-se para a capital paulista, onde estudou filosofia na USP. Foi também bibliotecária de uma escola municipal da zona leste de São Paulo. A poeta morreu em 1998, aos 58 anos de idade, de insuficiência cardiopulmonar.

A obra da poeta é composta por cinco livros. *Transposição* (1969), seguido de *Helianto* (1973), *Alba* (1983 – Prêmio Jabuti), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Parte de sua obra já foi traduzida para o francês. Em 2015, seu biógrafo, Gustavo de Castro, descobriu uma coleção de 22 poemas inéditos, a maioria ainda em manuscritos guardados entre os livros de sua biblioteca. A reunião de todos os seus livros publicados em vida, junto a essa importante coleção de inéditos, permitiu a organização de sua *Poesia completa* (2015), que, ao lado de sua biografia, *O enigma Orides* (2015), recolocam o nome da poeta em

circulação no meio editorial. Em 2000, a TV Cultura exibiu um minidocumentário, sob a direção de Ivan Marques, sobre a vida e obra da poeta, com entrevistas da própria poeta falando de sua produção, além de depoimentos nomes importantes do universo acadêmico como David Arrigucci Jr., Alcides Villaça e Olgária Matos.

Dividida em três capítulos, esta dissertação pretende demonstrar a relação de continuidade e ruptura que a obra de Orides Fontela estabelece com as dicções das poéticas do passado. Herdeira de uma tradição que tinha no apuro estético a base formal, temática e metalinguística da escrita poética, Orides não replica as dicções consagradas dos poetas antigos, mas busca construir sua própria voz na reorganização dessa tradição, como afirma Candido, e na utilização frequente de elementos da visualidade que, além de trabalhar a forma do poema, atuam como aporte estético para discutir o próprio fazer poético.

O primeiro capítulo trata da recepção crítica sobre a produção poética das três últimas décadas do século XX. Época de profundas mudanças no campo político e artístico, a poesia escrita nesta recorte temporal traz como característica, apontada por muitos críticos, a retomada da tradição, que será desfolhada pelo olhar poético da geração epigonal.

A presença da tradição das poéticas do passado na obra de Orides Fontela é o tema do segundo capítulo, cujo arcabouço teórico é sustentado por T.S. Eliot, Walter Benjamin e Octávio Paz. A relação entre escritura e trabalho de arte, o discurso metapoético, a inclusão do espaço vazio como elemento constituinte do poema, faz de Orides herdeira de uma tradição que remonta as produções dos poetas críticos, cujo pioneirismo encontra-se nos trabalhos dos românticos alemães. Além disso, a referência nominal e temática dos poetas do passado asseveram a relação da poeta com as poéticas do passado.

O objetivo do terceiro capítulo, amparado teoricamente por Liliane Louvel e Claus Clüver, foi o de demonstrar como a visualidade, considerada desde o aspecto formal à utilização de um léxico pictural, serve como elemento estético e expressivo que garante a plasticidade da poética oridiana. Nesse sentido, a presença de marcadores da picturalidade e de procedimentos efrásicos atuam como elementos textuais cuja função é pensar e discutir a tessitura poética.

Capítulo I - “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço.”

A pluralidade das propostas estéticas da poesia brasileira produzida nas últimas três décadas do século XX encontra seu paralelo na diversidade de dicções com a qual a crítica especializada recepcionou essa mesma produção. Na busca de perspectivar um fenômeno sem o privilégio do distanciamento, a recepção crítica produziu discursos variados e até divergentes, da mesma forma como a poesia daquele período pôde produzir entonações tão variegadas quanto a de Glauco Mattoso e Armando Freitas Filho, ou Adélia Prado e Orides Fontela.

Período de importantes transformações no campo político, social e econômico, as décadas de 1970, 1980 e 1990 também representaram uma mudança na produção e circulação de bens culturais. Esse intervalo de tempo, que testemunhou o cerceamento de direitos civis elementares, o milagre econômico e o fortalecimento da mídia como ferramenta divulgadora da arte, produziu, não obstante, um grupo de artistas que formam até hoje um panteão que referencia a produção artística brasileira.

Renato Ortiz (2001) afirma que as décadas de 1960 e 1970 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. A TV se concretiza como veículo de massa em meados dos 60, e o cinema se torna uma indústria nos anos 70. Mesmo caminho seguiram as outras esferas da cultura popular de massa, como as indústrias fonográfica, editorial e publicitária.

O Golpe Militar de 1964 traz profundas mudanças na economia brasileira. Segundo Ortiz, o estado militar aprofunda medidas econômicas adotadas no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Esse período representa o momento de reorganização da economia brasileira que, cada vez mais, se insere no processo de internacionalização do capital. Na esteira do desenvolvimento industrial e de bens materiais, a expansão do parque industrial de produção de cultura e bens materiais se consolida firmemente.

Evidentemente, adverte Ortiz, a expansão das atividades culturais se faz associada a um maior controle de manifestações contrárias ao pensamento autoritário. Dessa forma, o mercado de bens culturais recebe uma atenção

especial do Estado, por trazer uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos e por possuir um elemento político embutido no próprio produto.

A censura, instrumento que controla a circulação de bens culturais, possui uma atividade repressiva e disciplinadora, explica Ortiz (2001, p.114). Enquanto a primeira nega o acesso a determinados produtos culturais, a segunda orienta quais produtos devem ser consumidos. A censura, portanto, não se caracteriza apenas pela proibição de todo e qualquer produto cultural. Na verdade, ela atua como repressão seletiva contra um determinado pensamento ou obra artística. Assim, são censurados filmes, peças, livros; não o cinema, o teatro ou indústria editorial.

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois aspectos que não são excludentes, afirma Ortiz. Se, por um lado, se define pela repressão ideológica e política, por outro, é o momento da história brasileira em que os bens materiais mais são produzidos e difundidos. De acordo com o autor, isso se deve ao fato de ser o Estado autoritário o maior difusor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. Ao governo arbitrário não interessa apenas o poder de repressão, mas também o desenvolvimento de certas atividades culturais que pudessem divulgar os preceitos moderadores do comportamento social. Percebe-se, assim, a importância de atuar junto às esferas culturais. Novas instituições estatais são criadas para gerir o mercado cultural: Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a EMBRAFILME, a FUNARTE etc. Reconhece-se também, segundo Ortiz, a importância dos meios de comunicação de massa e sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com o público, e, acima de tudo, provocar estados emocionais coletivos.

Assim, aparelhadas por uma estrutura industrial forte e articulada, outras manifestações artísticas, cujo alcance comunicativo era mais abrangente, passam a exercer maior protagonismo na cena cultural e intelectual (SIMON, 1999). A poesia perde espaço como meio de representação e tradução da realidade brasileira, que passa agora a ser refletida nas letras de música, no cinema e na TV.

No entanto, de acordo com Hans Magnus Enzensberger (1995), a poesia se dissolve, mas não desaparece. Utilizando a água e a aspirina como alegoria,

o pensador alemão afirma que a literatura perde a densidade, mas permanece como solução e dispersão. A concentração transfunde-se em onipresença. No fundo do copo, pode-se ainda notar o “resíduo persistente do concentrado original” (ENZENSBERGER, 1995), que remanesceu à dissolução.

Pode-se afirmar, portanto, que a obra de Orides Fontela é um exemplo da resistência da poesia alegorizada por Enzenberger como o “resíduo persistente”. Sua obra atravessa boa parte do contexto histórico referendado pelo estudo de Ortiz. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é apresentar algumas das análises que a recepção crítica teceu sobre a poesia escrita no último quartel do século XX. Munido de tal aparato, buscou-se arrolar os pontos convergentes e divergentes na obra de diversos autores da crítica literária e, a partir daí, traçar o *locus* de onde a obra de Orides Fontela, que se desenvolveu ao longo desses anos, lançou sua voz.

Iumna Maria Simon (1999) afirma que a tradição poética brasileira, ao longo do século XX, sempre almejou a consonância com as principais demandas da sociedade. Afinada com o coro de seu tempo histórico, a poesia escrita por aqui estabeleceu uma correlação com as principais correntes artísticas europeias, sem prescindir, no entanto, de invenções originais e matizes autóctones. Assim, para a autora, findo o século XX, o Brasil conseguiu erigir sob bases sólidas uma modernidade artística condizente com o que o mundo entende por esse conceito, e uma tradição literária moderna e rijamente embasada, instaladas, no entanto, numa sociedade em que as benesses da modernidade são desigualmente usufruídas. Sob esse viés, Simon aponta para um descompasso entre a poesia brasileira do final do século XX e a regra que impera no quadro geral da poesia moderna. Esta teria como base a “crítica ao progresso industrial, tecnológico, a revelação de seus impasses e recalques”, enquanto aquela, na contramão, representaria “a aprovação, celebração e mimetização” desses mesmos processos. (1999, p. 28)

Atendo-se à categoria do *novo*, que para a autora quer dizer a capacidade de percepção, apreensão e atualização da linguagem poética ante as exigências de cada contexto histórico, Simon engendra a afirmação de que no final do século XX o que impera, no Brasil, é a desarmonia entre a realidade social e o discurso poético.

Para dar sustentação à sua tese, Simon traz à baila a história dos principais movimentos literários do século passado que representaram o imbricamento entre literatura e sociedade, ou seja, movimentos cuja proposta estética estava a par das demandas mais prementes da sociedade.

(...) muito da força inconformista das dicções poéticas criadas no Brasil deveu-se ao padrão de atualidade conquistado pela inteligência modernista dos anos 20, que soube traduzir o dado estético novo, consultado nas vanguardas europeias, em formas modernas de pesquisa e conhecimento da realidade do país. Inaugurou-se assim novos modos de ver, sentir e figurar a experiência local. A partir daí a solução literária se particulariza, radicando-se no contexto moderno do atraso brasileiro, sem deixar de criticar as convenções literárias do passado, nem perder de vista a crise da representação. (SIMON, 1999. p. 28)

Dessa forma, a dialética entre a realidade atrasada e o mundo moderno serviram antes de lastro sob o qual a poesia modernista brasileira lançou sua pedra fundamental. Ainda de acordo com a autora, a leitura do presente brasileiro foi mediada pelas novas formas de linguagens artísticas ultramarinas, que, com uma proposta de ruptura e negação da ordem burguesa, descreveram os conflitos e embates das demandas locais.

Ainda na esteira do movimento modernista, Simon afirma que a atualização artística se deu neste caso na formulação de um conceito de modernidade que redundou numa consciência crítica das particularidades da sociedade brasileira, quais sejam, a distância entre a norma escrita e fala coloquial, o contraste de uma sociedade atrasada e o acesso à modernidade, os valores culturais hegemônicos e os costumes, as tradições e a cultura popular. O *novo* aqui se insurge contra a inautenticidade de uma tradição anterior, representada pelo academicismo, parnasianismo, esteticismo francesista, pressupondo, dessa forma, um desejo de suplantar a ordem e os valores vigentes.

Partindo do mesmo princípio, na concepção de Simon, os concretistas construíram uma ideia de vanguarda atrelada ao mito da nova era industrial e tecnológica, que se iniciava depois da Segunda Guerra, trazendo em seu bojo

inovações científicas, novos meios de informação e comunicação. No contexto brasileiro, o nacional-desenvolvimentismo, com o *slogan* “50 anos em 5”, anunciava a acelerada industrialização, a modernização e planejamento socioeconômicos como fatores preponderantes para a saída do subdesenvolvimento. O *novo* proposto pelo concretismo preconizava assim a racionalidade poética e a invenção criativa como elementos cruciais para a marcha para o futuro.

(...) por meio da criação de um novo espaço poético, gráfico, visual, racional, inteiramente planejado, nisso equiparável ao progresso socioeconômico – vê-se assim o quanto essa vanguarda idealizava as inovações estético-formais que alterariam radicalmente o espaço tradicional de atuação da poesia. (SIMON, 1999. p. 32)

Completando a tríade que sustém sua crítica, Simon concebe a poesia marginal como a última manifestação do *novo* na produção poética brasileira do século XX. Do ponto de vista editorial, os marginais imprimiram uma nova maneira de produção e consumo da poesia, com a confecção artesanal dos livros e sua distribuição direta nos espaços públicos das cidades. Dessa forma, segundo a autora, os poetas buscavam sensibilizar os leitores ao oferecer uma experiência artística que não possuía equivalência no mercado. De uma perspectiva estilística, os marginais recuperaram, “com impulso sincero de antagonismo cultural” (1999, p. 33), as principais propostas estético-formais do modernismo de 22, tais como poema-piada, o coloquialismo, a espontaneidade e o humor. Dessa forma, afirma a autora, assumindo o espírito antiburguês dos modernistas e ressubjetivação do discurso poético, os marginais questionavam o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização “das poéticas construtivas dominantes.” (1999, p. 33). O *novo*, portanto, seria a liberação das repressões, das insatisfações e dos dispositivos de controle institucional, tendo a subjetividade como amparo e instrumento para enfrentar o autoritarismo.

Da retraditionalização dos anos 80 ao pluralismo poético da década seguinte, a poesia se caracterizou pela cristalização das técnicas e dos procedimentos, redundando no que a autora tachou de anacronismo. Para ela,

a poesia produzida nas últimas décadas se valeu de recursos poéticos que tão somente fazem referência às formas e conteúdos já consagrados. O que se vê nesse período, enfatiza a autora, é o enaltecimento de uma erudição lírica, o apuro artesanal, a elevação de uma pretensa poética cujas bases buscam o lastro acolhedor na dicção de poetas do passado celebrizado, retomando a ideia mais edificante da poesia como forma e conteúdo. Assim, essa poesia buscaria a revitalização de tradições superadas, como o beletismo e o preciosismo verbal. Sem antagonismos, o que conta é a adequação de uma linguagem previamente pronta ao temperamento de cada poeta, que replica o tom de opções prontas da tradição. Para a autora, diante da desintegração das tradições e da falência dos estilos individuais, o que resta à poesia brasileira pós-80 é um cenário onde alastra pouca negatividade e baixa criatividade.

Muita produção, ecletismo de timbres e dicções, em que o caráter diferenciador da obra individual se perde, substituído pela perícia verbal, habilidade técnica e “revisitação” de estilos consagrados – a ponto de autores de diversa inspiração e técnica submergirem numa mesma corrente de requalificação forçada da linguagem poética. (SIMON, 1999. p. 35)

Assim, a retomada das tradições na poesia produzida a partir da década de 80, segundo Simon, passou a ser um caminho mais acessível para a inserção no mercado editorial. Assumir, portanto, uma dicção sedimentada no esteio da tradição seria usufruir das benesses de um leito já preparado, de uma vereda já trilhada e calçada pelas gerações anteriores. Afinal, estilos atribuídos a poetas e/ou movimentos consagrados já se tornaram grifes. O *novo*, então, no final do século XX, não passava de uma reprodução ingênua, sofisticada e cínica do mais do mesmo do mercado.

Outro autor que se debruçou sobre o caleidoscópio da poesia do final do século passado foi Ítalo Moriconi (1998). No texto *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*, Moriconi parte de um outro lugar para lançar seu olhar crítico sobre a produção poética dos últimos 30 anos do século XX. Para o

autor, a retomada e releitura da tradição reflete questões concernentes ao momento histórico que, do ponto de vista estético, apresentou as primeiras nuances do que se convencionou chamar pós-modernismo. Do pastiche jamesoniano à contracultura, do tom contestatório ao hedonismo, a poesia marginal dos anos 70 refletiria de forma ainda difusa o espírito de Maio de 68 e assim lançava os primeiros esboços da dicção pós-modernista, afirma o autor.

Moriconi ressalta que os anos 70 foram marcados pela superurbanização do país e pela crescente internacionalização da cultura no Brasil, elementos que foram imediatamente incorporados pela poesia marginal. Mesmo abordando a realidade brasileira desde um viés crítico, o poeta marginal assumiu como um ponto positivo esse novo cenário sociológico e já transitava confortavelmente no proscênio midiático.

Sob uma perspectiva estética, a poesia marginal era construída segundo um conceito de prática textual que considerava a escrita como manifestação “da e de circunstância” (MORICONI,1997, p.15). Moriconi afirma que as circunstâncias histórica, cotidiana e pessoal constituíam o poema temática e formalmente. Assim, na hegemonia do poema curto, o verso de circunstância registra de forma coloquial e casual o instante vivido. Não há perspectiva de grandes projetos literários. Na contramão da aspiração modernista – empenhados na construção de uma Cultura brasileira – longe do fervor concretista ante as possibilidades da modernidade, o apego ao corpo era o paradigma de transgressão e ceticismo que possuíam os poetas da década de 70.

Assim como Simon (1999), Moriconi destaca a retomada da subjetividade como extrato da poesia da geração marginal. Tal atributo tinha sido rejeitado pela crítica que elegera a antilírica cabralina e o conceito antiexpressivista e formal do concretismo como monumentos da poesia brasileira. O autor ainda afirma que o paradigma cabralino-concretista corroborava a formulação mallarmaica da desapareição do eu e a imposição de uma estética de rigor formal, contraposta à eloquência modernista.

Embora o subjetivismo seja o aspecto mais diretamente atribuído à geração marginal, seria ingênuo pensar que o eu elocutório se manifestava de forma homogênea e uníssona nos poetas brasileiros pós-68. Para Moriconi, a

questão da subjetividade circulava na poesia dos anos 70 pelo viés da desconstrução, do descentramento, da sátira e da negação.

É a partir desse momento histórico, segundo o autor, que uma poesia representativa de um subjetivismo identitário começa a tomar vulto nas letras brasileiras. A voz feminina assinala uma nova subjetividade social que se inscreve principalmente por meio de uma linguagem erótica. A mulher insere seu próprio corpo como símbolo da diferença no cenário público, afirma Moriconi. Outras manifestações da sexualidade entram na pauta do poético, contrariando o domínio de uma sexualidade fálica.

Se a ressubjetivação do discurso poético representa o *make it new* da geração marginal, não poderiam faltar conflitos relacionados à questão de gênero. Nesse contexto, em que o erotismo e a afirmação individual se tornam os meios de resistência ante o que o autor denomina “universalismo impessoal e totalitário dos centramentos na linguagem e no social” (MORICONI, 1997, p. 16), surge, ainda de forma incipiente, a afirmação de um lirismo homoerótico masculino, cujos principais nomes são Roberto Piva e Glauco Mattoso.

A década de 1980 inicia-se com mais novidades no que tange a novas condições de produção e circulação do poema que no surgimento de novas vozes ou escritas, afirma Moriconi. Para o autor, foi na década que tem a pecha de perda que ocorreu a normalização pós-vanguardista, ou seja, o desprestígio de ideologias e práticas transgressivas ante uma postura mais prática, pedagógica e pragmática. As instituições cooptaram o experimentalismo e o transformaram em uma engrenagem do sistema. Moriconi lembra que, na década de 80, vários poetas da geração marginal tiveram seus livros publicados por editoras do eixo Rio-São Paulo e, dessa forma, inseridos no mercado editorial formal. Os livros semi-artesanaís, que circulavam em circuitos alternativos, foram trocados por edições mais elaboradas cujo alcance poderia ser estendido a livrarias de todo o país.

Com a normalização das vanguardas e a institucionalização das publicações, os anos 1980 se caracterizaram também pela emigração de alguns poetas da cena marginal para as linhas de produção da indústria cultural, redirecionando seu veio criativo para a música, o humor televisivo e a teledramaturgia.

Produto de uma geração epigonal, o rock nacional dos 80, na visão de Moriconi, afirmou-se como um veículo de expressão poética de artistas que não viveram a efervescência revolucionária de 68, mas ainda mantinham acesos seus ideais. Para o autor, presenças como Arnaldo Antunes, Cazuza e Renato Russo, cada um com vocação poética particular, ofereciam “mesmo tipo de pão prodigamente distribuído vinte anos antes por Caetano e Chico” (MORICONI, 1997, p. 17).

No entanto, Moriconi faz questão de ressaltar as peculiaridades dos diferentes contextos em que surgiram a MPB e o rock nacional dos anos 80. Enquanto, nos anos 70, a poesia literária fez coro ao ritmo e ambições da MPB, os anos 80 possibilitaram, com a normalização das vanguardas, a diferenciação e afirmação de mercados específicos. Segundo o autor, o megadesenvolvimento da indústria cultural brasileira desmentiu o alarme de que a cultura letrada seria aniquilada pela máquina da indústria cultural de massa. Tal desenvolvimento possibilitou, na verdade, a expansão do mercado editorial que, ao longo do período de redemocratização, conquistou um status de abertura e sofisticação cosmopolitas, afirma o autor.

A própria estrutura do mercado cultural evolui portanto no sentido de acentuar a distância entre o mercado literário e mercado da cultura pop. Nesse sentido, ambos se fortalecem em seus respectivos segmentos, contribuindo em igualdade de condições para a formação dos valores intelectuais, sem qualquer possibilidade de hegemonia de um sobre o outro enquanto instrumento pedagógico. (MORICONI, 1997. p. 18)

Não obstante a possibilidade de diálogo, interseção ou fusão que pode haver entre a cultura pop e a poesia literária, exemplificados nas obras de Arnaldo Antunes e Antonio Cícero, Moriconi afirma que a massificação, profissionalização e especialização da indústria do entretenimento tendem a alterar o perfil do que ele chamou de poetas da mídia. Anteriormente arrebanhados entre os prodígios de uma elite intelectual de formação universitária, os poetas da mídia, no alvorecer dos anos 1980, passam a refletir

a cultura cotidiana das massas urbanas trabalhadoras não mais com ambições pedagógicas ou ideológicas sistematizadas.

Nesse sentido, Moriconi aponta uma diferença entre o poeta da mídia e o poeta literário. O poeta da mídia arroga para si a condição de não pertencimento e desapego em relação a projetos ideológicos do passado, embora haja um número considerável de grupos de *rap* que representam a voz de protesto das populações periféricas. O poeta literário dos anos 80/90, ainda que inserido no mesmo contexto histórico em que surgiram as letras de rock, entende que sua relação com a linguagem e comunicação pertencem a outra natureza. Assim, para o crítico, a principal característica da poesia brasileira nos anos 80 e 90 pode ser apontada como a recuperação do valor propriamente literário da literatura. A poesia literária, na visão de Moriconi, não se submete ao imaginário do pop, embora possa dialogar com ele.

Moriconi aponta como marca da produção poética nas duas últimas décadas do século XX a exaustão do regime da rarefação que a geração marginal herdou dos concretistas. A rarefação, explica Moriconi, sob o viés do concretismo como redução do discurso poético às estruturas mínimas de linguagem. Segundo o autor, “um minimalismo da palavra apenas parcialmente paratático, pois na verdade o poema concreto é algo estruturado, é forma ideal, é *gestalt*” (1997, p. 19). A este minimalismo, prossegue Moriconi, foi associada a supervalorização da forma do silogismo típica da construção da metáfora na fase mais canônica de João Cabral. Dessa forma, formou-se o que o autor chama de espinha dorsal da poética do rigor construtivo.

Nesse sentido, ao longo dos anos 80/90, tem-se a revalorização do discurso poético como trabalho do e no verso. Ou seja, a poesia como trabalho de formatação do discurso nas formas clássicas ou modernas do verso. Além disso, afirma o autor, houve também o retorno de elementos mais narrativos, possibilitando o exercício de uma linguagem realmente paratática, desestruturada, baseada em justaposições e associações livres. Mas o que permanece como marca da produção poética desse período é o esmero e o burilamento com o verso. O exercício do verso livre perde força.

Para Moriconi, essa retomada de uma inclinação mais literária e discursiva da literatura brasileira tem a um só tempo um sentido progressista e

retrógrado, porém, em ambos os casos, o que se efetiva é a vitória da cultura iluminista sobre a contracultura.

Numa perspectiva progressista, o retorno a uma dicção classicizante fornece provimento ao espírito crítico e esclarecido. A revalorização do verso e do poema enquanto produtos discursivos exige leitores e escritores de maior envergadura. A louvação contracultural da ignorância e ligeireza pop sucumbiram ante o novo interesse de leitura das vastas obras do cânone modernista. Além disso, é perceptível a busca da ampliação do repertório poético por meio da leitura e tradução de poetas estrangeiros, mais difíceis, mais canônicos.

O sentido retrógrado, por sua vez, deu-se pela despolitização das questões da linguagem, da estética, da subjetividade e do corpo. Moriconi afirma que, cessado o pendor revolucionário, uma parcela da produção poética pós-anos 80 tornou-se desvertebrada e às vezes confusa. Num contexto em que todas as conciliações e retomadas são possíveis, é compreensível que a busca da qualidade redunde num virtuosismo verzejador que presta conta somente ao bom gosto decoroso.

A tendência à ressublimação da poesia dos anos 80/90, continua Moriconi, dá a essa fase, que ele chama de pós-moderna, um tom neoconservador, consequência imediata da renormalização dos valores e circuitos literários. De acordo com o autor, antigas tendências da poesia brasileira, como o soneto, retornam à pauta. Moriconi destaca, como exemplo da revitalização de dicções antigas, as poéticas de Adélia Prado e Manoel de Barros. Para o crítico, esses poetas “reatualizaram a vertente de um regionalismo pitoresco e meio sentimental” (1997, p. 21) que o rigor cabralino não foi capaz de extirpar.

No texto “A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira” (2004), o mesmo autor aponta a década de 1980 como momento do aprofundamento do debate acerca da produção artística e literária que se sucedeu ao projeto modernista. Tal fato foi motivado pela publicação de obras de impacto sobre a pós-modernidade, que estabeleceram novos parâmetros de análise e crítica do objeto artístico. No meio acadêmico, segundo Moriconi, o tema do pós-moderno foi introduzido, em 1983, pelo periódico *Arte em Revista*, da USP, em que renomados autores relembram textos dos anos 1960 nos quais o

crítico Mário Pedrosa utilizava o termo “pós-moderno” para definir o processo criativo de Hélio Oiticica. A revista trazia também tradução de trechos de autores como Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas e Fredric Jameson. Some-se a isso a publicação de pequenos opúsculos de divulgação sobre o pós-modernismo, da série Princípios e Primeiros Passos. Também é destacado pelo autor o espaço que o tema ocupou em cursos de pós-graduação ministrados por intelectuais do porte de Eduardo Portela, Heloisa Buarque de Holanda e Silviano Santiago, este último, autor de *Em liberdade* (1982), obra considerada o marco inaugural da prosa pós-moderna brasileira.

Ítalo Moriconi estabelece os anos de 1968 e 1984 como marcos importantes do pós-modernismo brasileiro. Em 1968, o discurso revolucionário e vanguardista chega à exaustão e já não provoca mais perturbação. Abre-se, assim, uma outra perspectiva, pautada pelo ceticismo pragmático em relação aos mitos políticos do passado e pela invasão da cultura pop na totalidade da experiência cultural e sensorial-comportamental, afirma o autor. Já o segundo momento caracteriza-se pela superação acadêmica de diversos aspectos do estruturalismo e do marxismo. No campo da produção poética, a década de 80 representou a superação do paideuma concretista, embora tenha-se reconhecido a importância do legado tradutório dos concretistas para o desenvolvimento da cultura poética do nosso país. Os anos 80 suplantaram os valores da contracultura e revalorizaram o saber, que se transformou em produto de consumo cultural, afirma Moriconi. Para o autor, da interseção dos universos pop e erudito emergiu o revigoramento da cultura canônica, dos grandes clássicos, do prazer de ler romances, das exposições de arte europeia antiga ou moderna sob forma de grandes espetáculos do saber em escala global.” (2004, s p)

Benedito Nunes (1991) também lançou seu olhar crítico sobre a poesia produzida nas últimas décadas do século XX. No seu texto “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, o consagrado autor esmiúça as características dos principais movimentos estéticos do século XX e analisa como essa tradição, incorporada e modificada, serviu de substrato para a poesia brasileira pós-vanguardista.

Nunes afirma que os traços distintivos da poesia brasileira do último quartel do século XX, como o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, a

mistura do elevado com o vulgar, o humor, a imagem de choque, foram conquistas do modernismo de 22. Amainado o pendor nacionalista, que serviu de mote para uma análise crítico-satírica da sociedade brasileira, essas conquistas de ordem formal, ampliadas e consolidadas pela geração seguinte, formaram as principais matrizes da tradição modernista da poesia brasileira.

As marcas distintivas da poesia cabralina, como a contenção lírica, a objetividade discursiva, “o uso poético das virtualidades lógicas do discurso” (1991, p. 171) só puderam ser amplamente percebidas tendo como pano de fundo os preceitos concretistas.

A caracterização das propostas estéticas do movimento concretista e da poesia marginal aparece em Nunes sob a mesma ótica de Simon (1999). No movimento dos anos 50 são apontados como característica a ideia de poesia como um projeto empenhado na construção de um novo tempo, a antitradição voltada para o futuro, “o *ethos* grupal revolucionário” (1991, p. 173) que buscou abolir o verso, numa proposta condizente com a ideia de evolução da arte, uma nova proposta estética relacionada com as transformações de seu tempo. A poesia da década de 1970, por sua vez, é caracterizada como anti-intelectualista, antiliterária, transgressora, circulando à margem dos meios de produção e de distribuição do mercado editorial.

A década de 1980 é para Nunes pouco ruidosa e nada polêmica se comparada às duas anteriores. A crítica literária, que antes ocupava espaços nos grandes jornais, passa a ser exercida como atividade acadêmica. Da mesma forma, a poesia, que antes circulava pelos suplementos literários dos mesmos jornais, passa a ser quase que exclusivamente editada em livros, ou em coleções de editoras comerciais.

Época do arrefecimento do discurso vanguardista, a década de 1980 também ficou marcada pela morte de Carlos Drummond de Andrade, lembra Benedito Nunes. Não se trata apenas da morte de um grande poeta. Para Nunes, a morte de Drummond representa o desaparecimento do último dos grandes fundadores da tradição moderna da poesia brasileira.

Para Nunes, a unidirecionalidade da criação poética cede lugar a uma atitude de reavaliação das heranças e de compatibilização de poéticas. Fora do ciclo histórico das vanguardas, os poetas da década de 1980 não se veem mais sob a urgência da busca do novo. Assim, é no esfolhamento das tradições que

esses poetas encontraram a matéria-prima de sua produção. Esfolhamento das tradições representa, para o crítico, a conversão do cânone, destituído de seu valor prescritivo, em fontes disponíveis com que se pode constantemente dialogar. A convergência e o entrecruzamento de múltiplos textos, de tempos e espaços diferentes, configuram o híbrido perfil poético dessa cena. Nunes afirma, no entanto, que a retomada da tradição não representa a replicação de modelos consagrados apenas.

...a retomada, graças à qual hoje reaflorem, verdadeira recapitulação retrospectiva do modernismo e da sua tradição, passa pelo duplo crivo axiológico, valorativo, sugerido por nossas principais postulações anteriores: o *hermenêutico* de nosso alexandrinismo babélico, enquadrando o poeta dos nossos dias na confluência de todas as heranças culturais disponíveis, como um crítico, um intérprete – também arqueólogo de formas e matrizes –, e o *histórico-crítico*, enquanto experiência deceptiva do progresso, do poder regenerador da cultura intelectual prolongada numa atitude cética, por vezes pirrônica, relativamente à verdade da poesia, ao alcance iluminador da sua palavra para o indivíduo e a sociedade. (NUNES, 1989. p. 179)

Paulo Henriques Britto (2013) também escreveu sobre a poesia brasileira pós-vanguardista. Assim como os outros autores citados até momento, o seu texto “Poesia brasileira hoje” faz uma análise diacrônica das diversas propostas estéticas desde 1922, para depois avaliar a produção poética do final do século XX. Para o crítico, a poesia, desprendida de um *ethos* grupal, trilhou por caminhos cada vez mais determinados por projetos individuais. No entanto, adverte Britto, críticos e acadêmicos, para quem ideia de poesia residia na reflexão das contradições do capitalismo terceiro-mundista, receberam de forma negativa essa produção.

Nesse sentido, Britto afirma que o novo *Zeitgeist* exigia novos parâmetros de análise. Para o autor, o fim da era vanguardista está diretamente ligado à constatação mais ou menos geral de que a construção de uma identidade

brasileira está de certa forma concluída. Ressalva-se o fato óbvio de que a cultura é uma entidade em constante mutação, diz o crítico. O que ele afirma, todavia, é que há um momento na história de uma nação em que a afirmação de uma identidade cultural deixa de ser uma questão fulcral. Nesse sentido, a cultura brasileira tinha completado seu ciclo de maturação.

Dessa forma, à guisa de conclusão, Britto faz coro a Nunes (1991) ao afirmar que os poetas das gerações pós-vanguardistas sentiram-se livres para lançar mão de um repertório amplo de diferentes dicções e variadas formas, que poderiam ser absorvidas pelo ecletismo e pelo hibridismo das poéticas desse período.

O recorte temporal, que compreende a produção da recepção crítica estudada até aqui, representa o mesmo intervalo de tempo em que Orides Fontela construiu sua obra poética: a estreia, em 1969, com *Transposição*, e o encerramento com *Teia*, em 1996. Sua obra, portanto, passou pelo crivo de alguns dos mais importantes estudiosos da escrita literária.

Antonio Candido, cuja relação com a poeta transcendeu o campo do literário, ofereceu-se para escrever o prefácio do livro *Alba* (1983), publicação premiada com o Jabuti de melhor livro de poesia no ano seguinte. Para o crítico, a poesia de Orides Fontela traz em seu arcabouço a estrutura das formas vanguardistas, mas não como uma mera reprodução.

Um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material da vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas na sua integridade requintada e sobranceira; e sim a solução pessoal que ela encontrou. (CANDIDO, 1983, p.4)

É por meio do esfolhamento da tradição que a poeta forja a matéria-prima a partir da qual constrói sua própria voz. Nesse sentido, o elemento novo não está na proposição de uma outra linguagem, senão na apropriação e transformação dos ecos da tradição. Para Candido, Orides escreve com uma

“parcimoniosa opulência” que faz com que os signos poéticos, mesmo escassos, produzam significados plurais.

O seu repertório é limitado e parte dele corresponde ao de certa poesia que experimenta com a pureza. Por este lado não é nova, pois encontramos nela toda panóplia dos espelhos, da água, do branco, do cisne, da estrela. O que há de novo é a maneira de usá-la organizá-la, dando aos seus elementos uma surpreendente originalidade. Orides entronca na tradição do poema curto e virtualmente fragmentário, mas trabalhando com senso da concorrência de recursos para chegar à multiplicação do significado. (CANDIDO, 1983, p. 4)

No livro *Artes e ofícios da poesia*, o organizador Augusto Massi (1991) colige a poesia e os depoimentos sobre o fazer poético dos principais autores de então. Presente nessa antologia, Orides Fontela reconhece sua filiação com os grandes poetas do panteão modernista brasileiro, Drummond e Cabral, além de citar Fernando Pessoa, Alphonsus Filho e Cassiano Ricardo, esse último apontado como fonte para aprender truques técnicos. Ao falar do livro *Helianto* (1973), sua segunda obra, Orides afirma que “usou e abusou de toda a tecnologia aprendida” (1991, p. 259). Afirma também ter lido os poetas concretistas, além de Baudelaire e Mallarmé, mas ressalta que “a espinha dorsal do livro estava pronta”, e essas influências só a “atingiram de raspão” (1991, p. 260). É importante deixar claro, no entanto, que a fala da poeta em relação às influências será embasada na análise das poesias, que será um dos objetivos desta dissertação.

Flora Süssekind (1993) destaca a importância do fragmento e de certo estilhaçamento verbal na estruturação do poema. Alcides Villaça (2015), no texto “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela”, analisa os traços formais da obra oridiana. Para tanto, o crítico e professor, destaca como característica da poética de Orides a pureza das formas, falta de confessionalismo sentimental e de uma geometria que sugere as formas. Assim, o autor afirma que

Como que a serviço de alguma iconografia, as palavras apresentam-se o mais materialmente possível, deslocando-se no espaço da página, grafando-se em maiúsculas ou negrito, citando-se a si mesmas entre aspas, verticalizando a leitura do poema, exigindo lúdicas paronomásias. (VILLAÇA, 2015. p. 301)

Os ecos da tradição atravessam a obra de Orides Fontela. No entanto, a relação com as poéticas do passado não se limita à mera replicação de formas e temáticas consagradas. Tudo aquilo que o eu lírico recolhe no seu cabedal de leituras passa pelo crivo e pela entonação de sua própria voz.

HERANÇA

O que o tempo descura
e que transfixa

o que o tempo transmite
e subverte

o que o tempo desmente
e mitifica.

(FONTELA, 2006, p.)

O poema “Herança” sintetiza bem a relação da poética de Fontela com o legado da tradição literária que remonta, ao menos, os primeiros românticos alemães. Como afirmou Nunes (1991), Orides Fontela permite o entrecruzamento de textos e tempos distintos, assimilando e transformando o repertório da tradição em substrato de sua poesia. Portanto, amparado na perspectiva da reavaliação da herança das poéticas do passado, proposta por Moriconi (1998) e Nunes (1991), é que será analisada a poética oridiana. No capítulo seguinte, tal proposição terá como esteio principal o pensamento de autores como Benjamin (1994), Eliot (1989) e Paz (1984).

Capítulo II – “O que o tempo transmite...”: a tradição na obra de Orides Fontela.

O arrefecimento das vanguardas e a retomada dos pressupostos estéticos da tradição representam o ponto comum das análises da poesia escrita nas últimas décadas do século XX, apresentadas no primeiro capítulo. Embora divergindo sobre a relevância dessa retomada, a recepção crítica é unívoca em apontar a releitura do passado como substrato da poesia produzida, principalmente, nas décadas de 1980 e 1990. É a partir, então, desse mote que será analisada a relação da poesia de Orides Fontela com as dicções das poéticas do passado. Antes, portanto, faz-se necessário circunscrever, não de uma forma definitiva, o que se entende por tradição.

Importante elemento constituinte da proposição da literatura como sistema, a tradição representa para Antonio Candido (2000) uma espécie de transmissão de saberes que garantem uma continuidade literária. Nesse sentido, os elementos transmitidos impõem-se como padrões de pensamento e comportamento, e se tornam pontos inevitáveis de referência, diante dos quais pode-se reverenciar ou negar; nunca, no entanto, ignorar. Essa tradição é para o crítico um fenômeno civilizatório que permite a própria existência da literatura. Dessa forma, a retomada da tradição é mais do que uma fonte de influência, por meio da qual os jovens autores buscam emular autores consagrados. Para Candido, a citação de autores canônicos, mesmo para negá-los, é o esteio sob o qual se assenta o conceito próprio de literatura.

O pensamento de Candido dialoga com o que T.S. Eliot (1985) discorreu no famoso ensaio “Tradição e talento individual”, escrito em 1919. Para o poeta e ensaísta americano, a presença do passado é um elemento incontornável na produção poética epigonal. Essa relação, no entanto, não consiste em seguir passivamente os passos da geração anterior. Para Eliot, a interseção das gerações deve obedecer a uma relação de reciprocidade, ou seja, o passado deve ser modificado pelo presente na mesma medida que o presente relê o passado.

[...] a diferença entre o presente e o passado é que o presente consiste de certo modo uma consciência do passado, num

sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar. (ELIOT, 1985. p. 41)

O espólio da tradição não representa, entretanto, um conjunto de bens que se encontra à disposição das gerações posteriores. Se alguém o deseja, pondera Eliot, dependerá de um grande esforço para conquistá-lo. De início, é necessário ter ciência de que a apropriação das dicções da tradição envolve um sentido histórico indispensável, afirma o poeta. Esse sentido implica, assim, a percepção da obsolescência do passado e, não obstante, de sua contemporaneidade. Para Eliot, o sentido histórico leva o escritor a escrever não somente com ou como sua geração, mas com uma convicção de que toda a literatura produzida tem uma existência simultânea. Dessa forma, essa consciência histórica, que representa o sentido do atemporal e do temporal, é o que constitui a natureza do escritor tradicional.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. (Eliot, 1985. p. 39)

Os textos da tradição permanecem porque ainda têm o que dizer na contemporaneidade. Assim, seguindo o estatuto da atemporalidade, os ecos da tradição serão retomados e transformados pela produção da geração posterior. Para Eliot, o artista contemporâneo deve estar situado, a título de contraste e comparação, entre os artistas mortos, pois, a arte é um conjunto de monumentos que formam uma ordem entre si.

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a

introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1985. p. 39)

José Guilherme Merquior (1983) busca em Benjamin uma imagem que ilustra bem a relação entre *les anciens* e *les modernes*. Para o pensador alemão, o estudo de uma obra lírica tem por fim conduzir o leitor a experimentar certos estados de ânimo poéticos, permitindo que a posteridade participe dos transportes que o poeta teria experimentado. Nesse sentido, Benjamin considera a literatura com uma espécie de chave, confeccionada sem a menor ideia em qual fechadura será introduzida. A obra, então, seria dotada de uma nova significação a partir da leitura de cada nova geração. Nessa perspectiva, o texto traria a seus leitores não a realidade do poeta e de seu tempo, mas a própria realidade presente deles.

No texto “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin (1994), a ideia de ressignificação do passado é também destacada. Para o filósofo, “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (1994, p.224) Assim, as escritas da tradição não são concebidas como um conjunto de obras cujo valor é imutável. Os textos, sejam canônicos ou não, serão retomados na medida em que sua plurissignificação for desfolhada pelas gerações vindouras. Nesse sentido, Benjamin afirma que, em cada época, é preciso arrancar da tradição as ramas do conformismo que, vez ou outra, tentam apoderar-se dela. Desse modo, é no reconhecimento do passado e, conseqüentemente, na sua constante presentificação, que as dicções da tradição resistem ante qualquer ataque.

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p.225)

Sabe-se que a proposta de negação do passado em busca da invenção do novo está diretamente relacionada com as diretrizes estéticas da modernidade, de forma mais perceptível, seguramente, nos manifestos vanguardistas. É importante, no entanto, destacar que o conflito entre passado e contemporaneidade não é um invento dos anos vinte, momento de surgimento dos manifestos iconoclastas.

Haroldo de Campos (1997), por meio de um estudo diacrônico, sustenta que o conflito dos antigos e modernos esteve presente em outros momentos da história literária. Amparado em Jauss (1965), Campos argumenta que ao longo de quase toda a história da literatura, o debate entre os que se auto-outorgam o título de modernos e os defensores dos antigos reativa-se constantemente, para ser em seguida ultrapassado pela marcha da história, pois, com o passar do tempo, os modernos acabam por tornar-se antigos, e outros, recém-chegados, reivindicam o papel de modernos. Este fato leva à constatação, pondera Campos, de que essa sucessão se reproduz com a regularidade de um ciclo natural.

Embasado ainda no teórico alemão, Haroldo de Campos faz uma abordagem etimológica do termo *moderno*. Cunhado no latim tardio, o sentido da palavra *modernus*, que pode significar tanto “novo” quanto “atual”, não estava totalmente circunscrito quando de seu aparecimento, e nem mesmo poderia ter sido historicamente pressentido em toda sua amplitude. Sob a máscara de uma suposta tradição, o conceito de modernidade evolui e se ressignifica, concreta e historicamente, cada vez que ressurgue, através de mudanças de perspectivas da experiência estética.

Essa “função” ou “potência” (*Potenz*) se deixa reconhecer toda vez que a “oposição dominante”, isto é, “a eliminação (*Abscheidung*) de um passado pela tomada de consciência histórica que um novo presente faz de si mesmo”, se manifesta enquanto nova consciência da modernidade. Ao invés de um esquema situado fora do tempo, temos uma “oposição dominante” (antigo/moderno), que não se substancializa numa

entidade, mas representa uma “função variável” e especificável segundo o contexto histórico que lhe dá pertinência. (CAMPOS, 1997, p. 244)

Em vários momentos da história da literatura ocidental, o embate entre os modernos e os tradicionalistas esteve no palco das discussões estéticas. A ideia da originalidade histórica, como atributo singular dos modernos, acompanha o termo desde sua cunhagem no latim eclesiástico do século V, afirma Campos. Seguindo a lógica de uma recorrência periódica, o conceito trazido pelo termo “*modernus*” perpassa, assim, a renovação carolíngia no século IX; a querela entre o antigos e os modernos, na França, no século XIII; a consciência de um “*ritorno delle Muse*”, da ressurreição da poesia, expressada por Boccaccio em relação a Dante e que será retomada quando da aparição de Petrarca, no Renascimento, conclui o crítico.

Campos lembra ainda que os humanistas medievais interpretavam a história sob a perspectiva cristã de redenção do passado pelo presente, compreendendo-a como uma revelação progressiva da verdade. Dessa forma, esses pensadores concebiam seu tempo como o vértice de tal evolução. Os humanistas renascentistas, por sua vez, sustentavam uma concepção temporal cíclica. Os novos tempos representavam, então, uma nova idade do ouro, que seria a retomada dos tempos áureos da Antiguidade, depois do interregno trevoso representado pela Idade Média.

O Renascimento italiano se distinguiria de seus predecessores medievais por essa disjunção: a uma concepção linear da história, irreversível, orientada para um *telos* ascendente (o fim dos tempos enquanto revelação plena de sentido, prevalecendo sobre o “obscurantismo” pagão), oporia uma outra visão, “cíclica”, do “retorno ou renascença periódicos”, retomando, agora numa outra articulação, a imagem da luz renovada em contraste com as “trevas” intermediárias. (CAMPOS, 1987. p. 245)

Ante a crença do valor atemporal dos modelos antigos, insurgiram os que professavam o progresso da ciência e da filosofia como regentes dos novos tempos, no auge do Classicismo francês. No século XVIII, o elemento novo embutido no conceito de moderno é regido pela introdução da dimensão de futuro, numa perspectiva utópica. A “Modernidade” iluminista, escreve Campos, quer ser julgada sob uma perspectiva cada vez mais crítica, de uma humanidade cada vez mais avançada, ao invés de ter no passado o parâmetro ideal de perfeição.

No século XIX, a modernidade se definia ainda por uma oposição a uma antiguidade, mas em um sentido novo, referindo-se agora à redescoberta de um passado nacional e cristão. O binômio “clássico/romântico” é a nova tradução da oposição de base, afirma Campos. Assim, em contradição à tradição clássica, o Romantismo reivindica uma tradição moderna amparada num passado que representa a constituição de uma identidade nacional. A Idade Média cristã suplanta o paradigma estético helênico. Propõe-se agora um retorno sentimental em direção à ingenuidade abolida. No entanto, observa Campos, não se trata de um retorno puro e simples. Para o autor, tal retorno é a tentativa de retomada do “ingênuo” (passado nacional mais próximo) a partir da perspectiva “artificial” (“sentimental” vale aqui como um sinônimo) do homem moderno (CAMPOS, 1987. p. 247).

Após ter eleito a Idade Média cristã como ponto de origem do passado nacional, o pensamento romântico se depara com uma nova e mais aguda noção de modernidade, afirma Campos. Em meados do século XIX, quando Baudelaire faz do termo “modernidade” palavra de ordem, esse conceito já não é mais definido pela oposição do presente a um dado passado.

O que o caracteriza é a noção de que “o romantismo de hoje, muito rapidamente torna-se o romantismo de ontem, fazendo então figura de classicismo”. Ou como resume Jaus, apoiando-se em Stendhal (1823): “toda obra clássica, no seu tempo, foi romântica”, para concluir que, desde então, “a consciência da

modernidade não se deixa definir senão em relação a si própria”.
(CAMPOS, 1987, p, 248)

Para Haroldo de Campos, encontra-se em Baudelaire a definição precisa que o termo modernidade adquiriu em meados do século XIX. De acordo com o poeta francês, “a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (1987, p 247). Pode-se aventar, então, que a definição de Baudelaire recupera o sentido etimológico do termo “moderno”, que diz daquilo que constantemente se atualiza.

2.1 A tradição inventada

O historiador Eric Hobsbawm (1997) sustenta a tese de que os elementos constitutivos da tradição são produtos deliberadamente forjados, com o intuito de estabelecer a coesão social, legitimar instituições ou relações de autoridade e inculcar sistemas de valores e padrões de comportamento. Dessa maneira, tudo o que constitui a tradição, tanto os ritos e elementos cujas origens são indeterminadas, quanto aqueles relativamente recentes, são ambos, nas palavras de Hobsbawm, inventados.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.
(HOBBSAWM, 1997, p 9)

Pode-se presumir, então, que a tradição, nessa perspectiva, é a criação de um olhar contemporâneo que recolhe, circunscreve ou reconfigura elementos

do passado determinado, a fim de consubstanciar os aparatos e práticas que configuram o cabedal da modernidade.

Octavio Paz (1961 apud CAMPOS, 1997), pensando no contexto hispano-americano, mas que não se diferencia do contexto brasileiro, afirma que a busca de uma tradição viva implica a busca “dilacerada e dilemática da própria identidade” (1997, p.). Dessa forma, continua Paz, “desarraigada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e busca de uma tradição. Ao buscá-la, inventa-a.” (PAZ, 1961 apud CAMPOS, 1997). Para Paz, a invenção da origem tem uma relação com o passado colonial latino-americano. Após a ruptura com o passado europeu, não havia um passado ou essência sob os quais fosse possível erigir uma identidade autóctone. Era necessário, portanto, inventá-los.

Os poetas dos Estados Unidos estão condenados ao futuro – a cantá-lo ou a criticá-lo, dá na mesma. Nós, hispano-americanos, estamos condenados à procura da origem ou, também dá na mesma, a imaginá-la. Parecemo-nos uns com os outros, se é que em alguma coisa nos parecemos, no sentir-nos mal com o presente. Somos os trânsfugas de todas as eternidades, sem excluir o tempo circular de Confúcio (PAZ, 1991)

2.2 Tradição moderna

Conceitos antípodas em quase toda a história da literatura, e que serviram de lastro estético para grupos que se ancoravam nos modelos antigos e os que vislumbraram o novo, tradição e modernidade se encontram imbricados na obra crítica de Octávio Paz. Assim, o poeta e ensaísta mexicano estabelece como correlatos termos que até então representavam posturas estético-ideológicas contrárias. À tradição, cujo sentido mais imediato era o da transmissão de valores do passado, Paz opunha um novo conceito de tradição que era constituído de interrupções e rupturas.

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A Modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. (PAZ, 1984. p. 18)

De acordo com Paz, o moderno não é caracterizado somente pela novidade, mas por sua heterogeneidade. A tradição alicerçada num determinado passado modelar padece da reprodução contínua do mesmo, ao passo que a tradição moderna sempre apresentava o diferente. A primeira, argumenta Paz, propõe a unidade entre passado e presente; a segunda, além de ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que o passado não é único, mas plural. O moderno não é, pois, a continuação do passado, tampouco o presente é a prole do passado. O moderno, afirma Paz, funda sua própria tradição toda vez que surge.

Paz atribui à crítica o fator distintivo da modernidade. Para o autor, o discurso moderno é pautado pelo domínio de uma paixão crítica, que culmina com a negação de si mesmo, o que torna a modernidade “uma espécie de autodestruição criadora”. (1984. p. 1) O que diferencia a modernidade tal qual a conhecemos das de outras épocas não é tanto a celebração do novo e surpreendente, mas o fato de ser ruptura, crítica do passado imediato, interrupção de uma continuidade. A arte moderna não é apenas criação da idade da crítica, é também a crítica de si mesmo, afirma Paz.

Mais do que representar a proposição do novo, a tradição moderna se opõe aos gostos tradicionais, carrega consigo aquilo que provoca “estranheza, polêmica, oposição ativa”, afirma Paz. O novo seduz não somente pelo ineditismo que traz, mas por ser diferente do paradigma estético dominante. O velho de milênios pode atingir também o status de modernidade, basta que se apresente como uma negação da tradição reinante e proponha outra, assevera o crítico.

De acordo com Paz, dentro do conceito de moderno como o conhecemos, a oposição entre o passado e o presente se evapora, pois o tempo passa com

tal celeridade que as distinções entre os diversos tempos se tornam imperceptíveis. Pode-se, então, falar em tradição moderna sem incorrer numa contradição porque o moderno elidiu o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional.

Silviano Santiago (1984), seguindo a senda traçada por Paz, analisa as marcas da tradição na proposta estética do modernismo. Movimento artístico associado à estética da ruptura, da quebra e à destruição consciente dos valores do passado, destruição essa representada pela releitura iconoclasta da paródia, o modernismo encontrou também no passado o substrato para construir uma nova identidade nacional. Partindo da ideia de um olhar contemporâneo que volta ao passado, Santiago mostra como, numa época em que a valorização da novidade era a premissa básica das manifestações artísticas, havia traços da permanência de uma tradição.

O discurso da tradição foi impulsionado pelos primeiros modernistas, já no início do movimento, precisamente em 1924, com a viagem feita a Minas, ao lado de Blaise Cendrars. Na perspectiva de Santiago, essa viagem marca um momento importante para discutir a emergência de passado pátrio (mineiro, barroco) e de um passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou naïve). Esses poetas estavam, continua Santiago, imbuídos pelos princípios futuristas e, contrariamente, viajam em busca do Brasil colonial. Esse aparente paradoxo é assim explicado por Brito Broca, num artigo publicado em 1952, no suplemento de *A Manhã*, e reproduzido por Santiago.

O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam.(...) Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos de seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias pau-brasil, e Mário de Andrade veio a escrever então seu admirável “Noturno de Belo Horizonte”. (SANTIAGO, 1984, p. 122)

Os exemplos da relação com a tradição estão presentes também, segundo Santiago, em alguns poetas da chamada geração de 1945. O retorno a formas clássicas do gênero lírico, como o soneto, é notório em Vinicius de Moraes e Ledo Ivo. João Cabral de Melo Neto, quando escreve poemas utilizando o verso retirado do romance popular, ou quando, retoma a forma do auto, insere-se numa tradição que tem Gil Vicente como grande expoente. Drummond vai buscar o tema da máquina do mundo em os *Lusíadas*. Murilo Mendes, poeta católico, retoma o discurso bíblico em sua poética, que anuncia a segunda revelação do Cristo.

2.3 Orides Fontela e a tradição

Hugo Friedrich (1978) chama de unidade de estilo os elementos comuns que se encontram nas poéticas de autores de contextos históricos diferentes. O trabalho com as possibilidades materiais e semânticas do signo poético, a temática, a maneira de ver o mundo e o fazer poético podem ser elementos que representam tal unidade entre as poéticas do passado e as produções contemporâneas.

Maria Esther Maciel (1994), num artigo sobre os poetas críticos da modernidade, atribui ao movimento romântico alemão a conversão da poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma. Reunidos em torno da revista *Athenaeum*, os poetas românticos criaram um modelo poético inovador que tinha por princípio elementar a autorreflexão. “À exigência do rigor intelectual aliaram a sagrada espontaneidade da poesia e à teoria da criatividade poética, os exercícios transcendentais” (MACIEL, 1994, p. 76).

O conceito de crítica, observa Maciel, compreende, na acepção dos românticos alemães, o sentido de “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e o conhecimento de si mesma.” (BENJAMIN, 1993 apud MACIEL, 1994)

Nessa perspectiva, Maria Esther Maciel afirma que a linguagem, com seus mecanismos de construção e desconstrução, converte-se no ponto nuclear da experiência poética e passa a ser compreendida como um universo múltiplo

e autônomo. Dessa forma, a poesia atravessou um processo de desreferenciação e outorgou-se a incumbência de se autodizer, desconstruindo a ideia de literatura como mimese da realidade.

Schlegel, um dos principais nomes do romantismo alemão, afirmava que “a poesia só pode ser criticada por poesia” (SCHLEGEL, 1994, p. 91). Para o filósofo, a poesia romântica tinha como determinação fundir poesia e prosa, genialidade e crítica. Nesse sentido, o texto poético teria a incumbência de trilhar os rumos da reflexão poética, distanciando do que é exposto e daquele que expõe, sem a pretensão de qualquer interesse ideal ou real, e “potenciar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como em um infinita série de espelhos” (SCHLEGEL, 1994, p. 99). O filósofo alemão usa a metáfora do ouriço para ilustrar o texto poético autorreferente e completo por si mesmo.

Foi em Baudelaire, afirma Maciel, que a conjunção entre poesia e crítica, renunciada nos primeiros românticos, se cristaliza, anunciando o surgimento efetivo da poesia moderna e a crise dos valores metafísicos da corrente idealista do Romantismo. Ao culto do significado e das profundezas subjetivas, sobrepõe-se a valorização dos aspectos materiais da palavra.

Dessa forma, os poetas modernos que se sucederam ao poeta francês incumbiram-se de elaborar uma teorização a respeito de um novo conceito de poesia. Nesse trabalho epistemológico, surgiram o poema-crítico, os textos críticos em prosa, sob a forma de ensaio, manifestos, cartas e depoimentos, que, até hoje, discutem e elucidam as obras poéticas, afirma Maciel.

De acordo com autora, o “poema-crítico”, cuja função consiste em questionar-se a si mesmo, notabilizou-se no simbolismo francês e experimentou sua maior radicalidade com Mallarmé, tornando-se uma variedade textual muito comum entre os poetas vanguardistas do início do século. Pode-se acrescentar que esse gênero poético foi fartamente utilizado por grandes nomes do modernismo brasileiro, como Drummond, Bandeira e Cabral.

Em virtude dessa autorreferenciação, continua Maciel, a linguagem assume, no “poema-crítico”, a categoria de sujeito, na medida que a subjetividade do poeta se transfere para o poema, passando a impressão de que o texto se constrói ao mesmo tempo em que diz de si mesmo.

Reforçando o lastro dessa perspectiva, Maurice Blanchot (1987) concebe a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição,

os poderes, afirmam-se pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e autônomo. Dessa maneira, prossegue o autor francês, o poeta faz obra de pura linguagem, tal como o pintor não reproduz com as cores aquilo que representa, mas busca o ponto em que suas cores dão o ser. Para o crítico, são as palavras, criando uma imagem, que dão forma e existência ao ser na poesia. Para Blanchot, na fala poética

(...) não somos devolvidos ao mundo, nem como abrigo, nem como metas. Nela, o mundo cala-se, o mundo recua, as metas cessaram. Os seres se calam, o ser quer ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, a fala “se fala”. (BLANCHOT, 1987, p.34)

Assim, retomando Maciel, a criação poética passa a se evidenciar pelo estilhaçamento que a linguagem realiza de si mesma. A autora afirma que a “autodestrução criadora”, conceito presente em Paz, empreendida a partir de “*Um coup de dés*”, revelou ao poema o avesso da linguagem, isto é, o silêncio concretizado pelas lacunas, pausas e brancos em torno das palavras. Dessa forma, poetas como Mallarmé optaram pela “atomização da sintaxe” (MACIEL, 1994, p. 81), pela valorização do espaço em branco da página, lugar onde o não-lugar da palavra se revela, afirma Maciel.

Orides de Lourdes Teixeira Fontela, poeta cuja obra é objeto deste trabalho, é herdeira dessa tradição lírica. Na sua poesia, alastram-se características como o entrelaçamento entre a inspiração e o trabalho de arte, a revalorização dos efeitos nominais da linguagem, a fragmentação das palavras, a valorização do silêncio e do interdito, a expressão plena a partir da concisão e o tom filosofante (ANDRADE, 2009). Ao estabelecer a palavra, na sua dimensão plástica, como matéria prima da poesia, Fontela dialoga com o conceito-chave da poética moderna: a experimentação das possibilidades materiais da língua.

LUDISMO

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

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

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.
(FONTELA, 2006, p. 18)

Nesse poema, do livro *Transposição* (1969), a voz poética propõe a desconstrução como possibilidade de aquisição de novos significados. Ao desfragmentar-se do todo, os fragmentos ganham forma e significação próprias, em um jogo infinito de desconstrução e construção de novas combinações. Quebrar o brinquedo (a palavra) é romper o limite, da mesma forma que desconstruir é reinventar.

A relação entre o fazer poético e o jogo, proposta pelo título, encontra esteio no pensamento de Huizinga (2000) para quem toda a poesia tem origem no jogo, “o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da podridão” (2007, p.141). O pensador holandês ainda afirma que a função da linguagem poética seria jogar com as palavras, ordenando-as

de maneira harmoniosa e injetando mistério em cada uma delas, de tal modo que cada imagem traga a revelação de um enigma, ou seja, um jogo. Affonso Ávila (1971), na mesma esteira, afirma que todo poeta é um jogador.

Como o poeta fingidor, o poeta jogador também se empenha tão completamente no seu processo de criação, na articulação de seu objeto artístico, na elaboração do seu poema, que às vezes não se satisfaz em jogar com a linguagem, com seu instrumental de palavras, chegando a arriscar numa parada suprema o jogo de sua própria subjetividade. (ÁVILA, 1971, p.79)

Nesse sentido, afirma Ávila, ao converter em linguagem poética o que era experiência sensorial e subjetiva, o poeta transcende com isso a realidade dos conceitos lógicos e ergue, de forma paralela e autônoma, um objeto constituído da materialidade dos signos linguísticos.

Invenção sustentada assim sobre os pilares da palavra, o poema inaugura o seu próprio espaço de formas gráficas, o seu próprio tempo de sons e ritmos, e qualquer imagem do mundo concreto do homem, para projetar-se ou inserir-se na espécie de nova evidência criada pelo poeta, só poderá fazê-lo pela via do artifício da linguagem, isto é, pela alternativa do *fingir* inerente à natureza da poesia. (ÁVILA, 1971, p.80)

A poesia seria, então, um jogo no qual as peças são (des)construídas no exato momento em que se joga. Dessa forma, a partir do esfacelamento do todo, que é forma instituída, é que o ato da criação se consuma, ou seja, é no rompimento do signo lógico que o fazer poético revela “mundos frágeis” silenciados pelo pragmatismo.

Publicado no livro *Alba* (1983), o poema “Composição” vai retomar também a dicção autorreflexiva e metalinguística da tradição da lírica moderna.

Usando a metáfora do ciclo das rosas, a poeta representa o processo de composição do texto poético.

COMPOSIÇÃO

Compor os pomos

– exatamente –

até

que os signos

– deiscentes –

transfigurem-se.

Compor os pomos

até

a anárquica primavera

Compor transpor

até

a rosa única

– múltiplo

espanto.

(FONTELA, 2006, p. 154)

Compor os pomos, que podem representar aqui a vida latente, significa transfigurar signo até transpor seu caráter pragmático, desestabilizando esquemas lógico-rationais e leituras automatizadas, e instituindo a multiplicidade semântica que dá à palavra poética a liberdade anárquica de se reinventar. Percebe-se também a exploração espacial das palavras no branco da página, que assume o papel de delinear a imagem que pode representar a floração da rosa e a plurissignificação do signo poético.

Para Friedrich, das três maneiras possíveis de manifestação da lírica – sentir, observar e transformar – é a última que domina a lírica moderna, tanto no que tange o mundo quanto a língua. Voltada para a arquitetura da palavra, a lírica moderna, por vezes, prescinde do eu lírico, que, no ato da criação poética age como uma “inteligência que poetiza, como operador da língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

A exploração das palavras em sua materialidade plástica conduz Orides a retomar outro recurso da lírica moderna: “a distância entre a palavra e a coisa” (VILLAÇA, 2015). Segundo Sheppard (1989), sensação da iminência da esterilização linguística e da morte da imaginação é uma problemática de natureza sociocultural. A substituição das relações sociais pautadas por um viés aristocrático, semifeudal, humanista e agrário por uma ordem de classe média, democrática, mecanicista e urbana, representou, no campo das dicções poéticas, o abandono de uma linguagem poeticamente manipulável, dotada de estruturas espaçosas e globais, cujas formas impressionavam em sua imaginária permanência, por uma ordem cuja linguagem era funcional, formada por estruturas parciais e repressivas, cujas formas impressionavam apenas num nível superficial.

A perturbação de que a racionalidade, a previsibilidade e o utilitarismo arrancaram da linguagem seu centro intensificador era constante no campo da lírica moderna, afirma Sheppard. Para o autor, a crença de que a lógica industrial e o conceito de eficiência derruíram o ponto de repouso do espírito e conduziram a ordem a um estado anárquico, informe e entrópico, foi uma inquietação constante do pensamento moderno. Era preciso, pois, retomar uma linguagem pré-industrial que fosse capaz de transgredir o automatismo

Por isso, a busca árdua de uma linguagem culturalmente perdida foi tão fundamental para a poesia moderna; para utilizar a metáfora de Pound, muitos poetas modernos sentiram que o deus está encerrado dentro da pedra. Pois os poderes essenciais da linguagem e da pessoa, variadamente descritos como “o Logos”, “a Palavra”, “o Eu”, “o próprio ser”, “*Anima Mundi*”, “o Inconsciente”, “as camadas mais antigas da personalidade”, estão encobertos pelo cultivo excessivo da vontade e dos poderes conscientes da mente, exigidos pela sociedade tecnológica. Cortada da “fonte primordial”, a poesia moderna é permeada por uma sensação de desamparo. (SHEPPARD, 1989, p. 266)

A poética de Orides é permeada pela angústia da busca do signo perfeito. No seu trabalho de artífice, desfragmentando e erigindo novos símbolos, a poeta transforma em substância de sua tessitura a própria busca infindável da essência do objeto, de sua fonte primordial.

ROSA

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

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

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

Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.
(FONTELA, 2006, p. 33)

Rara na poética oridiana, a utilização da primeira pessoa serve aqui para evidenciar a ação incisiva do eu lírico na supressão dos limites que o signo impõe ao significante, cerceando assim as possibilidades simbólicas do objeto. No entanto, como afirma Flora Süssekind (1993), a procura do sentido essencial das coisas pertence ao campo do inexprimível e, dada a decepção inevitável que envolve a palavra, resta à poesia o trabalho de sucessivas e inevitáveis disseções.

CISNE

Humanizar o cisne
é violentá-lo. Mas
também quem nos dirá
o arisco esplendor
— a presença do cisne?

Como dizê-lo? Densa
a palavra fere
o branco
expulsa a presença e — humana —
é esplendor memória
e sangue.

E
resta
não o cisne: a
palavra
— a palavra mesmo
cisne.

(FONTELA, 2006, 153)

Inquietação semelhante aparece nesse poema, publicado no livro *Alba*, de 1983. A tensão significado/significante é aqui mais uma vez revelada na limitação que a palavra impõe ao referente. Nomear é instituir humana e culturalmente o objeto, perdendo assim aquilo que poderia significar sua essência. No entanto, incompleto e impreciso, é ainda o nome a forma de dizer o esplendor arisco da presença do ser. Nesta aporia linguística, resta a exploração das possibilidades materiais, sonoras e semânticas da língua, trabalho de resignificação dos signos, praxe da lírica moderna. De acordo com Paz (1972), um poema que não lute contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e seus sentidos relativos, e que as levasse a dizer o

indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. Para o poeta e crítico, o que caracteriza o poema é sua dependência das palavras, bem como sua tentativa de transcendê-las.

Do mesmo livro, o poema “Caça”, de forma mais alegórica e incisiva, trata da luta despendida na procura da poesia. O poeta como caçador alude ao lutador drummondiano.

CAÇA

Visar o centro
ou, pelo menos,
o melhor lado
(o mais frágil)

Astúcia e tempo
(paciência armada)
e — na surpresa
do golpe rápido —

colher a coisa
que, apreendida,
rende-se?

Não: desnatura-se
ao nosso ato...
ou foge.

(FONTELA, 2006, p. 159)

O procedimento da composição poética discutido por Orides pode ser comparado ao que Drummond tratou nos poemas “O lutador” e “Procura da poesia”, publicados em *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), respectivamente. O eu lírico oridiano fala de uma “paciência armada” que tem no golpe inesperado o método de apreensão do sentido extraordinário da palavra. O eu lírico drummondiano, por sua vez, fala também de uma calma diante da composição,

mas de um calma que capta o sentido do signo por meio da convivência, ou seja, depois de um longo período de depuração.

Entretanto, a “surpresa do golpe rápido” não garante a submissão das palavras (“rende-se?”). Dessa forma, é a caça ou a procura que substancia o fazer poético.

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.
(DRUMMOND, 2002, p.100)

A palavra, então, neste processo de tentativa de “captura” e ressignificação, pode “desnaturar-se” ante o ato de criação poética ou fugir, como diz o eu lírico oridiano; ou, nas palavras de Drummond, pode sair do estado de dicionário ou no “instante de entreabrir os olhos: entre o beijo e a boca” (2002, p. 101), tudo se evaporar. O processo de desnaturação como recurso do texto poético foi amplamente discutido pela recepção crítica especializada nas poéticas da modernidade. Octávio Paz (1996) afirma que as palavras, no texto poético, perdem sua condição de instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O crítico afirma que a busca de um retorno à natureza original é apenas o primeiro passo para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, deixa de ser linguagem, no sentido utilitário e convencional do termo. Para Paz, a poesia é linguagem e algo a mais. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela.

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 amor: o ser

é excessivamente lúcido

e a palavra é densa e nos fere.

Toda palavra é crueldade.

(FONTELA, 2006 p.31)

A crítica formalista empregava o conceito de estranhamento para falar da perda do sentido utilitário e pragmático das palavras. Chklovski (1971), no texto “A Arte como procedimento”, fala da transfiguração pela qual a palavra passa ao ser depurada pelo processo de criação poética.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento

da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é o fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é o meio de experimentar o devir de um objeto, o que é já “passado” não importa para arte. (CHKLOVSKI, 1971, p. 45)

Alcides Villaça destaca a desnaturação dos objetos como um dos mais frequentes recursos da poética de Orides Fontela. Para o crítico e professor, a desnaturação dos objetos não implica a perda de sua natureza imediata, mas a capacidade de se apresentar um símbolo de forma essencial.

A MÃO

I

A mão destrói imagens
descristaliza signos

e a luz de novo
desabitada
pulsa serenamente
em frio ímpeto.

II

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

e — naufragada a forma —

subsiste uma estrela
sobre as águas.
(FONTELA, 2006, p. 160)

A mão simboliza o trabalho plástico e contínuo da tessitura que desconstrói e desnaturaliza as formas e os sentidos pragmáticos do signo. Filtrado pela linguagem poética, o signo torna-se plural e suas potencialidades verbais, visuais e semânticas são amplamente exploradas. O trabalho de arquitetura do verso, explorando as características materiais do signo poético pode configurar a retomada de uma dicção cabralina. No texto “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, João Cabral de Melo Neto reflete sobre a feitura plástica e cerebral do poema.

O trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte. (CABRAL apud TELES, 1976, p. 324)

A poética de Orides Fontela permite o entroncamento de todas essas proposições. A exploração da palavra em sua potencialidade material, visual e semântica; a percepção da carência da linguagem na expressão poética; a busca ou o retorno à essência dos sentidos das palavras, através da singularização dos objetos retratados na poesia.

Outra relação que pode ser feita entre a poesia de Orides Fontela e a retomada das poéticas do passado se refere à citação direta de poetas e/ ou termos que pertencem ao espólio da tradição. Versos apropriados e transformados, homenagens e dedicatórias a poetas, e a presença de personagens do cânone ocidental, tornam-se material poético na obra de Orides.

O canto XII da Odisseia, de Homero, está presente no poema “As sereias”, do livro *Helianto*.

Atraídas e traídas
atraímos e traímos

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

Nosso crime: a palavra.
Nossa função: seduzir mundos.

Deixando a água original
cantamos
sufocamos o espelho
do silêncio.
(FONTELA, 2006 p. 96)

A relação da atração/traição também é destacada pela poeta. No texto de Homero, o canto mavioso e encantador das sereias provocava o enlevo, mas conduzia à morte. No poema, a palavra fecundada atrai e trai ao ultrapassar os limites semânticos do signo pragmático, para ser empregada em toda sua potencialidade na expressão da experiência do poeta.

Alusivo à mesma obra, o poema “Penélope” traz a ideia da feitura e desfazimento da tessitura. Como é sabido, a esposa de Ulisses encontrou na trama da mortalha de Laertes um subterfúgio para desviar-se das investidas de pretendentes usurpadores.

PENÉLOPE

O que faço des
faço
o que vivo des
vivo
o que amo des
amo

(meu “sim” traz o “não”
no seio).

(FONTELA, 2006, p. 169)

As ações propostas pelos verbos “fazer”, “viver” e “amar” são negadas pela adição do prefixo “des”. No entanto, num jogo de desfazimento da trama poética, os verbos, introduzidos pela partícula de negação, ressurgem “descosidos” e isolados cada um em um verso. Numa leitura enviesada, portanto, as ações são reafirmadas, na medida que são retomadas.

Outra obra do cânone ocidental está presente na poesia de Orides. Em “Dom Quixote”, a poeta traz à baila o famoso personagem de Cervantes, o herói da triste figura, que também foi homenageado por Drummond.

DOM QUIXOTE

És filho do desejo e do espírito
e (como a carne é impureza) a loucura
não te salva de ser, e caís

Triste Figura mesmo
se o delírio te eleva
à potência do abismo

Triste Figura mesmo
na alta planície em que
eternizado, morres

herdeiro do desejo e do espírito.
(2008, p. 242)

No poema, a loucura não redime Dom Quixote da lucidez de se saber quem é. Embora movido pelo desejo e pelo espírito, categorias ligadas à elevação, é a queda, o chão o destino da aventura do herói. O epíteto “Triste Figura”, repetido no início das segunda e terceira estrofes, reafirma a imutável condição humana, que leva o cavaleiro à morte, mesmo possuído da potência do abismo.

A relação da obra de Orides com a tradição é explícita também na retomada nominal e temática dos poetas do modernismo. “Imitados”, “relidos” ou homenageados, os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário Quintana aparecem em alguns poemas de Fontela.

No livro *Rosácea*, os poemas “CDA (Imitado)”, “CDA (Relido)”, “Homenagens” e “Homenagem II” estão coligidos numa parte intitulada “Lúdico”, o que reforça a ideia da poesia como jogo, como afirma Huizinga (2000).

CDA (IMITADO)

Ó vida, triste vida!
Se eu me chamasse Aparecida
dava na mesma.
(2008, p. 220)

CDA (RELIDO)

Caio ver
 ticamente
 e me transformo.
(FONTELA, 2006, p. 220)

O primeiro poema faz referência à sexta estrofe de “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma poesia*, em 1930. No poema de Drummond, o sujeito poético expõe sua impotência ante a vastidão do mundo e não vislumbra qualquer solução. A assonância “mundo/Raimundo” aparece no poema imitado como os correspondentes femininos “vida/Aparecida”. De um lado, (o mundo, a vida) aquilo que é vasto, inexorável, aquilo que nos escapa (o mundo, a vida); do outro o sujeito frágil e cético. Cético e não trágico, pois é com ironia que ambos os sujeitos reagem à condição de fragilidade. Em Drummond, é rima irônica mundo/ Raimundo que dá o tom irônico, em Orides, é a utilização da expressão informal “dava na mesma” para demonstrar a impossibilidade de mudança.

O poema seguinte alude ao poema “Morte no avião”, do livro *A Rosa do povo*. Aqui, Orides faz poesia recolhendo um trecho do último verso “caio verticalmente e me transformo em notícia.” Retomando Blanchot e sua afirmação de que a fala poética é a fala que “se fala” (1987, p. 34), pode-se inferir que é o próprio poema o objeto de transformação. Assim como no poema “Ludismo” já citado aqui, o eu lírico diz que a quebra do brinqueado revela outros cacos ocultos pela forma, o fragmento de um verso drummondiano revela outros “mundos frágeis adquiridos no despedaçamento de um só” (FONTELA, 2006, p.18) quando se destaca do todo e ocupa verticalmente o espaço do papel.

PARA CDA

I

O boi é só. O boi é
só. O
boi.

II

Que século, meu Deus! disseram

os ratos.

III

Perdi o bonde
(e a esperança), porém
garanto
que uma flor nasceu.

IV

Ôpa, carlos: desconfio
que escrevi um poema!
(FONTELA, 2006, p. 283)

Cada estrofe faz menção a um poema distinto de Drummond. As duas primeiras, como no poema “CDA (Relido)”, recortam trechos de versos ou versos inteiros dos poemas “O boi” e “Edifício Esplendor”, do livro *José* (1942) para construir dali uma outra perspectiva poética. Na terceira estrofe, a poesia nasce da combinação de versos de dois poemas de Drummond, “Soneto da perda da esperança”, do livro *Brejo das almas* (1934) e “A flor e a náusea”, de *A rosa do povo* (1945). Na última estrofe, o eu lírico, tendo Drummond como interlocutor, usa uma interjeição e o nome iniciado com letra minúscula como sinal de informalidade e proximidade. O verso final, tirado de “O sobrevivente”, de *Alguma poesia* (1930), serve para reafirmar a natureza poética da obra que se criou.

O poema “Stop”, do livro *Helianto*, pode ser lido a partir de sua semelhança com o poema “Cota zero”, de *Alguma poesia*, do poeta itabirano.

STOP

Estado de sítio
estado de sido
estase.

(FONTELA, 2006, p. 114)

COTA ZERO

STOP.

A vida parou

ou foi o automóvel?

(DRUMMOND, 2002, p.28)

Além da brevidade, ambos os poemas têm três versos curtos, pode-se estabelecer outras semelhanças. A palavra *stop*, cujo sentido é universalmente conhecido, aparece nos dois poemas grafada em caixa alta de forma a acentuar seu efeito semântico através de recursos gráficos. *Grosso modo*, o poema de Drummond é uma crítica da vida urbana, que, na corrida pragmática da sobrevivência, elide o sujeito nas engrenagens da modernidade. Em *Orides*, a imobilidade atinge o sujeito em suas bases existenciais. Os três versos formam uma gradação em que o “estado de sítio”, estado de exceção, provoca a perda da subjetividade, de ter sido, para atingir o ápice com a total imobilidade, estado de total impotência.

A retomada da tradição em *Orides*, apesar, às vezes, do tom irônico, não parece estar assente com os ditames da paródia, no sentido que Hutcheon dá ao conceito. O diálogo com o cânone, segundo tentou-se demonstrar neste capítulo, não é entabulado por uma postura de inversão ou revisão crítica das obras do passado. Tampouco, a poética oridiana replica a dicção das poéticas consagradas. O que transcorre, na verdade, é o trabalho de tessitura do eu lírico, que transforma em matéria prima da poesia o vasto inventário de leituras recolhidas e guardadas pela memória.

De acordo com Ricardo Piglia (1991), para um escritor a memória é a tradição. Para o escritor argentino, a memória é constituída por citações, pelos fragmentos de outras escrituras que emergem como recordações pessoais. Piglia afirma ainda que a tradição tem uma estrutura de um sonho, em que vestígios perdidos reaparecem. Escrever, afirma o autor, é uma tentativa inútil

de esquecer o que já foi escrito. Nesse sentido, “los robos son como los recuerdos” (PIGLIA, 1991, p. 60), nem sempre deliberados, tampouco totalmente inocentes. O autor explica que as relações de propriedade não podem ser aplicadas à linguagem, “podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos que digam, com a condição de ter ciência que outros, no mesmo momento, estão fazendo o mesmo do mesmo modo” (PIGLIA, 1991, p. 60, tradução nossa). Piglia afirma que a essência da literatura consiste na ilusão de transformar a linguagem em um bem pessoal. Nessa perspectiva, a relação entre memória e tradição pode ser concebida sob o viés de uma apropriação, ou seja, utilizar a literatura já escrita com a mesma lógica com a que utilizamos a linguagem, afirma Piglia (1991, p. 61).

Capítulo III – A visualidade na obra de Orides Fontela

À primeira leitura, a poesia de Orides Fontela chama a atenção pela extrema concisão dos versos, a fragmentação das palavras, a quase ausência da primeira pessoa e a referência constante a elementos alusivos à visualidade, como cores, forma, luz, ângulo. Também chama a atenção a recorrência de objetos cuja materialidade e atributos visuais são evocados na sua obra, tais como espelho, rosa, aurora, entre outros.

Partindo desse pressuposto, este capítulo objetiva demonstrar como os marcadores de picturalidade, ou seja, a utilização de um léxico pictural atuam como elemento estético e expressivo que garante a plasticidade da poética oridiana, e que a aproxima das linguagens artísticas que tem na visualidade seu meio de expressão.

Trabalhos de natureza comparativa envolvendo as diversas linguagens estéticas, ora demonstrando equanimidade entre as artes, ora demonstrando superioridade de uma em relação a outra, não são precisamente uma novidade. No que tange o cotejo entre a poesia e as artes visuais, principalmente a pintura, pode-se falar, sem incorrer em exageros, da existência de uma relevante arqueologia, é o que afirma o professor Alberto Roiphe (2010). Em seu texto “Literatura e Artes Plásticas: uma revisão bibliográfica”, o autor faz uma pequena e importante recapitulação das principais obras que trataram do diálogo entre as artes, precisamente a poesia e a pintura.

Roiphe afirma que o primeiro registro de tal comparação data do século V a.C., quando poeta grego Simônides de Cós equiparava a capacidade de representação de poetas e pintores, afirmando que a pintura é poesia muda e poesia é pintura que fala. Horácio, poeta latino, no século I a. C., na sua obra *Arte Poética*, cunhou a famosa expressão *ut pictura poesis*, poesia é como pintura, que estabelece esta última como modelo para o gênero lírico.

Nessa mesma perspectiva, Leonardo da Vinci (1452-1519), no século XV, faz uma comparação análoga à de Simônides de Cós. Em seu “Tratado de pintura”, conhecido como “O paragone”, o pintor italiano também concebe a pintura como poesia muda, e a poesia como pintura cega. Para da Vinci, no entanto, a pintura seria superior à poesia pela capacidade de representar algo

em sua totalidade, enquanto na poesia a representação só era possível de forma progressiva.

Em 1766, Gotthold Efraim Lessing elabora uma comparação entre poesia e pintura a fim de traçar, de forma peremptória, as fronteiras entre uma arte e outra. No livro *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, o autor afirma que a poesia é a arte que pertence ao tempo, ao passo que a pintura é a arte do espaço.

Com o advento do Romantismo, as bases comparativas das linguagens estéticas transmutam do binômio visual/verbal para o da fonação/audição, afirma Walter Moser (2006). Nesse contexto estético, em que o verbal se imiscui com os timbres da musicalidade, William Blake representa um caso extraordinário, defende o autor. Formado como pintor e gravador, Blake integra em sua poesia a visualidade pictural. Citando Mitchell (1994), Moser afirma que o poeta inglês cria uma arte compósita ao conduzir as metáforas que aludem ao âmbito da linguagem visual à sua literalidade.

Ainda de acordo com Roiphe, o poeta Charles Baudelaire defende uma ruptura das formas tradicionais de se pensar a comparação entre as artes. Para o poeta precursor da modernidade, cada linguagem artística tem suas especificidades, o que inviabiliza comparações, mas não as correspondências, como afirma os versos “os perfumes, as cores e os sons se correspondem” do poema “Correspondências”, de *As Flores do Mal*. (BAUDELAIRE apud TELLES, 1976)

Na mesma perspectiva, Márcia Arbex (1997) afirma que as experimentações formais, a preocupação com o espaço gráfico, com a dimensão espacial da poesia, com a escolha da tipografia e o cuidado com o aspecto visual da palavra, assinalaram as propostas estéticas das obras de alguns dos maiores poetas da vanguarda do início do século XX, inicialmente na Europa e, em seguida no Brasil.

Sabe-se, certamente, que o modernismo brasileiro assimilou várias propostas dos movimentos vanguardistas europeus, como a utilização do verso livre, que rompeu de vez com o metro engessado parnasiano, e a utilização poética do coloquial, do irônico, e do prosaico na tessitura do verso. Mas foi somente a partir de 1956 que a visualidade ganhou notoriedade, com o trabalho dos poetas do movimento concretista. Assim, o grupo em torno da revista-livro

Noigandres, inicia pesquisas acerca das possibilidades espaciais e visuais do poema, evocando, para constituir seu paideuma, nomes importantes da tradição moderna, como Mallarmé, Apollinaire, e de alguns dos movimentos das vanguardas europeias do início do século XX.

mallarmé (um coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: subdivisions prismatique de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. joyce (ulisses e finnegans wake): palavra-ideograma: interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (caligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. (Noigandres, 1954 apud ARBEX, 1997)

Dentre os autores e movimentos citados, Arbex destaca a poesia de Mallarmé e a de Apollinaire, bem como as propostas futuristas e dadaístas como exemplos em que a exploração do poder imagético da letra e suas potencialidades gráficas tomam mais vigor.

Em 1897, com a publicação de *Un coup de dés*, Mallarmé rompe com certas diretrizes da tradição poética, afirma Arbex. Em seu prefácio, o poeta adverte o leitor ingênuo da possível perturbação advinda da novidade trazida pelo poema: "um espaçamento da leitura". Os espaços em branco assumem uma grande importância na delimitação de cada imagem poética. Dessa forma, nas palavras de Mallarmé, "o papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras (...)" (MALLARMÉ, 2010, p. 151).

Dessa forma, a interferência da dimensão visual é aplicada na obra mallarmeana, segundo Arbex, na disposição dos versos e das palavras, explorando o espaço branco da página e elegendo com cuidado a tipografia. A ruptura com a sintaxe, continua a autora, faz com que o leitor apreenda a página

visualmente, para em seguida buscar sentido. A confirmação da existência material da palavra permite conceber a linguagem como escrita, reconhecendo-se, dessa maneira, a articulação dos elementos no espaço como conjunto gerador de sentido. O poema se torna, então, uma escrita no espaço, composta de ritmos, musicalidade e visualidade, pondera Arbex.

Segundo Arbex, Apollinaire também propõe novas formas para a poesia nos seus *Caligramas*, coletânea de poemas escritos entre 1913 e 1916. Nesta obra, o poeta realiza a fusão da imagem e da escrita, rompendo assim com a narrativa linear utilizada pela versificação tradicional. Arbex observa que o caligrama confere à metáfora um aspecto tangível, pois a figuração estende-se ao poema inteiro e responde diretamente ao título. No poema “Il pleut”, os versos estão dispostos de maneira a sugerir desenhos de pingos caindo. O poeta acreditava que os artifícios gráficos poderiam constituir um lirismo visual desconhecido em sua época, e, se desenvolvidos, poderiam alcançar a fusão das artes, como propunham alguns dos manifestos vanguardistas do início do século passado, afirma Arbex.

O movimento futurista também defendia entre suas propostas de revolução estética a utilização do verso livre. Marinetti (1876-1944), representante maior desse movimento, pretendia promover uma conscientização sobre as implicações ideológicas e estéticas da revolução do verso livre. De acordo com Arbex, a negação da estrutura fixa do verso clássico, da métrica e da rima impostas, deveria propiciar a manifestação da liberdade individual e a construção de uma ética pautada no progresso.

O programa estético do futurismo baseou-se no dinamismo do verso livre, único a permitir à poesia captar a polifonia do mundo moderno, ritmada pela sinfonia dos meetings, das usinas, dos automóveis, dos aeroplanos voadores. (ARBEX, 1997, p.94)

No “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” (1912), Marinetti declara ser obsoleta “a velha sintaxe herdada de Homero” ante a revolução técnica trazida pelas máquinas, nas primeiras décadas do século XX. Assim, propõe

assertivamente a liberdade das palavras, “tirando-as para fora da prisão do período latino” (MARINETTI, 1912 apud TELLES, 1976, p.95). A fim de esclarecer, portanto, as nuances da poética da “palavra em liberdade” (Idem, *Ibidem*), Arbex traz à baila o comentário de Giovanni Papini (1881-1956) acerca das propostas estéticas futuristas. Para o escritor italiano, Marinetti, inspirado pelas pesquisas dos pintores futuristas, tratou de deslocar e romper com as velhas estruturas da frase e com as limitações da sintaxe usual. Nesse sentido, Marinetti introduzia na padronização tipográfica dominante inovações inusuais, como o emprego de tipos diferentes, sinais matemáticos e grandes espaçamentos. Essas inovações são, segundo Papini, uma tentativa de traduzir, com maior liberdade, rapidez e energia, a vida múltipla do homem moderno. Trata-se, então, de traduzir, para além das barreiras do verso e da sintaxe clássicas, a profusão de sensações inéditas motivadas por um modo de vida mais ágil e violento, cuja complexidade não poderia ser expressada pelas formas antigas, conclui Papini.

Em 1913, prossegue Arbex, Marinetti lança o manifesto “Imaginação sem fios e palavras em liberdade”, que trata da revolução tipográfica como parte do processo de libertação das palavras. O poeta italiano busca a exploração dos componentes visuais do texto por meio da grafia e da tipografia, suplantando o caráter linear, favorecendo o teor plástico do espaço da página.

Herdeiros de uma tradição que vem de Mallarmé a João Cabral de Melo Neto, os poetas concretistas também exploraram o signo poético em sua potencialidade plástica e visual. No “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, publicado em 1958, os irmãos Campos e Décio Pignatari apresentam a poesia concreta como produto da evolução crítica de formas, encerrando o ciclo histórico do verso enquanto unidade rítmico-formal. Nesse sentido, a poética concretista concebe o espaço gráfico como elemento estrutural, substituindo a leitura “temporístico-linear” pela percepção “espácio-temporal” do poema. (CAMPOS, et al., 1958 apud TELLES, 1983)

Ora, se a produção da poesia brasileira pós-vanguardista tomou como espólio a vasta e caleidoscópica dicção poética da tradição, não é de estranhar, então, que os elementos que denotam a visualidade, no sentido formal e expressivo, sejam os mais explorados por aquela produção finissecular. Como argumento fundamental de tal tese, podem-se citar alguns trabalhos de críticos

renomados que investigaram a visualidade em diversos poetas situados nesse recorte temporal, como “A poesia andando”, de Flora Süssekind sobre a poesia de Carlito Azevedo; “Abstração e Visualidade”, de Luiz Costa Lima, sobre os poetas Duda Machado, Dora Ribeiro, Ronaldo Brito e também Carlito Azevedo; e o texto “Poéticas do Olhar na Contemporaneidade”, de Célia Pedrosa, que, aliás, coordenou um projeto de pesquisa sobre a visualidade na poesia contemporânea, entre os anos de 2007 e 2011.

É precisamente nesse artigo que Pedrosa (2005) afirma que, dentre os diversos caminhos pelos quais a poesia contemporânea transitou, é possível apontar um cuja trilha foi mais frequentemente palmilhada: aquele em que a identificação de procedimentos e valores permite configurar uma poética do olhar. A escolha desse caminho se justifica, segundo a autora, pela incontestável supremacia dos veículos de comunicação visual, que trouxe à baila formas de pedagogia e patologia da visualidade, elementos com os quais o discurso poético entra em diálogo e conflito.

A autora ressalta, ainda, que o processo de instauração dessa hegemonia se intensificou na passagem do século XIX para o XX, momento em que, não por acaso, se intensificou também o questionamento do próprio conceito de arte e literatura, o que, conseqüentemente, contribuiu para uma harmonização entre elas. Assim, desde então, poesia e visualidade se articulam de forma construtiva e conflituosa, “fertilizando o solo da cultura moderna”, nas palavras de Pedrosa (2005, p.84).

No tocante à poesia brasileira, a autora afirma que uma genealogia da articulação entre o poético e o visual, e sua importância como critério de avaliação pode ser esboçada a partir do ensaísmo de Antônio Cândido, crítico responsável pela fixação do cânone moderno brasileiro. Nesse sentido, ao ressaltar as características inerentes ao trabalho com a visão, Cândido ratifica a afirmação e/ou problematização da sentença “ver com olhos livres” (ANDRADE, 1924 apud TELLES, 1976), um dos lemas da estética modernista presente no Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), de Oswald de Andrade, destaca Pedrosa.

Para consolidar essa proposição, Pedrosa destaca textos em que Cândido investiga e demonstra o entroncamento entre o verbal e o visual nas obras de quatro dos grandes nomes do cânone modernista: “a linguagem

sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar” (CANDIDO, 1970, p. 44), de Oswald de Andrade; “relação entre deslocamento espacial e contemplação da paisagem, que favorece a construção lírico-reflexiva da linguagem”, na poesia de Mário de Andrade; “estrutura de quadro”, “a composição por imagens simples, em que a aproximação arbitrária de objetos e temas é comparada à técnica pictórica das naturezas-mortas”, na poética de Manuel Bandeira; e, por fim, “a passagem como mero registro visual do fato ao olhar retorcido por problemas de ordem afetiva e social”, que provoca no eu lírico “a nostalgia da visão serena e integrada à ordem natural das coisas”, em Carlos Drummond de Andrade. (PEDROSA, 2005, p.86)

Lançando, pois, seu olhar nas produções poéticas contemporâneas, a autora adverte sobre a diferença entre olhar como fenômeno meramente óptico, e olhar como confluência entre o óptico, o estético e o político, de uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, de uma percepção imediata e ao mesmo tempo assentada numa memória e significação histórica.

A experiência de olhar permite a desnaturalização da visualidade dominante na vida cultural contemporânea, saturada de imagens achatadas e desreferencializadas, que constituiriam, por si mesmas uma realidade passível de ser imediata, total e universalmente compartilhada, esclarecendo todo o mistério, preenchendo toda lacuna, colonizando desejos. (PEDROSA, 2005, p. 87)

Assim, quando transpassada pelo discurso poético, tal experiência reveste-se de novos sentidos e funções “à insistência em olhar com a espessura da palavra” (PEDROSA, 2005, p. 87), o que provoca a desestatização da crença no universo do visual e o enraizamento crítico da palavra nesse meio, afirma Pedrosa. Por meio do poema, então, o poeta vê e convida o leitor a fazer o mesmo. No entanto, a experiência do olhar evocado pelo discurso poético transcende o exercício meramente contemplativo. Trata-se de um olhar que volve para si mesmo, num perturbante jogo de espelhos, destaca Pedrosa.

Ver, mas ao mesmo tempo, ver-se, ver-se vendo – experiência de abismamento na linguagem e na própria subjetividade, experiência de abismamento da visão, da própria linguagem e do saber que nela se cristaliza, mas nesse momento também se abre em dúvida, em fenda, em falta, transformando-se em prazer e ao mesmo tempo inquietação e problema. (PEDROSA, 2005, p. 87)

Na poesia de Orides Fontela, a presença da visualidade ou os marcadores da picturalidade, como diz Louvel (2012), podem ser percebidos, de início, nos títulos de seus livros. Concisos, quase todos os títulos da bibliografia oridiana são formados por um substantivo que remete, de alguma forma, a algum objeto cuja relação com o imagético é evidente.

Transposição (1969), livro de estreia da poeta, traz um substantivo que remete à ação de transpor, que também pode se relacionar com a ideia de visualidade se interpretado na perspectiva de transposição do imagético em poético-verbal. No poema homônimo que abre o livro, a luz é o elemento que revela e movimenta as formas, o que permite a construção de uma imagem que é, na verdade, movediça.

TRANSPOSIÇÃO

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

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

que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.
(FONTELA, 2006, p.11)

A geometria, antes com ângulos estáticos submersos na escuridão, ganha agora contornos instáveis e fugidios, que são redefinidos à medida que a luz avança. A manhã desestabiliza a simetria ao instaurar “uma aguda descontinuidade de planos”. Assim, a luz constrói a imagem no mesmo momento em que se incide sobre ela. A alusão a um dos principais postulados impressionistas aqui é inevitável. Os impressionistas, amparados pelos estudos sobre fotografia e ótica, afirmavam que a luz estrutura e define a imagem, numa clara alusão ao funcionamento biológico da visão. Pode-se também pensar na relação do poema com o conjunto de telas em que Monet pintou a fachada da Catedral de Rouen em diferentes momentos do dia, demonstrando que as cores modificam-se de acordo com a incidência da luz (MATTOS, 2004).

Dessa forma, a cada novo instante, a luz desvela os mais variados matizes de cores, num movimento de revelação/criação que se repete continuamente. No entanto, a dispersão causada pela “aguda descontinuidade de planos”, é organizada pelo olhar poético que consegue captar o instante, retirando a imagem da “continuidade simples do tempo encadeado” (BACHELARD, 1985), tornando-a intacta e suspensa no ar, como dizia o poema “A última canção do beco”, de Manuel Bandeira.

A obra seguinte, *Helianto* (1973), também traz uma clara referência à visualidade. “Sol” e “flor”, imagens recorrentes na poesia de Orídes, estão nos radicais gregos *helios* e *ánthos*, formadores da palavra (HOUISS, 2001). Seu sinônimo mais conhecido é girassol, que, além da alusão à luz, elemento definidor da imagem, faz referência também a uma das obras mais conhecidas de Van Gogh.

Alba (1983) traz igualmente a ideia da luz enquanto revelação das formas do mundo, ou seja, o acendimento como criação, a retomada diária do *fiat lux*

bíblico. O poema homônimo que abre o livro trata da entrada furtiva da luz, que surpreende o olhar, ainda envolto no ensimesmamento.

ALBA

I

Entra furtivamente
a luz
surpreende o sonho inda imerso
na carne.

II

Abrir os olhos.
Abri-los
Como da primeira vez
— e a primeira vez
é sempre.

III

Toque
de um raio breve
e a violência das imagens
no tempo.

IV

Branco
sinal oferto
e a resposta do
sangue:
AGORA!
(FONTELA, 2006, p. 147)

A luz que clareia e cria as formas convoca a experiência cotidiana do primeiro olhar, como afirma os versos “Abrir os olhos. Abri-los como da primeira vez — e a primeira vez é sempre.” O mais breve toque de um fecho de luz provoca a pletórica aparição de imagens, que por sua vez, representa um convite à criação poética, como diz a última estrofe.

Em *Rosácea* (1986), a menção à visualidade se faz pela alusão à rosa, símbolo presente na obra de Orides, e que pode representar a metáfora da criação poética no sentido de perceber a escrita fragmentada como uma forma de despetalar a flor, como afirmou Flora Süssenkind (1993, p. 297). A rosa constitui, igualmente, um símbolo de regeneração devido a seu parentesco semântico do latim *rosa* com *ros*, que significa orvalho (CHEVALIER, 1996). Pode-se perceber, então, a similaridade metafórica da flor com a aurora, pois ambos os signos trazem em seu bojo a ideia de início de um novo ciclo. A relação de significados entre os significantes rosa e aurora está presente no primeiro verso do poema “Aurora”, que abre o livro: “Rosa, rosas. A primeira cor.” (2006, p. 201)

A obra *Teia* (1996) traz a metáfora da urdidura e da armadilha, características que compõem a poética oridiana. No primeiro poema do livro, que tem o mesmo título, a poeta expõe seu processo de composição do texto poético, quando afirma que a teia não é só arte, mas trabalho.

As referências visuais com que Fontela enriquece sua poética podem ser encontradas em outros textos do universo literário, tanto nos de ficção, quanto nos da crítica. Liliane Louvel (2012) chama a atenção para frequência com que metáforas ligadas à arte visual são utilizadas pela literatura. Como exemplo, a autora cita termos como força imagética, pitoresco, estrutura, molduras, brancos, texturas, cor, imagem, ou seja, marcadores responsáveis pela picturalidade textual.

Louvel chama de pictural o aparecimento de referências ligadas às artes visuais em um texto literário, “sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (2012, p.47). Dessa forma, a descrição pictural ocorre quando o texto apresenta marcadores

comuns às duas artes, seja no “*savoir-faire*” (idem), seja no espaço comum da linguagem, afirma Louvel.

Citemos rapidamente como esses marcadores da descrição pictural: o léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, glacis, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; (...) a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro”; (...) (LOUVEL, 2012, p.49)

Além dos exemplos citados acima, a descrição pictural abrange tudo aquilo que conduz o texto à imagem pictural, quando este busca seu ser de imagem, sem jamais o atingir, pois, afirma Louvel, a imagem textual permanecerá uma imagem no ar. Citando Edward Said (1983), a autora corrobora: “A escrita não pode representar o visível, mas pode desejá-lo e, de certa maneira, tender ao visível sem jamais atingir a evidência não ambígua de um objeto colocado sob nossos olhos” (2012, p. 50).

A fim de classificar o grau de saturação pictural de um texto, ou seja, a relação que este estabelece com o visual, a autora tipifica essa ocorrência nos seguintes conceitos: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os “quadros vivos”, o arranjo estético, a descrição pictural e a éfrase.

O efeito quadro, resultado do aparecimento na narrativa de imagens-pinturas, é a presença de uma sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer menção direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro específico. A impressão pictural consistiria, então, “no indício ou rastro, numa evocação, a sombra do texto, como seu duplo” (2012, p. 50). De acordo com a autora, o efeito quadro deve-se à presença de alguns dos marcadores anteriormente listados.

A vista pitoresca, cuja etimologia do último termo se refere à pintura, foi um gênero de pintura que tem como exemplo a pintura vedutista, gênero de pintura italiano que representava cenas urbanas. O texto em que aparece esse

tipo de efeito evoca cenas suscetíveis de serem pintadas. Dessa forma, o efeito pictural é formado a partir da memória que recompõe os detalhes de uma cena em um quadro pitoresco, permitindo o acesso ao sentido oculto de uma reminiscência, afirma Louvel.

A hipotipose decorre da narração descritiva de uma cena em que há uma forte concentração de figuras. Louvel declara que a hipotipose está relacionada com a pintura histórica mais do que qualquer outro gênero. Ela é a história que o verbo tornou viva. Sua relação com a pintura, continua a autora, encontra-se precisamente em sua expressão animada, em sua eloquência eficiente, enfim, “em seu fazer-verdadeiro essencialmente mimético” (2012, p. 54), que representa o movimento ali sugerido.

Os quadros vivos, muito admirados no século XIX, consistiam na reprodução de um quadro ou de uma cena famosa, em que os personagens se imobilizavam evocando obras conhecidas como *O juramento dos Horácios*, de David, e *A balsa da Medusa*, de Gericault, exemplifica Louvel. A presença desse efeito pictural nos textos não dependia muito da subjetividade do leitor, pois, segundo Louvel, tal efeito era deliberadamente apresentado pelo narrador. De acordo com a autora, muitos romances utilizaram esse tipo de “gestos codificados” (idem, p. 55), quando interrompem uma ação que se especializa, para introduzir um quadro edificante.

O arranjo estético ou artístico encontra-se, segundo Louvel, no olhar do sujeito, personagem ou narrador (pode-se incluir também o eu-lírico), que, por meio de uma narração, produz conscientemente um efeito artístico. Como exemplo, Louvel cita um trecho do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, em que o narrador detalha a acuidade estética com que um personagem dispõe um arranjo de frutas sobre a mesa, fazendo uma clara referência a uma natureza-morta. Nessa perspectiva, o arranjo estético bem-sucedido confere a quem o verbaliza um refinamento artístico sensível. O léxico pictural surge com abundância, mas nenhuma referência é feita a qualquer quadro especificamente. Entretanto, prossegue a autora, percebe-se a insistência sobre o efeito e a harmonização do conjunto.

A descrição pictural consiste na presença de vários marcadores de picturalidade entrelaçados no espaço do texto. Assim, Louvel afirma ser essencial identificar os operadores de abertura e de fechamento do texto à

imagem, ou seja, o espaço do texto circunscreve-se como uma imagem; os efeitos de enquadramento, tipografia, grafia, título, dêiticos, a focalização, o léxico pictural e metapictural. O texto provido da descrição pictural proporcionará efeitos de enquadramento, que formarão uma borda ao redor dessa descrição, afirma Louvel (2006). Assim, o texto marcará sua mudança de regime por uma mudança de linha, ou seja, o espaçamento do texto representará um indício do surgimento do pictural. A diagramação da página também obedece à circunscrição dos limites da descrição pictural. Os brancos tipográficos servem de alerta para o leitor, que terá, a partir daí, os efeitos de caráter liminar ou conclusivo da imagem, afirma Louvel. A grafia também representa um sinal de picturalidade.

A grafia (letras, signos) indicará não somente as modalidades da leitura exigidas pelo texto, mas também que este último liga-se ao pictural, numa relação icônica. Inversamente, conhecem-se numerosos exemplos de obras gráficas que utilizam os pontos, os traços, as linhas ondulantes da *graphé*, os signos, e mesmo o texto encartado na obra. As repetições de significantes – sob a forma de paronomásias, antanáclases, palíndromos, quiasmos, antimetáboles – o jogo dos itálicos, o utilização de negritos, os sinais de pontuação, produzirão um efeito visual próximo dos efeitos de distribuição espacial do texto (...) (LOUVEL, 2006, p.206)

A descrição pictural, segue Louvel, interrompe o texto, criando um efeito de expansão, de dilatação, que resiste à linearidade, acrescentando um espaço ligado à imagem, cuja extensão se baseará na imaginação, cultura artística e capacidade de memorização do leitor. Assim, sua função não é, pois, didática ou pedagógica. Sua função principal, afirma a autora, seria a função poética, com a descrição pictural agindo como um *tropo* que provocaria um desvio para um sentido figurado.

A autora ainda afirma que a tradição dos diversos *media* evocados pela descrição pictural faz uso de um léxico especializado cujas marcas no texto advertirão o leitor sobre a qualidade pictural da descrição, fazendo uma clara referência para as artes cuja linguagem se baseia no visual. O léxico referente à obra de arte organizará, portanto, listas enfatizando características como cores, formas, luz, efeitos de iluminação, etc.

Embora os saberes evocados pela descrição pictural refiram-se à capacidade da voz do texto de descrever/apresentar uma obra plástica, seja pelo conhecimento de linguagem técnica, seja por uma sensibilidade capaz de filtrar impressões, o polo da recepção deverá, igualmente, concentrar esforços e saber reconhecer o pictural, abrindo, como diz Louvel, seu grande livro de imagens, revisitando seu museu imaginário.

O efeito no qual o grau de saturação pictural de um texto chega em seu nível máximo é representado pela *écfrase*. Originária dos exercícios de oratória de antigos retores gregos, *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa exposição ou descrição, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos textuais, afirma João Adolfo Hansen (2006). Citando Aélío Theon, o autor acrescenta que *ekphrasis* representa também o discurso periegético – que narra em torno – apresentando aos olhos com *enargeia*, ou seja, vividez, aquilo que é narrado. Na mesma esteira, Hermógenes define o termo como técnica de produzir enunciados com *enargeia*, “presentando a coisa como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). O termo também nomeava um gênero de discurso epidítico, feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, praticado como uma espécie de exercício declamatório praticado por filósofos e oradores do século II d. C, afirma Hansen.

Para a professora Leila de Aguiar Costa (2006), a definição mais recorrente atribuída ao conceito de *écfrase* pode ser sintetizada pela sentença “dar a palavra a um objeto inanimado” (2006, p.83). Tal definição, segundo Costa, terminará por se estender ao sentido da descrição, que por sua vez origina-se de duas raízes etimológicas, a *evidentia* ou a *enargeia*. De acordo com a autora, eis a razão por que se passa do “dar a palavra a um objeto inanimado” ao “pôr sob os olhos” esse mesmo objeto. Nesse sentido, o objetivo da *écfrase* é criar no espírito do leitor uma imagem mental, uma ilusão da “realidade”, considerada no seu sentido primeiro: aquilo que diz respeito à *res*, coisa, afirma

a autora. Em vista disso, é importante ressaltar que a definição que restringe a écfrase como descrição de uma obra de arte começa a ganhar força entre os críticos de arte no decorrer do século XX, abolindo praticamente seu significado técnico que diz respeito à exposição e à descrição, afirma Hansen.

O poder de representação da écfrase consiste na capacidade de apresentar uma equivalente verbal de uma imagem visual, afirma Costa. Semelhante afirmação pode ser encontrada em Heffernan, para quem a écfrase consistia na “representação verbal de um representação visual” (1993 apud POSADA, 2014, p. 122).

Claus Clüver (1997) parte dessa mesma premissa e define a écfrase como a representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sógnico não verbal. Dessa forma, não é somente a verbalização de uma obra de arte, como um quadro ou escultura, que representa uma descrição ecfrásica, mas a transposição de um texto visual em um texto verbal.

A ekphrasis é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão (...) (CLÜVER, 1997, p. 42)

Representação de uma representação, o termo écfrase pode ser relacionado com as reflexões que Roland Barthes faz no seu texto “O modelo da pintura”, do livro *S/Z*.

Toda descrição literária é uma *visão*. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo. Descrever é, pois, colocar a moldura vazia que o autor realista transforma sempre com ele (mais importante do que seu cavalete) diante de uma coleção ou de

uma sequência de objetos inacessíveis à palavra sem essa operação maníaca (que poderia fazer rir, como uma *gag*); para poder falar do “real”, é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme inicialmente esse real em objeto pintado (emoldurado) (...) (BARTHES, 1992, p.85)

Nesse sentido, a captação do objeto não representa uma cópia fiel do real. Consiste, na verdade, em copiar uma cópia pintada do real. Assim, para Barthes, o objeto é recoberto por um filtro pictural antes de ser submetido à palavra. Louvel também corrobora a tese de uma releitura de uma dada realidade recortada.

O objeto descrito (quadro, miniatura, gravura, escultura, joia, cofre, tapeçaria, escudo, livros) será assinalado como artefato e os termos especializados, pertencentes ao léxico da estética, indicarão que se trata do desdobramento de uma visão já organizada e recriada, sob a forma de ver do ver, da “realidade” já interpretada, um re-corte do real já pré-recortado. (LOUVEL, 2006, p.215)

A éfrase permitiria, então, a recriação do objeto já representado, a partir do sistema de signos verbais, provocando a ampliação de seu efeito estético intermediado pelo olhar sensível do eu lírico, do narrador ou personagem de um texto. É claro que a identificação do pendor visual de textos verbais depende da formação do indivíduo e “de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas” (CLÜVER, 1997, p. 41).

Para Clüver (2011), o entrecruzamento das diferentes linguagens artísticas é analisado sob o lastro do conceito de intermedialidade. De acordo com o autor, intermedialidade abriga todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias, ou metaforicamente falando, representa o cruzamento das fronteiras que separam as mídias. Ressalte-se, entretanto, que o conceito de mídia proposto por Clüver excede o que é comumente usado no Brasil.

Embasado em Bohn, Müller, Ruppert (1988), Clüver define mídia como aquilo que transmite um signo ou uma combinação de signos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais. O autor usa o termo “referências intermediáticas” (CLÜVER, 2011, p.) para categorizar textos de uma determinada mídia que citam ou evocam de formas as mais variadas e pelos mais distintos objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. Já o conceito de transposição midiática, o autor, na esteira da definição de Rajewsky (2005), entende como o processo de transformar um texto constituído por uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia.

Como método e recorte teórico, o lugar de reflexão ocupado pela intermedialidade permanece ainda como um provocação intelectual, afirma Walter Moser (2006). Para o autor, o trabalho crítico imbuído nessa perspectiva busca continuamente novas respostas, “a fim de dar, mais ainda, a essa expressão o matiz semântico da intensificação que decorre mais de um processo do que da chegada a uma ideia definitiva.” (2006, p.42)

Seguindo, então, a proposição da atividade crítica como uma provocação que pretende ser intelectual, é que será investigada e analisada a presença de elementos do campo semântico da visualidade na poesia de Orides Fontela.

O vocabulário técnico referente ao universo das artes visuais é muito frequente na obra de Fontela. A referência a cores, luz, formas geométricas, quadro, tela ou palavras cujo sentido evoca elementos de forte apelo visual são características que atravessam a produção poética da autora.

Em “Arabesco”, do livro *Transposição*, o processo de criação da escrita poética é comparado ao processo de construção desse conhecido ornamento de origem árabe. Proibidos pela religião de representarem seres humanos, os artífices do Oriente encontraram na combinação de padrões e formas os recursos necessários para dar vazão ao seu pendor artístico. Dessa forma, devido aos interditos maometanos de reproduzir qualquer imagem do mundo, a arte islâmica desenvolveu os mais belos e delicados padrões cromáticos, constituídos de linhas e cores, afirma Gombrich (1993).

ARABESCO

A geometria em mosaico
cria o texto labirinto
intrincadíssimos caminhos
complexidades nítidas.

A geometria em florido
plano de minúcias vivas
e geometria toda em fuga
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza
além dos planos no infinito
e o texto pleno no indecifrado
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude
a primavera.

(FONTELA, 2006, p.14)

Pode-se perceber, de início, a utilização de um repertório lexical cuja semântica faz referência às artes da visualidade, como geometria, mosaico, labirinto, plano. Além disso, todos esses marcadores da picturalidade entrelaçam-se com a palavra texto, evocando, assim, sua etimologia, que significa “fazer tecidos”, “entrelaçar” (HOUAISS, 2004).

Segundo Chevalier (1993), o arabesco não é apenas uma figuração, mas também uma obra artística detentora de um ritmo que se revela pela repetição indefinida de um tema. No poema, esse ritmo é determinado pela repetição da palavra “geometria” e da expressão “e o texto”, o que enfatiza ainda mais a perspectiva da poesia como um trabalho assentado no apuro estético formal. Ainda de acordo com Chevalier, o arabesco possui uma relação com o labirinto e com a teia de aranha, símbolos que Fontela associa à tessitura poética. O escritor francês ressalta ainda que no arabesco é constante a presença de dois

elementos: a representação da flora e a utilização ideal da linha. No poema, essa característica pode ser interpretada como o trabalho artístico enquanto conformação da experiência poética. O trabalho artístico é concebido como a origem do próprio poema, como afirma um axioma cabralino (CABRAL apud TELLES, 1984). É a ordem transformando-se em beleza, o poeta domando o caos.

Do mesmo livro, o poema “Quadros” já traz no título a relação com a visualidade. O quadro, assim como o poema imbuído com os aspectos visuais, emoldura a obra, impondo-lhe uma organização constituída pela forma.

QUADROS

I

O círculo em torno
do ato:

lisa superfície
da esfera
do oceano concreto
impenetrável

– a verbalização do sangue.

II

Um nódulo cego
e a luz destacando-o
num espaço total
vivo e infinito.

Um nódulo cego
e a luz contornando-o
luz densa gerando um plano
cruel e nítido.

Um nóculo cego
e a luz que o transpassa
definindo seu ser
sem diluí-lo

III

Livres fragmentos:
cores sons figuras
em dispersão lúcida

vertigem

Livres fragmentos:
constelações em fuga
dissonância.

Livres fragmentos
e a livre unidade
livremente aceita.

Livres fragmentos
e a livre unidade
livremente aceita

(jogos maior
além da infância)
(FONTELA, 2006, p. 25)

Aqui também os marcadores da picturalidade podem ser discernidos em todo o poema, como atestam as palavras “círculo”, “esfera”, “luz”, “espaço”, “plano”, “cores”, “figuras”. Dividido em três “quadros”, o poema emoldura-se no espaço branco do papel. Na primeira parte, os versos são distribuídos livremente pelo espaço da página, como a simbolizar o início da construção do enquadramento que conformará a poesia no poema. “O círculo em torno do ato”

pode ser lido como a primeira tentativa de organizar a forma e conteúdo, elementos inseparáveis no texto poético.

A repetição de versos no início de cada estrofe da segunda e terceira partes do poema provocam um efeito visual que comungam com a distribuição espacial do texto, efeito que será corroborado pelo número de versos das estrofes: quatro, na segunda parte e três, na terceira. Na segunda parte, a luz aparece novamente como um fenômeno que revela e constrói a forma, como demonstram os verbos “destacar” e “contornar”. Na terceira e última parte, os “livres fragmentos” são ludicamente ordenados no espaço do poema.

Uma questão interessante é colocada por Alfredo Bosi (2000). Como a série temporal do discurso persegue o imediato e o simultâneo da imagem? Para o autor, o discurso tende a recuperar a figura através de um jogo alternado de idas e voltas, estabelecendo uma série de recorrências. Nesse sentido, o discurso é capaz de surpreender e fazer emergir características do objeto e do acontecimento que ficariam ocultas à percepção imediata. O discurso, assim, é capaz de pôr em crise e até mesmo negar a visão inicial do objeto. Por outro lado, o discurso é frágil diante do efeito do ícone, que seduz com sua pura presença, “dá-se sem tardança à fruição do olho” (BOSI, 2000, p. 33). Para remediar essa prerrogativa da imagem, o texto se vale de alguns instrumentos para perseguir a simultaneidade. A recorrência é para o autor o modo através do qual a linguagem busca efetivar a sensação de simultaneidade. Reiterar um som, uma palavra, um verso significa realizar um procedimento duplo e ondeante: progressivo-regressivo, regressivo-progressivo, afirma o autor. Nesse movimento de retomada no poema, o retorno não significa uma mera repetição do discurso. O retorno, assevera Bosi, modifica o que foi dito, num jogo que o novo procedimento entra em contato com a memória.

O poema “Escultura”, do livro *Helianto*, além da presença do léxico técnico referente à picturalidade, faz uma referência direta a uma obra pertencente a outra linguagem estética.

ESCULTURA

O aço não desgasta
seus espelhos múltiplos

SÃO SEBASTIÃO

As setas
— cruas — no corpo

as setas
no fresco sangue

as setas
na nudez jovem

as setas
— firmes — confirmando
a carne.

(FONTELA, 2006, p.108)

Na reconstrução efrásica que o poema faz da imagem, dois elementos chamam a atenção por sua repetição. O verso “as setas”, que inicia cada estrofe, pode representar aqui a recorrência de um termo com vias de perseguir a simultaneidade que a imagem possui, como afirma Bosi. Da mesma forma, essa retomada trabalha a estrutura espacial do poema, criando uma simetria imagética e sonora, que é confirmada pela regularidade das sílabas poéticas dos versos das três primeiras estrofes. Ritmo que é quebrado pela última estrofe, que traz uma sequência de “r” guturais. À repetição do verso “as setas” se contrapõe a constância de termos que remetem à constituição orgânica, como “corpo”, “sangue”, “nudez jovem” e “carne”. Na relação desses elementos contrapostos, a matéria fria das setas e o corpo pulsante, o eu lírico evidencia a condição humana do santo. Condição esta que é reafirmada pelo verso “na nudez jovem”, que traz uma conotação erótica.

A relação com a visualidade já se faz patente no título do poema “Caleidoscópio”, do livro *Helianto*. É importante notar que o termo caleidoscópio guarda uma semelhança com a palavra arabesco, que intitula outro poema de

Orides, presente nesse trabalho. Ambos os artefatos apresentam figurações cromáticas constituídas por formas e linhas simétricas.

CALEIDOSCÓPIO

Acontece: um
giro
e a forma brilha.

Espelhos do instante
filtram
a ordem pura cores forma
brilho
(e sem nenhuma
palavra).

Acontece: outro
giro
outra forma e o mesmo
brilho

Ó espelhos dos instantes
fragmentos
estruturados em reflexos
fúlgidos!

Acontece: novo
giro...
O caleidoscópio quebra-se.
(FONTELA, 2006, p. 90)

Aparelho ótico com fins lúdicos, o caleidoscópio consiste num jogo de figuras simétricas e multicores variáveis refletidas por espelhos à medida que se gira o aparelho. Aplicado à literatura, o conceito de caleidoscópio caracteriza

certas composições literárias formadas por colagens de múltiplos efeitos, afirma Ceia.

O aspecto visual do poema é trabalhado pela disposição que as palavras assumem no espaço da folha, tomando os espaços vazios como elementos que circunscrevem a forma do texto. A repetição de versos com a mesma disposição espacial, modificados apenas em algumas palavras, como nos trechos: “Acontece: um/outro/novo giro”, pode representar o movimento caleidoscópico, que a cada novo giro, cria uma nova imagem, mantendo, porém, o rigor simétrico, sustentado pela reprodução especular. Rigor simétrico que é rompido quando o artefato se quebra, formando outros mundos possíveis. Experiência sensorial de pura imagem e forma “e sem nenhuma palavra”, a visão caleidoscópica é refletida, enformada e ampliada pela palavra, pela poesia.

A visualidade em Orides Fontela atua como um recurso expressivo que enriquece a experiência poética. Longe de emular as artes visuais, a poética oridiana faz uso de um repertório lexical referente ao visual a fim de refletir sobre o próprio fazer poético, como também, por meio deste, provoca a expansão das propriedades semânticas daquilo que é descrito. Nesse sentido, os marcadores da picturalidade transformam-se em artifícios textuais que imprimem ao poema a plasticidade na instância da palavra poética.

Considerações finais

Escrita entre o final da década de 1960 e meados da década de 1990, a obra de Orides Fontela traz como característica flagrante a retomada dos pressupostos estéticos da tradição literária, como o metapoema, a fragmentação do signo poético e a utilização do espaço branco como elemento constituinte do texto, ratificando o ponto convergente da recepção crítica arrolada no primeiro capítulo. O trabalho de Renato Ortiz deu suporte para refletir sobre o contexto histórico e político das transformações decorridas nas três últimas décadas do século XX, entre elas a consolidação de um mercado de bens culturais, o fortalecimento da mídia como ferramenta de transmissão em massa e o surgimento da indústria do cinema.

Atentos a estas transformações, alguns críticos investigaram a repercussão dessa nova ordem sociocultural sobre a produção poética brasileira. Para lumna Maria Simon, a poesia se afastou de sua função social, e a retomada à tradição representaria tão somente uma estratégia que visa apenas uma melhor inserção ao editorial. Ítalo Moriconi, numa posição diametralmente oposta, vê a expansão da indústria multimídia como possibilidade de criação de uma nova poesia, familiarizada com outros tipos de linguagem artística. Benedito Nunes e Paulo Henriques Britto interpretam o retorno às poéticas do passado como uma ressignificação da tradição. Estas são as bases em que se sustentou a proposta do primeiro capítulo.

O segundo capítulo investigou as marcas da tradição na poesia de Orides Fontela. A retomada da tradição na poesia de Fontela não representa, como apresentado, o intento de trilhar uma vereda já assoalhada pelos poetas consagrados do passado. Tampouco esse retorno enseja o tom dessacralizador da paródia pós-moderna, como a conceitua Hutcheon. A poeta faz uso do espólio da tradição sob o filtro de uma linguagem que busca sua própria tonalidade, tal como sustenta a tese defendida por T.S. Eliot e Walter Benjamin. Nesse sentido, quando Fontela faz da escrita poética tema da sua poesia (relação que estabelece com uma tradição que remonta o romantismo alemão), ela o faz empregando uma das muitas propriedades de seu repertório poético: a associação do ato da escrita com o lúdico, com o trabalho manual. A citação nominal e temática de autores da tradição também passa pela lavra da poética

oridiana. As representações do cânone presentes em sua obra são apreciados por um olhar que busca dotá-los de um novo significado, como por exemplo a relação que se estabelece entre a experiência de escrita poética com a tessitura e o desfazimento praticados por Penélope. As menções a Carlos Drummond de Andrade, nas homenagens e nas citações diretas, são também imbuídas de uma tonalidade própria, que se apossa e desfolha o repertório da tradição, transformando-o em substrato de sua poética.

O terceiro capítulo buscou apontar os procedimentos por meio dos quais pode-se conceber uma poética da visualidade na produção poética da poeta paulista, amparado principalmente pela teoria de Lilian Lowel e Claus Clüver. Para isso, buscou-se demonstrar como a visualidade na obra de Orides serve de elemento para discutir os processos da escritura poética. Nesse sentido, os marcadores de picturalidade e o procedimento ecfrásico atuam antes como artifícios textuais que enriquecem e refletem sobre a escrita poética. O léxico que alude ao universo da visualidade, como forma, quadro, cores, ângulos, prestam-se como metáfora para pensar os procedimentos da tessitura do poema. A descrição ecfrásica, por sua vez, ultrapassa uma reprodução meramente naturalista do objeto em questão. Sob a ressignificação do discurso poético, a écfrase na obra de Fontela permite uma extensão semântica, revelando significados que só a escrita poética pode desvendar.

Referências

- ANDRADE, Alexandre de Melo. Orides Fontela: a poética do retorno. *Revista Darandina Revisteletrônica*. v. 2, n. 2, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: os precursores do concretismo. *Revista de Letras*. v. 19, n. 1/2, jan-dez, 1997.
- ÁVILA, Afonso. Impulso para o jogo e pacto lúdico. O poeta é um jogador. In: O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *Instante poético, instante metafísico*. In O direito de Sonhar. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1993.
- BARTHES, Roland. O modelo de pintura. In: S/Z. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITTO, Paulo Henriques Britto. Poesia brasileira hoje. *Revista Los Angeles Review of Books*. Los Angeles, nov. 2013.
- CAMPOS, Augusto et al. *Mallarmé*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: Fontela, Ordes. Alba. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores, 1983.

_____, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Revista Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, no. 2011.

_____, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Revista Literatura e Sociedade*, v.2, n.2, 1997.

COSTA, Leila de Aguiar. A ilusão da imagem: a éfrase, da Antiguidade ao século XX. *Revista USP*, São Paulo, n.71, 2006.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1985.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Modesta proposta para proteger os jovens dos produtos da poesia In: *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida [1969 – 1996]*. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FRIEDRICH, Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMBRICH. E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, 2006.

HOBBSAWM, Eric Hobsbawm. Introdução: A invenção das tradições In: *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, v.2, out. 1994.

MASSI, Augusto. (org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MATTOS, Claudia. O impressionismo: 130 anos de luz. *Cienc. Cult.* vol.56 no.3 São Paulo July/Sept. 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. Introdução: a chave de Benjamin In: *O Elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C. et al. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998.

_____, Ítalo. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira. *Cadernos da ABF*, v. III, n. 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08>.

MOSER, Walter. As relações entre as artes. *Revista Aletria*. Jul-dez. 2006.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.31, out. 1991.

ORTIZ, Renato. *A tradição moderna brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001

PAZ, Octavio. Poesia latino-americana In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____, O. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia, Poéticas do olhar na contemporaneidade. *Revista Literatura e Sociedade*. v.10, n. 8, 2005.

PIGLIA, Ricardo. Memória y Tradición. In *Segundo congresso Abralic: literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, 1991.

POSADA, Adolfo. La pintura verbal: aproximación a los conceptos de descripción, hipotiposis y écfrasis desde la Retórica v la Teoría literária. *Crossing boudaries in culture and communication*, v. 5, n. 2, 2014.

ROIPHE, Alberto. Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica. *Revista Lumens et Virtus*. v.1, n. 1, janeiro 2010.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: *Nas malhas da letra: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversas sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. (org.) *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira m fim de século. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, nov.1999.

SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1976.

VILLAÇA, Alcides Villaça. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides.
Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 29, n. 85, 2015.