

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS

Waléria Nunes

“Habitar a estrela impiedosa do poema”: uma poesia para o real, em
Transposição, de Orides Fontela.

Florianópolis

2022

Waléria Nunes

“Habitar a estrela impiedosa do poema”: uma poesia para o real, em
Transposição, de Orides Fontela.

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.
Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Nunes, Waléria

"Habitar a estrela impiedosa do poema": : uma poesia para o real, em Transposição, de Orides Fontela. / Waléria Nunes ; orientador, Jorge Hoffmann Wolff, 2022.

73 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Orides Fontela. 3. Poesia. 4. Transposição. 5. Psicanálise. I. Hoffmann Wolff, Jorge. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Português. III. Título.

Waléria Nunes

“Habitar a estrela impiedosa do poema”: uma poesia para o real, em
Transposição, de Orides Fontela.

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Letras e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 12 de Julho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff
Orientador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a. Susana Célia Leandro Scramim
Avaliadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Avaliador
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr. Gustavo Ramos da Silva
Suplente

Para Orides Fontela.

AGRADECIMENTOS

Ao professor dr. Jorge Hoffmann Wolff (Joca!) por me apresentar a poesia de Orides Fontela, por apoiar e incentivar minha ideia de pesquisa, e também, pelas orientações leves e divertidas por e-mail.

Aos professores que fizeram parte da minha trajetória na graduação, pelas contribuições preciosas ao meu desenvolvimento acadêmico e profissional. Agradeço especialmente ao professor dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela, por acolher minha ideia de iniciação científica e por me orientar sempre com atenção e carinho. E à professora dr^a. Susana Scramim pela transmissão do amor pela poesia.

Aos meus amigos queridos Gabriel Barreto, Tatiane Lourenço, Jade Rehen, Maria Eduarda Martins, Matheus Giriboni, Mariana Vogt, Luana Raineri.

À Mia e ao Alecrim, meus parceiros incansáveis, e fonte de afeto diária.

À minha analista.

Ao Lucas Berté Moratelli, meu amor e meu porto-seguro.

À minha querida irmã Maria Clara Walkiria Nunes, quem me ensinou a amar, por ser sempre minha melhor amiga.

Ao meu pai Waldir Nunes por ser rocha e imensidão.

À minha mãe Valdirene Luzia Gonçalves Nunes por ser sempre fonte de alegria e aconchego.

*dissolver-se num mar que não o seu
[...]
escrever poemas:
não se contentar com as línguas que se sabe
nem mesmo com as línguas que há*

*(Ana Martins Marques, em *Risque essa
palavra.*)*

RESUMO

Esta monografia de conclusão de curso tem como objeto de estudo o livro *Transposição* de 1969 da poeta Orides Fontela. O livro se funda na busca poética sobre o impossível desde uma perspectiva psicanalítica. Dessa forma, a análise da obra concentra-se em entender como o real lacaniano aparece nos poemas desse livro. A pesquisa parte da investigação de como diferentes tradições poéticas buscavam dar nome ao irrepresentável – a partir do texto “O poeta e o silêncio” de George Steiner –, e de que maneira essas tradições podem se relacionar ao real psicanalítico. Para tal, exponho o conceito de real elaborado por Jacques Lacan, diferenciando-o das instâncias simbólica e imaginária, para pensar o real na poesia. Posteriormente, busco mapear as operações poéticas que possibilitam a aparição do indizível através da palavra, recorrendo aos teóricos Prigent e Badiou, bem como ao poeta Mallarmé. Esse trajeto teórico fundamenta as análises dos poemas de *Transposição*, obra que se alicerça no ato de transpor os limites da palavra, tendo o real como seu expoente inelutável.

Palavras-chave: Orides Fontela. Poesia. *Transposição*. Psicanálise.

RÉSUMÉ

Cette monographie de fin de cours a pour objet d'étudier le livre *Transposition* (1969) de la poète Orides Fontela. Le livre se fonde sur la recherche poétique sur l'impossible d'un point de vue psychanalytique. Ainsi, l'analyse de l'œuvre s'attache à comprendre comment le réel lacanien apparaît dans les poèmes de ce livre. La recherche part de l'investigation de la manière dont différentes traditions poétiques ont essayé de nommer l'irreprésentable - en se basant sur le texte "Le poète et le silence" de George Steiner -, et comment ces traditions peuvent se rapporter au réel psychanalytique. Pour cela, j'expose le concept de réel élaboré par Jacques Lacan, le distinguant des instances symbolique et imaginaire, pour penser le réel dans la poésie. Par la suite, je cherche à cartographier les opérations poétiques qui rendent possible l'apparition de l'indicible à travers le mot, en utilisant les théoriciens Prigent et Badiou, ainsi que le poète Mallarmé. Ce chemin théorique fonde les analyses des poèmes de *Transposition*, œuvre qui s'appuie sur l'acte de franchir les limites de la parole, ayant le réel comme exposant incontournable.

Mots-clés: Orides Fontela. Poésie. *Transposition*. Psychanalyse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 ENTRE O MÍSTICO, A MÚSICA E O SILÊNCIO – O REAL	25
2 HABITAR A ESTRELA IMPIEDOSA DO POEMA, UMA POÉTICA PARA O REAL	31
2.1 ENTRE REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO	31
2.2 O REAL COMO IMPASSE	37
2.3 PAIXÃO E REPÚDIO PELO REAL	39
3 DA LÍRICA MODERNA À POESIA EM <i>TRANSPOSIÇÃO</i>	43
3.1 A <i>TRANSPOSIÇÃO</i> COMO OPERAÇÃO POÉTICA	45
4 O DESPERTAR DAS FLORES EM <i>TRANSPOSIÇÃO CONTÍNUA</i>, TRANSPOR O ABISMO ENTRE A PALAVRA E O REAL	49
4.1 PROCLAMAR A DESCONSTRUÇÃO COMO BASE.....	51
4.2 O POETA E A PALAVRA REAL.....	56
4.3 NOS RASTROS DO SENTIR.....	62
4.4 O CONTÍNUO RELANÇAR DA PALAVRA.....	67
CODA	70
REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em São João da Boa Vista, em 1940, e faleceu em Campos do Jordão, em 1988, em decorrência de uma tuberculose mal tratada. De família simples e interiorana, filha única de Álvaro Fontela (marceneiro) e Laurinda Teixeira Fontela (dona de casa). Teve seu primeiro contato com as letras pela mãe, quem lhe alfabetizara na marra, ao “bê-a-bá e puxão de orelha” (FONTELA, 2019, p.21), como conta a poeta em depoimento. Seu pai, por outro lado, “analfabeto e tudo”, foi quem a iniciou no universo mágico das palavras, ele foi sua primeira influência literária, toda noite lhe “contava um ‘caso’, uma história de fadas” (FONTELA, 2019, p.21). Quando criança Orides já publicava “poeminhas” no jornal infantil e fazia recitações no púlpito para Nossa Senhora. Mas é somente no Ginásio, que ela afirma entrar em sua fase “pré-literária”, quando aprendera métrica com o poema “A tempestade” de Gonçalves Dias. Desde então, ela diz que adquirira uma aura de poeta e passa a publicar com constância nos jornais locais de sua cidade.

Em 1965, ao acaso, seu antigo colega de escola, Davi Arrigucci Jr. – na época, já crítico literário e professor da Universidade de São Paulo (USP) –, lê o poema “Elegia I” no jornal “O município” de São João da Boa Vista, e encanta-se com a sofisticação literária de Orides. Essa leitura resulta no reencontro que vai transformar para sempre os rumos da vida da poeta. Pouco depois, por incentivo do amigo, ela muda-se para São Paulo e matricula-se no curso de Filosofia da USP. Em 1969, Orides Fontela publica *Transposição*, seu primeiro livro, com apoio do Instituto de Cultura Hispânica da USP. Posteriormente são publicados: *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo* (1988) – livro que reúne os quatro primeiros –, *Teia* (1996), as traduções para o francês *Trèfle* (1998) e *Rosace* (2000), *Poesia Reunida* (2006) – pela extinta Cosac Naify em parceria com a 7letras –, e por último, *Poesia Completa – Orides Fontela* (2015) – livro utilizado nessa pesquisa.

Quando muda-se para São Paulo Orides encontra-se no centro de acontecimentos históricos e embates literários dos meados da década de sessenta. Em meio a esse momento, ela surge com uma poética moderna e singular. Bucioli descreve a relação entre o primeiro livro de Orides e a cena da época da seguinte forma:

Orides exercita sua escrita poética num momento histórico peculiar, marcado por ações engajadas e pelo debate sobre a eficácia e/ou poder da palavra. A poesia em 60, dialogando com o contexto tenso da época, encontra muitas vozes e, na escritura poética, uma via de militância. Como canto paralelo ao movimento das vozes que, em meio a projetos revolucionários dos anos 60, exercitaram a poesia com a urgência de quem proclama palavras de ordem (como os engajados), ou, então, que se lançam em exercícios experimentais (como os tropicalistas e os marginais, em 70), Orides Fontela segue a trilha da grande poesia, dialogando com poetas como Drummond e Cabral, entre outros, que amadureceram a escrita poética modernista [...] (BUCIOLI, 2003, p.25)

Orides afirma chegar em São Paulo com *Transposição* já pronto. Ela diz em “Sobre poesia e filosofia – um depoimento” que sua primeira obra é resultado de uma “salada” filosófica, adquirida nos tempos da Escola Normal, em que autores como Pascal, Gilson, Maritain, Huxley, Santa Teresa e São João da Cruz misturam-se formando um entremeado de poesia e filosofia. Um livro “estranho” que, só depois, ela percebe estar “na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental” (FONTELA, 2019, p.37). *Transposição* é uma obra que busca penetrar a estrela essencial da palavra destecendo e retecendo a trama simbólica construída pacientemente pela poeta em torno do vazio.

Desse modo, neste trabalho me proponho a pensar as relações entre *Transposição* e o real lacaniano – a estrela impiedosa. Para tal, no primeiro capítulo abordo como diferentes tradições literárias buscam representar o que ultrapassa a linguagem e como estas aparecem em alguns poemas de *Transposição*. No segundo capítulo procuro diferenciar as instâncias lacanianas da experiência – o imaginário, o simbólico e o real – para mostrar, no capítulo três, como o indizível pode surgir num poema, dando ênfase especial ao conceito de *transposição* elaborado por Mallarmé e formalizado por Badiou.

Depois de percorrer esse caminho teórico fundamental para abordar os poemas de *Transposição* chego finalmente à análise da obra no capítulo quatro. O livro é dividido em quatro partes: *I BASE*, *II (-)*, *III (+)* e *IV FIM*, em que cada momento se alicerça na desconstrução e reconstrução da palavra poética com o intuito de transpor os sentidos e os limites impostos pela linguagem.

1 ENTRE O MÍSTICO, A MÚSICA E O SILÊNCIO – O REAL

O sol é um som de dentro.
(Telma Scherer, título de uma exposição ocorrida em
Florianópolis 2022)

Diferentes tradições poéticas encontram diferentes formas de circunscrever o que pode ser descrito como o irrepresentável (STEINER, 1988). Algumas encontram a luz divina, outras encontram a música e outras o silêncio. George Steiner em “O poeta e o silêncio” diz que a temática do que se encontra para além da linguagem é antiga na poesia:

Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é frequente. Traz em si a crucial alusão àquilo que está fora da língua, àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso humano. (STEINER, 1988, p.58)

Em *Transposição* é possível perceber todas essas tradições e nomeações do real juntas, além de outras criadas por Orides, como sangue, estrela essencial, ex-rosa, puro ato, e até mesmo real. Apesar de alguns autores, como Vieira (2009c), Badiou (1995) e Derrida (1994), afirmarem que o campo do real não é o campo do silêncio inefável, nem o campo do místico, eles foram usados como sinônimos de real por muitos poetas, e é possível aproximar essas três dimensões em muitos momentos na poesia de Orides. O silêncio absoluto, a luz milagrosa e o canto dos anjos, são símbolos utilizados em alguns poemas de *Transposição* para se referir a um encontro pela linguagem com algo de inapreensível. Por esses motivos, vou pensar alguns poemas de *Transposição* em relação à maneira como diferentes tradições poéticas abordaram o que ultrapassa a língua na poesia. No poema “Luz” vemos esse para além simbolizado pela claridade:

LUZ

A lâmpada sus
pensa, milagre

inatingível suspensa
horizonte.

Nós a olhamos fascinados.
(FONTELA, 2015, p.78)

Nesse poema a luminosidade é tomada como um milagre que fascina e é ao mesmo tempo inalcançável. O encontro com a luz divina na literatura “consegue tornar verbalmente inteligíveis as formas e os significados de sua experiência transcendente.” (STEINER, 1988, p.59). O poema orideano segue esse mesmo sentido e coloca a luz em seu horizonte, ele pretende romper com o uso cotidiano esmagador da palavra e ir além, fazer inteligível algo do inapreensível que se faz presente na sublime e amorfa luminosidade, “a revelação divina amplia o idioma humano cada vez mais para além dos domínios do uso cotidiano e indiscriminado” (STEINER, 1988, p.59).

O *enjambement* no primeiro verso produz um efeito de fissura por onde a luz pode entrar e o milagre acontecer. A sílaba “sus” pode remeter ao barulho de uma lâmpada velha sendo ligada, o que chama atenção para a sonoridade do poema. Ao mesmo tempo, esse “sus” colocado já no primeiro verso produz um efeito de falta de sentido, a sílaba se apresenta como um elemento heterogêneo no todo do poema. A outra parte da palavra quebrada, “pensa”, pode ser lida em dois sentidos, enquanto verbo intransitivo ou transitivo. No primeiro sentido, o pensar remete ao clarear das ideias possibilitado pela luz, enquanto no segundo, pode-se remeter à imaginação, que constrói outros mundos a partir da iluminação possibilitada pelo poema, “nós a olhamos fascinados”.

Em outro poema é possível ver uma referência explícita à música enquanto modalidade de manifestação do que está além do limite da palavra:

COROS

Coros pungentes
cores
do crepúsculo

ser perdido em
vozesfragmentos

arestas

violação
de um só silêncio
lúcido.

(FONTELA, 2015, p.57)

É possível apreender uma cena desse poema: um canto divino punge – atormenta e comove – um ser enquanto o sol se põe e a escuridão adentra. Esse ser

está perdido em um ambiente amorfo, em que vozes e fragmentos de luz se confundem e não formam um sentido apaziguador. A palavra “aresta” parece reafirmar esse caos, e até mesmo um sofrimento do ser. Contudo, essa música, ao mesmo tempo que parece testemunhar essa falta de forma perturbadora característica do real, aparece como violadora do silêncio, este que também pode ser uma das modalidades do real no limiar da letra.

Assim, adentro na terceira possibilidade de encontro com o que não é representável, das elencadas por Steiner – existem inúmeras, o real é singular e radical –, o silêncio. Steiner diz:

Apesar de ultrapassarem a língua, deixando a comunicação verbal para trás, tanto a tradução para luz como a metamorfose para a música são atos espirituais positivos. Ao cessar ou sofrer mudança radical, a palavra presta testemunho de uma realidade inexprimível ou de uma sintaxe mais flexível, mais penetrante que a sua própria.

Mas há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música, mas como noite. (STEINER, p.66)

A partir dessa citação é possível pensar que a luz e algumas formas de música são expressões afirmativas, pode-se dizer até mesmo provas, de um excesso não digerível pela linguagem. Por outro lado, o silêncio é o negativo disso que excede a língua. Nas palavras de Steiner, o silêncio é, em relação à língua, “sua antítese ecoante e sua negação definidora” (STEINER, 1988, p.72).

Grande parte da fortuna crítica sobre Orides Fontela pensa sua obra a partir do silêncio. Vemos isso em Batista (2021), Zampieri (2018), Villaça (1996, 2018), Mendes (2002), Lopes (2019), Cordero (2019), Rodrigues da Costa (2000, 2003, 2005), Henrique (2002) e outros, entre artigos, dissertações e teses sobre a autora. É inegável que a temática do silêncio, e até mesmo o silêncio como constituinte da poesia, faz parte da obra de Orides. Neste trabalho, contudo, me proponho a pensar os poemas de *Transposição* a partir de um encontro com o real. Um encontro com aquilo que está além dos limites da linguagem e da imagem, mas pode ser contornado, ou pode se ter notícias dele, a partir de construções estranhas à linguagem comum. Dessa forma, é importante demarcar num primeiro momento em que pontos o real e o silêncio se diferenciam e em que pontos eles podem se aproximar.

Existem vários tipos de silêncio: a recusa da palavra, por não querer dizer; a falta do que dizer, devido a uma pobreza de elaboração; a censura do dizer, uma imposição do silêncio; o esquecimento do que iria ser dito, como acontece na afasia; e a impossibilidade do dizer, posto que não existe palavra que expresse, e portanto, faz-se silêncio. Em todas essas possibilidades, exceto na última, há um dizer preso no silêncio, poderíamos dizer que se trata de um silêncio ruidoso. Ao passo que a última possibilidade se refere a um silêncio absoluto. Barthes (2003) recupera dois conceitos latinos em *O neutro* que podem ajudar a esclarecer a diferença entre os silêncios. Ele afirma que as palavras *taceo* e *sileo* designam silêncio, contudo em diferentes nuances: “*tacere* = silêncio verbal ≠ *silere*: tranquilidade, ausência de movimento e de ruído [...] *silere* remeteria de preferência a uma espécie de virgindade intemporal das coisas” (BARTHES, 2003, p.49). Lacan, em *Problemas cruciais para psicanálise*, reafirma esse duplo estatuto do silêncio:

O calar-se não é o silêncio. Sileo não é Taceo [...] A presença do silêncio não implica de forma alguma que não haja um que fale. É mesmo neste caso que o silêncio toma eminentemente sua qualidade, e o fato de que aconteça que eu obtenha aqui algo que se pareça ao silêncio, não exclui absolutamente que talvez, diante desse próprio silêncio, tal ou qual, num canto, se entregue a ornar com reflexões cantadas mais ou menos em alto som. (LACAN, 2002, p.218)

Dessa forma, é possível pensar que diferentes formas de silêncio podem remontar à *taceo*, há algo a ser dito, mas cala-se, é silenciado. Enquanto há um só silêncio que se refere à *sileo*, é o silêncio do *real*, silêncio absoluto e estruturante da palavra, que não sucumbe à representação.

A palavra silêncio aparece explícita em sete poemas de *Transposição*, e em todos esses momentos o silêncio é usado como *sileo*. No último poema do livro, “A estátua jacente”, pode parecer numa primeira leitura que silêncio é utilizado com o significado de silenciamento (*taceo*):

Vemos apenas
repouso:
contenção da palavra
no silêncio.

O silêncio como contenção da palavra remete imediatamente ao ato de silenciar, uma palavra que poderia ser dita, mas é contida. Contudo, no conjunto do poema fica claro que esse silêncio se trata do absoluto. O que podemos observar na continuação e finalização do poema:

Jaz
sobre o real o gesto
inútil: esta palma.

A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

Sobre o *real* jaz imóvel e quieto um gesto que é a palavra perdida e infinita. Dessa forma, ao mesmo tempo que o poema evoca a ausência de movimento e de som com a palavra “jaz”, ele se refere a uma palavra que não conquista uma vitória, de significação talvez, e é ao mesmo tempo inesgotável, por poder conter qualquer significação, uma vez que é a palavra impossível. Por esse motivo, penso que apesar de num primeiro momento o silêncio desse poema remontar a *taceo*, ele está mais próximo de *sileo*, ou ele parte do primeiro e chega ao último.

Nos outros poemas desse livro que se referem explicitamente ao silêncio, a referência ao silêncio estruturante é clara. Um exemplo disso, é o poema “Pedra”:

PEDRA

A pedra é transparente:
o silêncio se vê
em sua densidade.

(Clara textura e verbo
definitivo e íntegro
a pedra silencia).

O verbo é transparente:
o silêncio o contém
em pura eternidade.
(FONTELA, 2015, p.32)

Uma pedra normalmente remete a alguma coisa neutra e sem vida. Tanto que existe a expressão “tirar leite de pedra”, que significa fazer alguma coisa impossível, extrair algo de onde não tem o que extrair. Essa construção imagética é também utilizada por Freud em *Análise finita e infinita* (1937) para se referir ao ponto de impossível de uma análise, o que ele chama de rochedo da castração – posteriormente nomeado por Lacan de real. Assim, é possível partir dessa leitura da pedra como um símbolo de um fazer com um impossível. Como a pedra do poema é transparente, não se trata de qualquer pedra, mas uma pedra preciosa e rara. Dentro da pedra é possível ver o silêncio como constituinte, a densidade da pedra e do silêncio parecem se igualar. Do outro lado, há um paralelo entre pedra e verbo, ambos

são transparentes, contudo o silêncio está contido na pedra enquanto o verbo está contido no silêncio. A ação, o movimento e o tempo, instâncias permitidas no discurso pelo verbo estão dentro do silêncio em sua potencialidade máxima, eterna. Nessa linha de pensamento, acredito ser possível pensar o silêncio de *sileo* como uma das moradas do real.

Apesar de ser obscuro e mudo, esse silêncio não é silenciador, mas sim fomento a diversos dizeres. Tanto luz, canto ou silêncio são símbolos utilizados para se referir a uma espécie de real que é mais vida para além do que é possível conter na forma. Principalmente quando essa obscuridade produz ditos, mas não os ditos daquilo que a linguagem nos obriga a dizer – esse sim é o silêncio perigoso – mas os ditos que nos impulsionam ao novo, ao que está além da nossa interpretação fantasiosa e pronta do mundo a partir da linguagem corriqueira e gasta, ou do que faz sentido.

Então qual seria a diferença entre o silêncio e o real? Uma resposta a partir dessas elaborações é: o silêncio é lugar de onde nasce a palavra, enquanto o real é aquilo que não pode ser dito por ser de uma singularidade radical e não compartilhável, em que a partir da palavra é possível circunscrevê-lo. Contudo, silêncio e *real* são duas categorias do negativo, e se assemelham no que toca a ausência de uma comunicação partilhada. Podemos pensar o silêncio como uma espécie de furo constituinte das línguas a partir do qual as palavras nascem. Ao passo que o real é o que escapa à representação, e, desse modo, sempre relança a palavra a novas tentativas em dizê-lo. Assim, tomo como ponto de partida, a ideia de que o real e o silêncio são, de todo modo, ausências que se fazem presentes insistentemente.

2 HABITAR A ESTRELA IMPIEDOSA DO POEMA, UMA POÉTICA PARA O REAL

[...] no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio.
(Ana Cristina Cesar, em *A teus pés*)

2.1 ENTRE REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO

O real, o simbólico e o imaginário – ou R.S.I. – são conceitos lacanianos que se referem às diferentes dimensões estruturais e ontológicas da experiência humana. Vieira diz que os “três registros lacanianos são coordenadas ‘pré-experienciais’, visam a situar a experiência da psicanálise [...] coordenadas que estruturam e formatam a experiência mesmo não estando nela” (VIEIRA, 2009a, p.8). Apesar da linguagem não seguir necessariamente os princípios lacanianos do R.S.I., assim como acontece na experiência da clínica psicanalítica, esses registros podem ser utilizados como ferramentas a fim de auxiliar em uma leitura, ou em uma elaboração, sobre determinado assunto, através do discurso psicanalítico. Isto posto, vou inicialmente introduzir a diferença entre essas três dimensões da experiência para, posteriormente, poder colocar a problemática do real na literatura, e mais especificamente nos poemas de *Transposição* (1969) de Orides Fontela.

Por mais estranho que possa parecer, o imaginário não é a imaginação, o simbólico não é o simbolismo e o real não é a realidade (VIEIRA, 2009a). O campo do imaginário está ligado ao que faz sentido, tem um começo, um meio e um fim, é uniforme e sólido. As imagens costumam ter tais características, formam uma completude fechada, e normalmente são claras, não nebulosas ou furadas – talvez seja por isso a escolha do nome, ou pelo fato da existência de uma completude ser, na maioria dos casos, ilusória. Apesar disso, o campo do imaginário estende-se ao campo da linguagem: quando se escreve um texto acadêmico como este, por exemplo, espera-se que ele faça sentido, tenha um começo, um meio e um fim, e ao escrevê-lo cria-se expectativas sobre como o leitor irá compreendê-lo. Essa antecipação sobre o que um outro pode entender de uma determinada produção é o que permite que ela seja criada pautada em um sentido compartilhado e tenha uma

forma estável. Esse campo é o campo do imaginário, é o imaginário que faz laço – seja ele universitário, religioso, psicanalítico.

O conceito de simbólico difere do que é entendido por simbolismo ou abstração. No simbolismo junguiano, por exemplo, um fragmento de elemento é conduzido para uma grande cena, um arquétipo ou uma alegoria, que tem começo, meio e fim, e é dotada de um sentido maior – o que certamente produz um efeito terapêutico pacificador. Por ser tomado dessa forma, esse simbolismo se distancia do que é compreendido do simbólico, e está mais perto do que foi conceituado de imaginário.

Para Lacan (2005) – e para Freud –, entretanto, o imaginário está longe de se confundir com o campo do analisável. Lacan diz: “um fenômeno só é analisável caso ele represente outra coisa que ele próprio” (LACAN, 2005, p.22). Essa é a principal característica do que é simbólico. Se eu sonho com uma mãe e ela representa uma mãe, ou se ela representa um desejo meu em ser mãe, essa palavra está representando ela mesma ou alguma coisa relacionada a ela. Para estar no campo do simbólico, essa mãe do sonho teria que representar outra coisa que não tenha nenhuma relação com ela. Vieira dá um exemplo sobre como o simbólico funciona no sonho:

Se sonho com um soldado como uma ideia muito fixa, o sonho não é tão interessante. Porém, se sonho com um soldado jogando *dados* e um *sol* brilhando e a partir disso se vai para outro lugar, temos algo interessante por conta dos pedaços de palavras. É assim que funciona o sonho em Freud, como se fosse uma carta enigmática, um *rébus* como indica Lacan. (VIEIRA, 2009b, p.5)

Portanto, um sonho não se trata de uma alegoria a ser incorporada a uma grande cena dotada de sentido, mas de um *rébus*, um jogo em que palavras e frases precisam ser combinadas a partir de seus mínimos elementos simbólicos com a finalidade de criar uma coisa diferente do que estava dado inicialmente.

Lacan diz que quando se fala em linguagem acredita-se “sempre que sua significação é aquilo que ela designa. Mas não, não. Claro que ela designa alguma coisa, que cumpre determinada função nesse plano” (LACAN, 2005, p. 24), mas no plano do que ele chama de simbólico não é assim que funciona. Ele compara o simbólico a uma senha. Uma senha é escolhida independentemente de sua significação, mas ela funciona como uma marca que designa aquele que a escolheu.

Por exemplo, se um grupo pertence ao totem dos baiacus, não significa que sejam baiacus ou tenham alguma relação com baiacus, mas ser do totem dos baiacus é uma marca que os determina. Freud, nesse mesmo sentido, usa o termo *schibboleth* em diferentes trabalhos, em referência à anedota bíblica¹ de que os judeus não conseguiriam pronunciar corretamente o termo, e por isso se diferenciavam, para se referir ao que designaria o que é a “ciência” psicanalítica em oposição às outras – que seriam, para ele, o inconsciente, a teoria dos sonhos, a sexualidade infantil e o complexo de Édipo (TRACHTENBERG, 2013). Nesse mesmo sentido de uso da linguagem, é possível retomar uma citação de Mallarmé, em *Crise de verso*, que diz:

Um desejo inegável do meu tempo é separar, como em vista de atribuições diferentes, o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial [...] e a cada um bastaria talvez, para trocar o pensamento humano, retomar ou colocar na mão de outrem, em silêncio, uma moeda, o emprego elementar do discurso [...]. (MALLARMÉ, 2010, p.166)

Nesse trecho, Mallarmé chama essa função da linguagem, que agora chamo de simbólica, ao lado de outra função – acredito que a comunicativa –, de essencial. Ele a compara a um tipo de moeda que passa de mão em mão em silêncio, cuja insígnia – tartaruga, onça-pintada, lobo-guará etc. – não importa.

Um outro exemplo, que remete a uma característica importante do campo do simbólico, é o hábito de apelidar o ser amado em uma relação amorosa. Um apelido usual é “chuchu”, um simples legume que está longe de ser dos mais queridos, ele nada tem a ver com o sujeito amado ou com a relação, mas a simples atribuição de um apelido carinhoso ao parceiro pode marcar essa relação e selar um pacto. O pacto é do campo do simbólico e necessariamente remete a outra coisa que não a ele mesmo. Assim como acontece num contrato de casamento, num pacto de sangue ou de cuspe, e até mesmo em nossas relações de parentesco, que demarcam as leis sociais primordiais – a saber, a proibição do incesto. Em relação a esse último, Lacan (2005) diz que as nossas estruturas de parentesco não existiriam sem o sistema de palavras que as exprimem, e devido à complexidade dessas estruturas e da extrema

¹ Então Jefté reuniu todos os homens de Galaad, ofereceu batalha a Efraim, e os homens de Galaad feriram Efraim. Depois os homens de Galaad tomaram a Efraim os vaus do Jordão de maneira que, quando um fugitivo de Efraim dizia: “Deixe-me passar”, os galaaditas lhe perguntavam: “És efraimita?”. Se dizia: “Não”, lhe respondiam: “Então dize: Shibboleth”. Ele dizia: “Sibolet”, porque não conseguia pronunciar doutro modo. Então o agarravam e o matavam nos vaus do Jordão (Juizes, XII, 5-6, A Bíblia de Jerusalém).

redução que essas relações sofreram ao longo dos séculos, nós tendemos a confundir os termos “pai, mãe, filho, irmã” com as relações reais, mas em uma análise seria possível diferenciar as funções simbólicas atribuídas a esses termos das relações reais vividas no dia a dia.

Pensando em termos linguísticos, dá pra dizer que se adentra no campo do simbólico ao substituir o campo semântico, ou os significados, de um significante – som da palavra – por outro campo semântico que nada tem a ver com o primeiro, como acontece em algumas metáforas. Se dizemos “lágrimas são rios” estamos fazendo o uso de uma metáfora, mas a continuidade entre rio e lágrima é clara, ambas são águas que (es)correm, portanto, ainda não estamos no campo do simbólico. Mas, se dizemos “[...] o jardim não mais geometria/ é gradação de luz e aguda/ descontinuidade de planos” (FONTELA, 2015, p.29), aí estamos no simbólico. Na música “Metáfora” de Gilberto Gil é possível ver uma exemplificação do que pode uma metáfora:

Uma lata existe para conter algo,
Mas quando o poeta diz: “Lata”
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo,
Mas quando o poeta diz: “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata [...]
(GIL, 1982)

No último verso do poema, “que determine o conteúdo em sua lata”, há uma metáfora. “Lata” está se referindo à cabeça do poeta. Contudo, tanto lata quanto uma cabeça comportam um conteúdo, por isso são relacionadas e não se referem ao uso da linguagem simbólica de Lacan. Mas, quando Gil fala que lata pode querer dizer o incontível e meta pode querer dizer sobre o inatingível, ele provoca/impele os significados dessas palavras em direção a algo que não tem a ver com o significado delas – apesar de se tratarem de opostos. Seguindo a linha de raciocínio desses versos, chegamos à principal função do simbólico: fixar o incontível e inatingível real em um traço.

O real lacaniano se refere a algo que transborda, que é irrepresentável e inalcançável. Ele não é, portanto, a realidade, esta que é dotada de sentido, possui uma linearidade e pela qual é possível se orientar. Dunker assim define o real:

O real é o que a gente tem que tirar da realidade, tem que subtrair da realidade para que a realidade, que é um compósito simbólico-imaginário, apresente-se para nós como uma totalidade integrada, harmoniosa, unida, dotada de sentido [...] O real é aquilo que não se integra, é o abjeto, é o heterônomo, é o impensável, o que não pode ser nomeado, é aquilo que resiste. (DUNKER, 2016)

O conceito de real serve para nomear e circunscrever aquilo que já sabemos, que a vida é maior do que podemos compreender, narrar, sentir e todas as outras possibilidades de dar forma ao vivido. Lacan em sua primeira abordagem sobre os três registros diz que “o real é ou a totalidade ou o instante esvanecido” (LACAN, 2005, p.45), e o que é possível dizer sobre o instante que se passou ou sobre a totalidade do Universo? O real ultrapassa nossa capacidade de compreensão “redonda” sobre o mundo. Vieira diz que subjetivamente:

O problema é o que fazer com esse ‘a mais’. Não é, por exemplo, por que se ri ou se chora muito que se está vivendo tudo que a vida tem para ser vivido. Aquilo que da vida extrapola, é possível de ser sentido, é real, e aparece conjugado a coisas que não necessariamente podem ser sentidas ou completamente entendidas, são coisas que não encaixam, que não têm vivência concreta. Aquilo que da vida não se justapõe ao humano aparece naquilo que é desumano. Esse ‘a mais’ da vida geralmente se apresenta como vazio ou irrepresentável. (VIEIRA, 2009c, p.3)

Em um primeiro momento esse “a mais” que não cabe aparece como surpresa e perturba profundamente os sujeitos. Se esse sujeito está em análise, esse real em algum momento vai começar a aparecer sempre no mesmo lugar. Portanto, acaba o elemento surpresa. É nesse sentido, que Lacan (apud Vieira 2009b) afirma em 1977 que o real aparece como surpresa e em 1974 que “o real é aquilo que volta sempre no mesmo lugar” (LACAN, [1974] 2002, p.8). São frases contraditórias, mas são verdadeiras para um determinado sujeito em momentos distintos. Dessa forma, em análise há um trabalho a ser feito com esse real singular de cada um, pois se o real é o que não cabe na forma, ele sempre diz de um singular de cada um, ele está além do que é submetido ao socialmente partilhável². O trabalho é então fazer com que esse real que se refere à singularidade radical de cada um – e que faz o sujeito sofrer sempre no mesmo lugar e não encontre saída – seja fixado por uma nomeação fora

² Posteriormente, veremos o real de outras formalizações, além de uma análise individual.

do sentido, no simbólico, e nisso faça um novo agenciamento entre real e imaginário (VIEIRA, 2009c).

Para exemplificar isso, Vieira (2009c) compara o real ao nascimento de um filho. Há uma expectativa sobre o nascimento desse filho, um tanto de imaginário sobre como ele vai ser. Posteriormente, há um susto sobre o inesperado do nascimento, surge um grande desconhecimento e estranhamento em relação a tudo que não coube nas expectativas. No encontro entre as expectativas e o susto fica uma marca. Uma marca que diz alguma coisa sobre aquele pai ou aquela mãe, ela tem um endereço:

[...] uma voz aparece e diz: “É a cara do pai”. O que, a bem da verdade, é uma espécie de mentira. O pai ou a mãe vão ficar marcados por essa cena em que alguém importante diz isso, e ligam-se as coisas. Assim, um ponto de fixação surge exatamente naquela fala [...] A criança com sua cara e a cara do pai, muitas vezes, não tem a ver, porém, uma operação como a de batizado é feita, de aliança entre real e imaginário. Não há a criação de um sentido novo, mas um tipo de amarração entre o que era susto, e o que era expectativa. (VIEIRA, 2009c, p.4)

A função simbólica pode então funcionar como cola entre o excesso do real e o que “faz sentido” do imaginário, de forma a localizar e dar um lugar no laço para isso que não cabe, mas que continua insistindo. Para Vieira (2009c), o real é uma espécie de pulsação de vida – uma “densidade inverbal viva” (FONTELA, 2015, p.51) – que aparece na conjunção entre a marca simbólica, que singulariza os sujeitos, e a imagem que dá forma a um corpo e sentido às cenas da vida.

O simbólico, material privilegiado de uma análise e de um poema, entra como massa de manobra para fazer com que esse real tenha um lugar e seja um “a mais” que dê em vida e não em pulsão de morte. Porque com o real puro não há como trabalhar. Ao mesmo tempo que tentar mapeá-lo e encontrar leis para ele é desqualificá-lo. Quando alguém conversa com um espírito em um filme, por exemplo, ele perde o seu elemento surpresa e deixa de ter as características que o qualificam enquanto tal (VIEIRA, 2009c).

Nesse sentido, é possível fazer uma analogia com a forma com que o real pode surgir na literatura. As obras literárias que mais marcam a vida de alguém podem surgir como um acontecimento, um susto mesmo – como ler, por exemplo, “Teleco, o coelhinho” pela primeira vez e não se assustar? – e quanto mais rica é uma obra, mais leituras possíveis haverá para ela. Contudo, mesmo na interpretação mais genial desse tipo de obra, sempre sobrar um quê de sem sentido que não entra na

elaboração, mas que de certa forma é decantado, num outro nível de refinamento, e pode ser “compreendido” pelo leitor. Esse pode ser, nesse momento, um primeiro entendimento de como o real pode aparecer na literatura.

2.2 O REAL COMO IMPASSE

Para Badiou (2017), na maioria das vezes, e na compreensão comum, o real não se apresenta como um “a mais” de vida e muito menos como possibilidade de libertação do que está posto pelas engrenagens dos discursos sociais consolidados. Ele diz que o real – ou a “verdade [...], palavra que pode vir no lugar da palavra real” (BADIOU, 2017, p.47) – foi o grande fascínio do século XX e é geralmente entendido como um limite intransponível que se impõe aos sujeitos. Por esse motivo, para Badiou – e para as finalidades desse trabalho –, é necessário ponderar se o real “funciona como um imperativo de submissão ou se pode ou poderia funcionar como um imperativo aberto à possibilidade de emancipação” (BADIOU, 2017, p.11-12).

Para acessar a segunda via, Badiou (2017) diz que não se pode começar por uma definição filosófica rígida, e distante da experiência, do que é o real, e nem pela ideia de um encontro sensível com a exceção, que abriria as portas para o real. Para ele “temos de lidar com a questão de outro jeito. Andar que nem siri, ou construir diagonais, para nos aproximarmos do real num processo singular a cada vez” (BADIOU, 2017, p.20), como num poema. Como o real se coloca como “um impasse da formalização” (LACAN, [1972-73] 1985, p.125) ele é atingido não pela formalização “mas quando se explora aquilo que é impossível para essa formalização [...] não se trata de uma impossibilidade geral, mas do ‘ponto’ preciso que é o impossível de uma determinada formalização” (BADIOU, 2017, p.30).

Nesse sentido, o ponto impossível para a aritmética é o número infinito (BADIOU, 2017). Se calculamos com números supomos que o resultado será um número, independente da duração desse cálculo. Contudo, essa lógica exige que não exista um último número. Dessa forma, conclui-se que há um número infinito – que não é um número e que não existe – e que funciona no interior da lógica aritmética finita como condição de existência da mesma. Por isso, Badiou conclui que:

[...] o real da aritmética finita exige que se admita uma infinidade subjacente que funda o real do cálculo ainda que como impasse de qualquer resultado possível desse mesmo cálculo, que só pode produzir números finitos. (BADIOU, 2017, p.30)

Da mesma forma, ele diz que o real das imagens cinematográficas é o que está fora do enquadre. A cena cinematográfica deve seu valor de potência real ao que não cabe no campo da imagem. Isso se dá, pelo fato dela ter sido extraída de um mundo que não está nela, mas que constrói sua força. Badiou diz:

É na medida em que a imagem se constrói a partir do que está fora da imagem que ela tem chances de ser realmente bela e forte, embora o cinema só seja composto – calculado – de acordo com o que circunscreve a imagem num quadro, e, portanto, o mundo deixado fora de campo seja precisamente o que não é filmado, o que é impossível fazer entrar tal qual na imagem enquadrada. (BADIOU, 2017, p.31-32)

Freud já em 1900 falava desse ponto de impossível. Em *A interpretação dos sonhos* ele diz que por mais detalhada que possa ser a interpretação de um sonho, sempre haverá um ponto inacessível. Freud escreve: “existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido” (FREUD, [1900] 2006, p.145). A partir dessa citação é possível apreender que é pelo ponto de impossível – pelo *umbigo do sonho* – de uma determinada construção que se atinge o desconhecido real.

Dessa maneira, me pergunto, ao lado deles, qual seria o ponto impossível da linguagem enquanto tal? Seguindo a linha de raciocínio mais básica, eu diria que o impossível da linguagem é o que não está escrito, posto que nada será dito sobre qualquer que seja o assunto. Sempre sobrar um resto da tentativa – nunca totalmente bem-sucedida – de representação do mundo e da experiência. Ram Mandil formula uma hipótese sobre a função da escrita do impossível:

À pergunta “para que serve a escrita?”, responderia com uma frase, com valor de hipótese [...] Diria que, para a Psicanálise, sobretudo após Lacan, a escrita serve [...] para escrever o que não pode ser escrito. Essa resposta, para que não caia no paradoxo, necessita da distinção entre a escrita, de um lado, e o que não pode ser escrito, de outro. O que está indicado é que escrevemos a partir do que não pode ser escrito, isto é, movidos pelo que não é capaz de se inscrever. (MANDIL, 1997, p. 104)

Nesse sentido, o que não pode ser escrito é o que mantém o esforço em querer dizer/escrever vivos, uma vez que sempre haverá um ponto opaco, nunca tudo será dito sobre qualquer que seja o assunto. E para além disso, essa é a condição última para que a própria escrita possa existir. É na assunção do inalcançável que

existe a possibilidade em escrever qualquer coisa que não satisfaça somente ao puro entretenimento.

2.3 PAIXÃO E REPÚDIO PELO REAL

Prigent e Badiou afirmam vivermos em uma sociedade que tem repúdio ao real. Badiou (2017) definiu o século passado como o século da paixão pelo real, no sentido de existir uma procura coletiva vivaz de um ponto de impossível de diversas formalizações, tanto artísticas como políticas. No mundo contemporâneo, ao contrário, ele diz existir uma aversão ao impossível, por ele desvelar a limitação das formalizações que imperam, de forma a existir uma busca incessante pela diversão e pelos semblantes da normalidade. Assim ele formula: “Tudo o que há é o anseio de se manter tão afastado do real quanto possível. De maneira a cultivar, comprar, alimentar e perpetuar o semblante protetor do sujeito [...]” (BADIOU, 2017, p.45).

Prigent em *Pra que poetas ainda?* (2017) pensa também nessa direção. Ele afirma vivermos em uma sociedade que busca ferozmente sentido, no saber científico, no saber místico religioso, e também no saber moralista comum aos universitários. Essa sociedade, para Prigent, espera que “as obras literárias nos curem da vertigem, que reorganizem fabulosamente o insuportável não-sentido do real” (PRIGENT, 2017, p.13). Nesse mundo e época que se estruturam dessa forma é evidente um repúdio às artes ditas “modernas”, as quais não compartilham, e estão na direção oposta, de um discurso planejador ou de um saber estabilizador ansiado por essa sociedade.

Prigent se refere à modernidade de Baudelaire, aquela que busca destruir os saberes edificados de uma época, desfazer o conforto formal, e inquietar as condições de produção de um sentido comumente partilhável. O ensaísta chama de modernos os que vivem a língua como uma língua estrangeira, que usam a linguagem de tal forma a incomodar os falantes acomodados. Nesse sentido, ele observa uma marginalização dos modernos dos dias atuais: “eles são inadequados à demanda do espetáculo e à lógica do comércio editorial, resistem com toda a sua força estilística à racionalização consensual desse mercado” (PRIGENT, 2017, p.13).

Orides Fontela foi claramente uma moderna brasileira à margem do espetáculo de sua época. Isso pode ser observado pela falta de porosidade

mercadológica de sua obra em vida, e também pelo esquecimento a que ela é relegada até hoje em dia. Tudo isso, comparado à riqueza de sua produção poética chama bastante atenção, e pode ser creditado a suas características modernas no sentido de Prigent, as quais, muitas vezes, a levaram a ser qualificada como hermética. De fato, seus poemas são de difícil compreensão por não se tratarem de uma escrita que visa o sentido, mas sim de alcançar o real impossível da linguagem. Nesse sentido, a poesia de Orides está no lado oposto de algo fechado e que não entra ar – como pode-se pensar pelo significado da palavra hermética. Orides possibilita a abertura até o impossível assumindo a impossibilidade através de um jogo simbólico com a linguagem, fazendo um bordado em torno do vazio constituinte da língua. Antônio Cândido assim escreve sobre a poesia orideana:

Orides Fontela tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica as suas possibilidades. Denso, breve, fulgurante, o seu verso é rico e quase inesgotável, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido. Estes poemas podem parecer às vezes malabarismo, mas é fácil ver que o jogo das palavras ou o aparente truque sintático correspondem, pelo contrário, a uma mensagem atuante. O que pode parecer acessório é de fato essencial. O leitor tem várias entradas possíveis para este fascinante universo. Quero indicar apenas uma, e de relance: a que verifica a presença da inquietação poética (CANDIDO, 1988).

Essa inquietação poética é o que Prigent vai chamar de “o trabalho da língua” proposto pela poesia. Um trabalho que escancara o fato da língua não servir somente para a comunicação, e que reafirma o fato de que ser um ser falante é muito mais do que saber comunicar. Nesse sentido, retomo uma citação de Mallarmé em *Crise de verso*:

Um desejo inegável em meu tempo é de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial.

Narrar, ensinar, mesmo descrever, isso vai e ainda que a cada um bastasse talvez para trocar o pensamento humano, tomar ou colocar na mão de outrem em silêncio uma peça de moeda, o emprego elementar do discurso serve a universal reportagem de que, a literatura excetuada, participa tudo entre os gêneros de escritos contemporâneos.

Para que a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desapareição vibratória segundo o jogo da fala, entretanto? se não é para que daí emane, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura. (MALLARMÉ, 2010, p.166)

Mallarmé fala sobre um desejo em separar dois tipos de linguagem, uma comunicativa que narra, ensina, descreve, entretém. Essa primeira serve ao que ele chama de “universal reportagem” a que a literatura faz exceção. O desvio que faz a literatura se refere ao segundo tipo de linguagem, a um jogo de linguagem – simbólico –, em que a função comunicativa – que faz sentido e é imaginária – fica em segundo plano, para que daí surja o que ele chama de noção pura, termo que Badiou (2004) vai dizer que pode ser substituído por real. Nesse sentido, esse “hermetismo” ou “obscuridade” ou “inacessibilidade” presente nas obras de Ordes está relacionada à função primordial da literatura que busca alguma coisa além do entretenimento – não que não possa entreter. Friedrich assim formula:

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

Assim, esse trabalho da língua proposto pela poesia é entendido como uma necessidade ontológica, a qual pode ser mais evidente nos modernos. Ela tem a ver com esse fundo primordial que chamo de real. É nesse sentido que Badiou diz que a matemática e a poesia escancaram as duas extremidades da linguagem: “a matemática do lado do formalismo mais transparente; e a poesia, ao contrário, do lado da potência mais profunda, e frequentemente mais opaca” (BADIOU, 2017, p.40).

Recorro a todos esses autores para mostrar que a poesia aponta para alguma coisa da vida que não faz sentido e que ela traz por um certo jogo de linguagem. E é para isso o que o poema “Ludismo” aponta:

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.

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

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

(FONTELA, 2015, p.35)

3 DA LÍRICA MODERNA À POESIA EM *TRANSPOSIÇÃO*

*Por destino tenho que ir buscar e por destino volto
com as mãos vazias – mas volto com o indizível. O
indizível só me poderá ser dado através do fracasso
de minha linguagem. Só quando falha a construção é
que obtenho o que ela não conseguiu.*
(Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*)

Em literatura podemos encontrar diversos nomes dados a esse real iluminado pela escrita: *o negativo* de Kafka, *a parte maldita* de Bataille, *o inominável* de Beckett, *o Mal* de Baudelaire, *o vazio* de Michaux, *a terceira margem* de Guimarães Rosa, *o instante-já* de Clarice Lispector. Para Prigent (2017) a literatura para o real é a literatura “difícil”, “irregular” e “cruel”, que busca assumir dentro da língua aquilo que os discursos submetidos ao positivo negam. Nesse sentido, a poesia encontra um lugar particularmente especial no encontro com o real. Isso porque, a partir das formalizações próprias à poesia, como a divisão em versos, as repetições, os deslocamentos entre som e sentido, as quebras sintáticas, o ritmo, as criações de palavras inéditas, algo do real se apresenta ao leitor.

Para Prigent há duas instâncias de engendramento na leitura de um poema que possibilitam esse encontro, assim ele elabora:

Por um lado, isso faz sentido (eu “compreendo” algo); por outro lado, isso ricocheteia como som (a letra joga e toca, ouço os ecos). A instância dirigente, entretanto, é indecível. Sentido e som jogam e tocam em convivência ou em alteração – e o jogo/execução parece consistir em manter duravelmente a *hesitação* (essa duração se identifica com o tempo *poético*). Assim, nesse contexto (a poesia), “sentido” e “som” são objetos conceituais enigmáticos. Os termos *musicalidade*, *ecolalia*, *rima métrica*, *escansão* em nada esgotam o sentido do “sentido”. As palavras *cenar*, *narração*, *imagens*, *afetos* não tocam senão de raspão a opacidade do “som”. Mas justamente: é por serem temperados numa inesgotável opacidade que esses termos engatam pensamento. Engatam e suspendem. Colocam-no diante de um impensável. (PRIGENT, 2017, p. 33)

Esse jogo entre “som” e “sentido” é uma das formas de produzir no poema o que Valéry chama de *hesitação*, e que Mallarmé chama de *retêmpera* ou *alternância*. Para Prigent (2017), o ritmo, esse significante muitas vezes gasto e enrijecido em poética, é a onda negativa produzida pela manutenção dessa hesitação no poema, ele “é o modo de aparição em linguagem do real ausente de todo afivelamento estabilizado de som e sentido.” (PRIGENT, 2017, p.34). O ritmo poético faz resistência

ao encadeamento de sentido “rígido” da prosa, esta que leva a crer, muitas vezes, em uma língua consolidada ou natural. O “trabalho da língua” proposto pela poesia escancara o fato da língua não servir somente para a comunicação entre os seres falantes. Para Prigent:

A questão é a passagem negativa dos ritmos, dos sons, das tensões energéticas variadas. A onda que passa assim, organiza uma defecção e uma refeção polissêmica da linha discursiva. Designa principalmente sua falha, seu suspense, sua desarticulação. E nasce da obrigação de ter que reorganizá-la de outro modo, mas sempre a partir da consideração, explicitamente mantida, de sua carência diante do irrepresentável e no entanto irrepresentável real. (PRIGENT, 2017, p. 35)

E é isso que faz com que a poesia se diferencie de qualquer outra proposta de literatura e possua uma relação de proximidade especial com o real.

Orides Fontela possuía plena clareza dessa relação. A poeta em “Sobre poesia e filosofia – um depoimento” escreve: “Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou pelo menos meu ideal de poesia é isso” (FONTELA, 2019, p.35). Penso, ao lado de Prigent, que Orides Fontela violenta e devasta a frase, levando a palavra a uma expressividade “barbára”. Há uma busca de simbolização da regressão ao inumano, a uma vivência anterior à experiência da língua compartilhada, que é o campo do real.

Esse real presente nas obras de Orides Fontela aparece muitas vezes como tema do fazer poético que visa o real, a estrela impiedosa, a luz sem forma, o puro ato ou o instante. Contudo, para além da força desses enunciados, a poesia de Orides evoca o real também, e ainda mais, através das formas excessivamente condensadas, das estranhas quebras sintáticas, das palavras-valises criadas, que nos confronta com os grandes buracos da língua sem buscar apaziguá-lo, fazendo e desfazendo a trança poética em torno dele. Ao lado de Prigent, penso que a poesia de Orides sabe “que o ímpeto do Mal desfaz as línguas para refazê-las de outra maneira numa indecível motilidade” (PRIGENT, 2017, p.20). A literatura de Orides Fontela não busca curar o real, mas o mantém como expoente inelutável, e assim procura dar forma aos efeitos de real que encontra na língua alcançando uma obscuridade homóloga a ele.

Nesse sentido, proponho pensar a poesia de Orides Fontela como uma forma de transpor o real à palavra. Prigent diz: “talvez, de todo modo, seja dessa invedável hiância, desse surgimento do negativo, e apenas deles, que o texto poético dá

testemunho – inclusive, e sobretudo, quando ambiciona criar os meios de transpor a distância e preencher a hiância” (PRIGENT, 2017, p.36).

O ato de transpor a partir do dicionário, segundo Ferreira (2001, p.683), pode significar: “1. Pôr (algo) em lugar diverso daquele onde estava ou deveria estar. 2. Inverter a ordem de. 3. Ultrapassar.”. Assim, podemos pensar o termo em *Transposição* (1969) a partir do primeiro significado dado pelo dicionário, como uma forma de transpor experiências sensíveis ao campo do inteligível através de metáforas e outras figuras de linguagem, procedimento comum à poesia. Mas também, e mais importante nesse trabalho, pensar o ato de transpor a partir do último significado atribuído à palavra pelo dicionário, como um ato que provoca e busca ultrapassar os limites da linguagem, encontrando formas de “transpor a distância e preencher a hiância”.

3.1 A TRANSPOSIÇÃO COMO OPERAÇÃO POÉTICA

Para pensar na apreensão do real nos poemas de *Transposição* (1969) recorro ao conceito de transposição formalizado por Alain Badiou, a partir da obra do poeta Stéphane Mallarmé, em seu texto “Por uma estética da cura analítica”. O conceito extraído da obra de Mallarmé é pensado por Badiou como uma formalização poética análoga à formalização concernente a um trabalho de análise bem-sucedido:

Lacan define a análise de modo muito preciso: a análise deve elevar a impotência ao impossível, a cura analítica é a passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, uma experiência do impossível. O que me interessa é a passagem. Eu gostaria de mostrar que a transposição poética é também uma passagem da impotência ao impossível, uma passagem na língua. (BADIOU, 2004, p. 237)

Assim, a transposição é pensada como uma operação poética que busca alcançar o impossível da língua, na língua mesma, através do poema. O ponto de partida dessa operação é a constatação de uma impotência, experiência que é condensada por Mallarmé, muitas vezes, em símbolos essenciais, como o túmulo, o naufrágio e o pôr-do-sol, os quais estarão presentes em alguns poemas de *Transposição* (1969). Essa experiência se refere a uma perda ou a um desaparecimento de um objeto que provoca uma impotência e um sofrimento nos sujeitos falantes, e que é percebida especialmente pelo poeta. Para Badiou é “Um

desaparecimento que ele [Mallarmé] vai examinar, inicialmente, no elemento da língua. E, dentro da língua, vai tentar organizar uma vitória sobre o desaparecimento” (BADIOU, 2004, p.238). Contudo, o desaparecimento é absoluto e como conseguir uma vitória sobre um desaparecimento total é o problema para Mallarmé e também para uma análise, segundo Badiou. Segundo o filósofo é “o problema de fazer surgir o impossível no lugar onde havia a impotência” (BADIOU, 2004, p. 239). A solução que Mallarmé encontra para esse problema Badiou nomeia de transposição.

Em “Crise de verso” Mallarmé apresenta a direção de sua obra regida pela lógica da transposição:

Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará.

Sob essa condição se lança o canto, que uma alegria aliviada.

Essa visada, digo-a Transposição – Estrutura, uma outra.

A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. (MALLARMÉ, 2010, p. 164)

A partir dessa citação, penso que o ponto de partida é um uso da linguagem que não se esvazie na comunicação da realidade das coisas. Para além disso, parte-se de um saber sobre a impossibilidade de uma representação total da experiência. Nesse sentido, o falar sobre as coisas se refere sempre a uma ideia outra. Dessa forma, uma impossibilidade afirmada sempre acede ao poema na visada de transposição. Nessa organização, as palavras, a partir da desapareção elocutória do poeta, ou seja, daquilo que extravasa o ‘eu’ do poeta, podem tomar a iniciativa e virem a se iluminar a partir de reflexos recíprocos que desembocam em uma ideia outra.

Badiou, a partir dessa formulação de Mallarmé, elabora o conceito de transposição poética e seus movimentos da seguinte forma:

A transposição, como operação poética, parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto de impossível. (BADIOU, 2004, p. 239)

Assim, os movimentos dessa operação poética, tal como é entendida por Mallarmé e Badiou, se dá em três passos: há em primeiro lugar o desaparecimento de um objeto na língua, um confronto com o limite do dizer, que deixa marcas de seu desaparecimento e relega o poeta a uma impotência e um sofrimento; em segundo

lugar, que é o lugar do poema, o desaparecimento primeiro é refeito de forma a fazer com que os rastros do primeiro desaparecimento também sumam; e, assim, por último, o que se têm não é uma impotência, mas uma afirmação de um ponto de impossível na linguagem.

À afirmação de um ponto de impossível na língua Mallarmé chama de noção pura, o que em psicanálise é chamado de real. Mallarmé assim escreve sobre essa afirmação:

Para que a maravilha de transpor um fato da natureza em sua quase desaparecimento vibratória, segundo o jogo da fala, entretanto? se não é para que daí emane, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura. (MALLARMÉ, 2010, p.166)

Para Badiou,

A 'noção pura' vem no lugar onde algo desapareceu. Mallarmé diz: *la notion d'un objet qui fait défaut* – 'a noção de um objeto que falta'. No fundo, a noção pura de Mallarmé é o real daquilo que foi perdido. Não é o objeto, pois o objeto falta, mas é o real do objeto que foi perdido. E Mallarmé vai distinguir o real da perda daquilo que foi perdido. Esta é a primeira observação sobre transposição, é o objetivo da transposição: ela é, verdadeiramente, a experiência do real (BADIOU, 2004, p. 239).

A partir desses dois fragmentos penso que apesar de o desaparecimento ser absoluto ele deixa algum rastro, é uma “quase desaparecimento vibratória”. A impotência da linguagem é percebida a partir dos seus restos, os restos de um objeto perdido. Dessa forma, a encenação do desaparecimento no poema é refeita a partir dos vestígios desse objeto, que é a perda na língua, e o que desaparece nesse segundo movimento são os próprios vestígios para – que daí emane – a noção pura. O que acontece é a abertura pela língua daquilo que lhe é exterior, o que excede a língua aparece dentro dela própria. É uma passagem da impossibilidade impotente em representar a perda à afirmação de uma impossibilidade potente na língua. Por isso, a transposição é lida como uma vitória sobre um desaparecimento do sujeito, daquele que habita uma língua. Em certa medida, é um saber fazer com o real pela palavra a partir de uma formalização, assim como ocorre em uma análise. Uma vitória sobre o desaparecimento.

Contudo, essa vitória, tanto no poema como em análise, é uma aposta e um trabalho, ou seja, é da ordem da contingência, do “lance-de-dados”, e não se trata nem de uma redenção ou de um consolo (BADIOU, 2004). Isso porque, o objeto nunca

retornará. A tentativa de vitória na língua sobre o desaparecimento irá se tratar de uma formalização que depende de um encontro fortuito.

Ainda nesse sentido retorno a Mallarmé:

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera. (MALLARMÉ, 2010, p.167)

A transposição refaz uma palavra nova através da reminiscência do objeto perdido e, assim, possibilita a experimentação de uma nova atmosfera. Um novo laço com o mundo pode ser (re)feito. Isso porque, ao tocar nos limites da marcação simbólica através dos vestígios da perda na língua, a experiência de mundo possibilitada pela linguagem tal como foi inscrita em um sujeito pode ser vivida de outra forma, essa é a visada da transposição e também por isso a transposição é contínua.

4 O DESPERTAR DAS FLORES EM TRANSPOSIÇÃO CONTÍNUA, TRANSPOR O ABISMO ENTRE A PALAVRA E O REAL

*O poeta se faz vidente por um longo, imenso e calculado desregramento de todos os sentidos.
(Rimbaud, em Carta do Vidente)*

Contemporânea das vanguardas dos anos de 1950, Ordes Fontela advém com uma poética singular. Leitora de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto, Ordes constrói uma poesia reflexiva e original que busca investigar o real. Um real que parece não se referir à realidade do mundo externo ou à realidade da poeta individualmente, mas sim ao próprio real inominável interno à palavra (poética). Apesar da presença constante de símbolos que remetem a uma substancialidade física nos poemas – tais como pássaro, estrela, fonte, pedra, sol, lâmpada e diversos outros –, eles servem menos à representação de uma realidade externa e mais como constituintes de um outro plano de significação, internos à própria poética orideana que procura desvendar o “segredo” da palavra pela constante desconstrução e reconstrução. Por meio das ressignificações, a poética orideana traz em seu seio o dizer – o verbo –, que permite a criação de outros mundos possíveis, e o não dizer, do que não pode ser dito, provocando no poema uma abertura que afirma a impossibilidade enquanto potência da palavra poética.

Apesar de escrever desde muito nova umas “quadrinhas”, como afirma a poeta, *Transposição* é o primeiro livro publicado da autora em 1969 com a ajuda de seu amigo e conterrâneo Davi Arrigucci Junior. É possível perceber *Transposição* como uma obra germinal e edificante em relação ao conjunto das obras da autora. Dessa forma, desvendar *Transposição* é a primeira tarefa do leitor atento e da crítica que procura “compreendê-la”. Ordes Fontela dá um depoimento a Augusto Massi em “Nas trilhas do trevo” (1991), em que entrega ao leitor uma chave de leitura de seu primeiro livro:

[...] é filho do sol de São João! Não procurem “filosofia” nele, nem orientalismo, é só o que é, a quase inefável intuição de estar “a um passo de”. É um livro claro e ingênuo, no fundo, em que pese sua linguagem excessivamente abstrata. Parece teórico, mas é integralmente vivido. (FONTELA, 2019, p.24-25)

A clareza do livro dita por Orides está mais relacionada à luz imponente do sol (“helianto bizâncio ouro luz”) que ofusca por ser excessiva como a luz do meio-dia (“ao meio-dia a vida/ é impossível”), do que a uma limpidez de compreensão. Porque, mesmo que impulsionado por uma ingenuidade, ao contrário do que diz a poeta, seu livro possui a grande obscuridade, aquela que foi chamada de ontológica à poesia moderna por Friedrich. É uma obscuridade derivada da claridade, de uma luz tamanha que dificulta visão, *Transposição* é um livro filho do sol de. A um passo do sol o livro nasce.

As epígrafes das obras de Orides Fontela merecem especial atenção para quem estuda sua obra. Alcides Villaça em “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” atento à delicadeza de suas epígrafes diz: “Para irmos particularizando aos poucos o caminho poético de Orides, consideremos as tão sugestivas epígrafes de seus livros, utilizadas com o mesmo rigor e iluminação que orientam os poemas.” (VILLAÇA, 2015, p.296). Os versos que abrem os poemas de *Transposição* são da própria poeta, constituindo uma auto epígrafe, e anunciam a tensão dramática do eu poético na ânsia de *transpor*, de ir além:

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

Através desses versos é possível situar o espaço e o tempo do poema, no aqui e no agora, no instante que se esvaneceu e é para sempre fugidio. A voz do poema procura o que está além de seu próprio ser e se depara com a impossibilidade daquele que é para sempre o Silêncio e a Totalidade das coisas. Nas palavras de Bucioli, a epígrafe “revela o desafio a que se propõe: ir além, muito além do visível que ‘veste’ o signo para, assim, alcançar o instante supremo da criação – a poesia” (BUCIOLI, 2003, p.45). Nessa afirmação da linguagem poética, que reitera o que está além da vestimenta pronta, e justa, da palavra corriqueira, a voz do poema se afirma: “Aqui aconteço”.

O livro, como já apontamos acima, é estruturalmente dividido em quatro partes: “I BASE”, “II (–)”, “III (+)” e “IV FIM”. Na primeira parte, na *base* do livro, é edificado o projeto poético orideano, o qual se apresenta como um trabalho árduo em que a inspiração é o lampejo do desejo pulsante em transpor a palavra poética, em atravessar fronteiras e formar litorais – onde a linha que divide os elementos é

heterogênea – entre a palavra e o não dizer, e para isso se alicerça na proclamação da desconstrução da palavra. Nesse movimento há uma busca pelo “segredo” da palavra ou pela palavra pura, a palavra mais real. Essa procura desemboca em (–), em que a poesia se confronta com a dificuldade ou a impossibilidade do dizer, a qual nesse momento surge, em diversos poemas, como uma impotência ou um sofrimento, como no poema “Fala”: “Tudo/ será difícil de dizer [...] e a palavra é densa e nos fere./ (Toda palavra é crueldade.)” (FONTELA, 2015, p.49).

No terceiro momento, o recurso gráfico (+) aparece em oposição ao (–). Em um movimento ativo, os poemas buscam reconstruir a trança simbólica desfeita, em uma espécie de refazimento através dos rastros primeiros. Bucioli diz que

versos de grande intensidade poética marcam esse momento do livro no qual a poeta retoma os fios (palavras esgarçadas), destroçados por suas próprias mãos, e começa a (re)juntá-los, (re)tecê-los, configurando um árduo trabalho de reconstruir. (BUCIOLI, 2003, p.47)

E por fim, em “IV FIM”, a impossibilidade do dizer é afirmada, não mais como impotência e silenciamento, mas como possibilidade de emancipação e liberdade, em que os questionamentos continuam, mas o movimento de transposição se afirma contínuo.

4.1 PROCLAMAR A DESCONSTRUÇÃO COMO BASE

A primeira parte do livro, “I BASE”, é composta por dezessete poemas em que predominam verbos que provocam o desconstruir da palavra e da forma: descontinuar (“Transposição”), desfazer/ destruir (“Meada”), quebrar (“Ludismo”), desnudar (“Mãos”), des-fazer/ des-membrar (“Salto”), des-armar (“Laboratório”). Nessa ação desestruturante a reconstrução está implicada, se desfaz “para pacientemente -/ regenerarmos a estrutura” (FONTELA, 2015, p.38).

O livro começa com um poema que leva, sugestivamente, o mesmo nome da obra que compõe, “Transposição”. Vejamos o poema em questão:

TRANSPOSIÇÃO

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

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

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

(FONTELA, 2015, p.29)

O poema é composto por três estrofes de quatro versos cada uma. A pouca pontuação incita uma leitura fluida e dinâmica do poema. Há um jardim primeiro, nascido da luz da manhã que logo é desfeito, “o jardim *não* mais geometria”. O não do verso logo após “jardim” parece retirar a referencialidade física da palavra, o que se reafirma pela despossessão de sua forma pela agudez da “descontinuidade de planos”.

O substantivo “gradação” qualifica esse não-jardim e dá um tom ascendente e progressivo na transformação deste, além de evidenciar os tons de luz (e cores) que obscurecem e aclaram o jardim em diferentes nuances.

Na segunda estrofe um segundo “jardim” é refeito, com uma outra forma e outra aparência, “tudo se recria e o instante/ varia de ângulo e face”. Mas, o lampejo que provoca a “vidaluz” nessa paisagem, a qual parece já conquistar uma nova harmonia, é a mesma da manhã. Nesse segundo movimento, o objeto do poema – o “jardim” – não é mais um só, são “jardins na amplitude”, reafirmando a constante ressignificação da palavra poética.

Nessa linha de leitura, em que o jardim parece servir de metáfora ao trabalho da poesia, é possível relacioná-lo não só à desconstrução e reconstrução moderna, característica própria da poesia orideana, e definidora da obra analisada, mas também, à transposição de Mallarmé – e Badiou. Isso porque há claramente um refazer de um rastro que em um segundo momento é refeito para “instaura[r] jardins na amplitude” sob o mesmo signo de vida e luz. Os elementos dessa constelação de flores põe em evidência a “cola” simbólica que permite um jogo lúcido no poema. A negação constante do jardim, faz o jardim ser sempre um novo jardim.

No “Poema I” um movimento parecido acontece, analisemos o poema:

POEMA I

O sol novifluente
transfigura a vivência:
outra figura nasce
e subsiste, plena.

É um renascer contínuo
que nela se inaugura
vida nunca acabada
tentando o absoluto.

Espírito nascido
das águas intranquilas
verbo fixado: sol
novifluente.
(FONTELA, 2015, p.33)

Logo no primeiro verso há a enunciação de um signo que parece ser uma nova metáfora para o trabalho da palavra na poesia – o “sol”. O centro do sistema solar, impossível de ser habitado, mas que dá vida a tudo que o circunda, é qualificado de “novifluente”, palavra oriunda de uma prefixação estranha à língua. “Novi” ou “neo” são elementos que significam novidade, e “fluente” um adjetivo derivado do verbo fluir. Nessa palavra nova à língua portuguesa entende-se, portanto, um ineditismo que corre em abundância.

Assim, a partir do primeiro verso é possível desencadear uma leitura do restante do poema. A palavra poética – *sol novifluente* – “transfigura” uma certa experiência, possibilitando outras significações em que o novo pode emergir e *subsistir pleno*. Contudo, o nascimento do novo dizer é “contínuo”, é um *renascimento*, que procura alcançar o absoluto, ou o impossível, através da infundável atividade com a palavra. O “ser” que emerge da criação, mesmo vindo das águas intranquilas do que não tem forma, conquista um ponto de fixação graças ao movimento do trabalho poético.

No poema seguinte, intitulado “Meada”, é apresentado com clareza qual é o trabalho proposto, vejamos:

MEADA

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

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fundo

da rede inesgotável
anulando a trama
e a forma.

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

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

(FONTELA, 2015, p.34)

O poema é estruturalmente dividido em quatro estrofes, em que as três primeiras se iniciam com o mesmo verso: “Uma trança desfaz-se:”. Verso que, nas palavras de Bucioli, “tem a força de um mote e desencadeia o ritmo de uma coreografia desenhada pelos fios que obedecem às mãos do eu-lírico, movimentando-se em círculos perfeitos, figurados pelo gesto zeloso e consciente da poeta” (BUCIOLI, 2003, p.50). Um trabalho de anti-costura é proclamado, desamarrar as tramas simbólicas amorosamente tramadas por outras mãos, ou pelas mesmas mãos em outros tempos.

A coreografia negativizada se desenha lenta – “calmamente” –, como que com um grande cuidado para não enodar os fios da delicada trança. O desfazer se legitima na procura de um saber ocultado pelas linhas carregadas de sentidos anteriormente construídos. Na “inesgotável rede” de significações o eu-poético procura o que é ocultado pela forma linguística dada pelo engendramento dos fios, por isso, a desfaz com violência. No terceiro ato de desatar, as mãos passam a buscarem-se a si mesmas, antes da criação da trama que as determinara enquanto mãos fiandeiras. Nessa tensão, em uma espécie de dilema entre “o início e o fim”, o enredo parece preso demais ao tempo, o qual se mostra insuficiente para dizer sobre o “ser” (as “mãos”).

Na quarta estrofe, formada de apenas três versos, o movimento harmônico entre as mãos e os fios é interrompido. Os fios não são mais desfeitos, mas em um movimento extremo, destruídos. Em um último momento de obliteração, a busca se lança além dos fios e além da própria ação destruidora/re-criadora da palavra – mesmo que dentro da própria ação – para ir mais além, transpondo-se continuamente.

A ideia desse movimento constante ganha força na predominância de verbos que denotam ação – desfazer, destruir, inutilizar, buscar, procurar, anular, tramar – em comparação a um único adjetivo – inesgotável – em todo poema. É uma atividade ou um “exercício do jogo/ esgotando os níveis do ser” como proclama o poema “Ludismo”, pois, na poesia de Orides Fontela “quebrar o brinquedo/ é mais divertido/ [...] é mais brincar.” (FONTELA, 2015, p.35).

O uso recorrente de *enjambements* – os quais são caracterizados por realizar quebras sintáticas que possibilitam novas aberturas de significações em uma sentença – neste poema, e em diversos outros de *Transposição*, caracteriza o trabalho artesão da poeta que abre sulcos no campo da língua em uma luta contra a obscenidade da “universal reportagem”, esta que por “tudo dizer”, ou por crer demais em sentidos enrijecidos, lava a palavra de sua potência “encantatória”. Dessa forma, o eu-poético da “I BASE” de *Transposição* se coloca como um guardião da palavra poética, investindo no trabalho manual com o terreno fértil da linguagem. Vejamos o poema “Mãos”:

MÃOS

Com as mãos nuas
lavar o campo:

as mãos se ferindo
nos seres, arestas
da subjacente unidade

as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho

Com as mãos nuas
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue.

(FONTELA, 2015, p.36)

As mãos do poema, desinvestidas de qualquer história – ou de uma luva simbólica que as proteja – aram a terra, para se aproximarem do que seria a “palavra original de fundamento, vale dizer, da poesia” (BUCIOLI, 2003, p.58). Contudo, a lavragem da terra parece não estar voltada à semeadura – para fazer crescer o fruto

–, mas antes a encontrar os “minerais” que fazem daquela terra fértil à produção da vida.

No primeiro movimento das mãos, a voz do poema buscando o impossível do ser e da palavra fere-se. A irregularidade – as “arestas” – do que é “impolido” e “não-comunicável” parece machucar quem se propõe a trabalhá-los. O que surge disso são pedaços do que antes pode ter sido algo que refletia a “verdade” do sujeito, “luzesfragmentos/ do anterior espelho”. No segundo movimento, em que a quarta estrofe repete a primeira, “com as mãos nuas/ lavrar o campo”, o eu-poético parece consciente de seu trabalho com a palavra real – a “estrela essencial” – que despida de seus sentidos primeiros surge em “carne-viva”. A carnalidade do encontro é engendrada pelo “sangue”, mas também aparece presente na última estrofe do poema “Tato”:

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

(FONTELA, 2015, p.39)

No poema temos mãos que se lançam novamente à procura do “escuro das palavras”: um ponto interessante que aqui se clarifica é pensar que esse ponto de impossível da língua parece se localizar sempre dentro dela nos poemas de *Transposição*, e não fora, como comumente pode-se pensar. Nesse poema, há algo que surpreende, pois, o inalcançável parece ser capturado devido à materialidade em que a escritura se apresenta, tão física que chega a ser apalpada e a ativar os sentidos das mãos.

Nesses movimentos constantes que agem sobre os fios da palavra, destecendo-os e retecendo-os, provocando na língua um rompimento dos sentidos já registrados, a fim de possibilitar outras aberturas, se edifica o trabalho da poeta de *Transposição* em sua “I BASE”. Um labor dedicado e primoroso que visa *transportar* à linguagem continuamente para capturá-la no salto em que brota a palavra poética.

4.2 O POETA E A PALAVRA REAL

A segunda parte de livro, “II (-)”, é composta por dezesseis poemas que parecem expressar a dificuldade encontrada pela poeta que busca dizer o indizível. Em uma espécie de agonia ao deparar-se com a “luz impiedosa” o trabalhador da palavra não recua em seu caminho em direção ao sol para tentar tocar-lhe o núcleo “essencial”, numa espécie de consonância, ou em uma relação de *extimidade*, entre aquilo que se quer encontrar e o “ser” do poeta. Vejamos o poema “Meio-dia”:

MEIO-DIA

Ao meio-dia a vida
é impossível.

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

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

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

(FONTELA, 2015, p.52)

O sol no poema serve de metáfora ao impossível real. Pode-se pensar no sol como um pequeno ou um grande ponto de luz, a depender de que lugar se olha para ele. Sua influência sobre a vida no nosso cosmos é total, a existência de todos os seres dependem dele direta ou indiretamente. Apesar dele se localizar externamente à Terra, ele está no centro do sistema no qual estamos inseridos, em seu âmago.

Tal como acontece na revolução copernicana com o sol, Freud desloca o ponto a partir do qual observamos o que pode ser entendido como o “ser”. O “eu” desde *A interpretação dos sonhos* (1900) deixa de ser senhor de sua casa e aquilo que nos é mais íntimo passa a se apresentar como uma exterioridade radical. Se pensarmos nessa exterioridade como um sol, é possível dizer que aos pequenos feixes de luz, e a uma certa distância, a energia que dele emana pode ser traduzida para alguma coisa outra, legível, como uma linguagem. Contudo, o eu-poético de “Meio-dia” na ânsia de transpor o real à língua assume o risco de fazê-lo enquanto a estrela de fogo suspensa no céu está em seu clímax.

Em seu ápice, aquilo que antes possuía o significado de promotor de vida passa a impossibilitá-la: “Ao meio-dia a vida/ é impossível.” – o *enjambement* dessa primeira estrofe parece reafirmar a dualidade. Nesse sentido, o poema vai desconstruindo conceitos pré-estabelecidos, ou lugares comuns, aos quais a luz do sol pode estar relacionada, ao meio-dia a luz “destrói segredos”, “é crua contra os olhos”, “é ácida para o espírito”, “é demais para os homens”. Apesar de possuir tais características, podemos dizer “inéditas”, a luz mantém seu caráter de “iluminação”, detentora de um lampejo que pode vir a clarear saberes antes relegados à sombra. Como o que o “eu” do poema busca encontrar é o impossível, aquilo não cessa de não se inscrever, a luz precisa de mais que um lampejo, a saber, de sua força total, senão “como o saberias quando vieste a luz de ti mesmo?”.

Com grande desgaste, entre contradições e ressignificações da metáfora da luz, algo do impossível se apresenta dentro do próprio meio pelo qual se buscava alcançá-lo: “Meio-dia! Meio-dia!/ A vida é lúcida e impossível.”

No poema “Fala” o sofrimento sobre a impossibilidade de um dizer mais real se apresenta em sua máxima expressão. Observemos:

FALA

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

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

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

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

(Toda palavra é crueldade.)

(FONTELA, 2015, p.49)

O poema se divide estruturalmente em cinco estrofes, em que as três primeiras se iniciam com as mesmas palavras: “Tudo será”. Na primeira, entretanto, o

nome e o verbo aparecem divididos, como que em uma espécie de topicalização – arranjo comum à linguagem oral que consiste em sinalizar em primeiro plano o assunto a ser abordado, como, por exemplo, em “a manteiga, deixei fora da geladeira”, ou ainda em “o real, impossível”. Nessa linha de pensamento, o poema parece querer abordar o que poderia vir a ser a totalidade: retomo a frase de Lacan “o real é, ou a totalidade ou o instante esvanecido” (LACAN, 2005, p.45). Na primeira estrofe, portanto, podemos apreender que o “problema” do poema é o dizer sobre o real “Tudo/ será difícil de dizer”, e de antemão a voz do poema parece já saber da aspereza do campo que tateia “a palavra real/ nunca é suave.”. Em contraposição a suavidade, a palavra real é afirmada como “dura”, “luz impiedosa” e, ao contrário do que se pode pensar sobre o irrepresentável, no poema ele surge como “excessiva vivência”, não como morte, mas como vida demais.

A partir de tais qualificações, e no movimento em direção à palavra mais real, surge uma violência no ato da procura e o conseqüente sofrimento do “eu” do poema que sente-se “despedaçado”. A quarta estrofe rompe com a continuidade das outras e pesca alguns significantes em meio ao alto mar do Tudo dizer: o signo e o amor. Se pensarmos que se escreve “a partir do que não pode ser escrito” e também se ama “a partir do que, entre os sexos, falha” (MANDIL, 1997, p.113), o eu-poético de “Fala” ao captar os pontos de impossibilidade no que antes parecia contínuo, como o dizer e o amor, sente o que pode ser lido como uma impotência ou um sofrimento frente a esse real. E nesse defrontar-se com a impossibilidade se enuncia: “Toda palavra é crueldade”.

No poema “Revelação” o encontro com o real parece surgir também como impotência, como algo que, apesar de ser procurado na escrita, é inútil. Vejamos:

REVELAÇÃO

A porta está aberta
 como se hoje fosse infância
 e as coisas não guardassem pensamentos
 formas de nós nelas inscritas.

A porta está aberta. Que sentido
 tem o que é original e puro?
 Para além do que é humano o ser se integra
 e a porta fica aberta. Inutilmente.

(FONTELA, 2015, p.53)

A inutilidade em literatura não significa, na maioria dos casos, impotência ou pobreza literária, e muitas vezes pode apontar justamente para o contrário. Contudo, nesse poema o advérbio “inutilmente” que qualifica a “revelação” poética parece ter um significado distinto. O eu poético parece encontrar uma abertura em relação a uma anterioridade já mencionada em outros poemas. Uma originalidade e pureza existentes na infância, que possibilitaria uma relação “limpa” ou imediata com o mundo, sem nenhum sentido pré-determinado – “como se hoje fosse infância/ e as coisas não guardassem pensamentos/ formas de nós nelas inscritas.”. Mas, mesmo sem essas marcas “humanas”, o “ser” do poema adapta-se ou faz conjunto, de forma que a porta aberta para a *transposição*, a porta que desembocaria em uma afirmação do impossível enquanto potência, não é atravessada.

Em “Notícia” parece haver, de modo parecido, um certo pessimismo em relação à tentativa de pensamento frente ao real. Vejamos a seguir:

NOTÍCIA

Não mais sabemos do barco
mas há sempre um naufrago:
um que sobrevive
ao barco e a si mesmo
para talhar na rocha
a solidão.

(FONTELA, 2015, p.63)

Esse poema curto parece retomar a imagem do naufrágio construída por Mallarmé em “Um lance de dados”. No poema mallarmeano o desastre em alto mar encena a crise da palavra, em que há uma tentativa de afirmação ante o imperioso Acaso. O poema orideano, em paralelo ao lance de dados, sustenta a tensão da crise, e parece receber notícias desse primeiro naufrágio construído anteriormente. O barco que servia de transporte ao que quer que seja desapareceu, entretanto, há um sobrevivente. Não sabemos se é o Mestre ou o ancião, o tempo se passou, “mas há sempre um naufrago:/ um que sobrevive”. Este que sobrevive, e se mantém apesar daquilo que lhe carregava (de uma certa linguagem) e apesar de si mesmo (de seu “eu”), continua a viver com uma certa finalidade: “para talhar na rocha/ a solidão.”.

O verbo talhar possui alguns significados segundo o “Dicionário Priberam da Língua Portuguesa” (2008-2021, [em linha]), destaco dois: “3.Talar, sulcar, abrir.” e “7. Gravar”. A partir do primeiro significado podemos pensar que há uma nova abertura,

a pedra é fendida – leitura realçada pelo *enjambement* entre os dois últimos versos. Entretanto, a partir do segundo significado destacado, podemos pensar que fica inscrita na rocha a marca da solidão. Se a palavra está em crise e a comunicabilidade é deixada de lado a fim de sustentar a contradição da instabilidade no poema, a solidão se faz presente, e é assinalada na densidade do não-dito. Desse modo, a crise da palavra que remete ao indizível real é tomada como um lugar de exílio, o qual sempre foi o lugar do naufrago.

Há em outro poema, nessa segunda parte de *Transposição*, uma possível interlocução com outra obra de Mallarmé. Vejamos um trecho de “Crise de verso”: “Digo: uma flor! e, fora do obliúvio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês.” (MALLARMÉ, 2010, p.167). Em francês, as palavras “*bouquet*” e “*bouquin*” se assemelham na sonoridade, as quais designam, respectivamente, “buquê” e “livro”. Nesse sentido, podemos pensar que há a presença de uma ausência em todo livro, que surge *musicalmente*, como *algo outro*. Vejamos o poema “Rosa”:

ROSA

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

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

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

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

(FONTELA, 2015, p.51)

No poema de *Transposição*, a palavra flor é assassinada, podemos dizer que ela perde a sua qualidade enquanto flor. Despida de suas significações “dos cálices sabidos”, a flor ressurge como símbolo para designar outra coisa que não ela mesma.

Há um gesto extremo de rompimento com a tradição. Apesar dele, o eu-poético, ao abrir os parênteses no último verso da primeira estrofe, parece “moderar” na descontinuidade proposta e conservar o “sangue” da “flor” supliciada. O sangue pode representar a vivacidade da palavra, ou até mesmo a sua potência para além de seu significado que fora descartado. Vale dizer, uma potência que “musicalmente se eleva”. Esse resquício musical e sangrento que sobra do assassinato é ainda em si “humanidade”. Dessa forma, a voz do poema se questiona: “como expressar mais o que/ é densidade inverbal, viva?”. A pergunta aponta para a busca daquilo que é o avesso da palavra, é inumano e, ao mesmo tempo, é o sopro da vitalidade.

Na terceira estrofe os termos entre parênteses parecem ser possíveis respostas ao questionamento, buscando localizar o elemento, o momento e o espaço em que se poderia encontrar o real do poema: “(A ex-rosa, o crepúsculo/ o horizonte.)”. Vale dizer que os substantivos elencados representam algo de efêmero: a “ex-rosa” pode ser um dos nomes da ausente de todos os buquês; o “crepúsculo” um período intermediário entre dia e noite, sem um limite definido entre um e outro, em que a luz que o caracteriza é especialmente bela e passageira; e o “horizonte” uma área que pode ser vista somente à distância e é para sempre inalcançável.

Na última estrofe, a voz do poema reafirma sua ação violenta e desloca o assassinato da “flor forma complexa” à “palavra”, em que o vivo do ato é conservado nas mãos artesãs do poeta.

4.3 NOS RASTROS DO SENTIR

A terceira parte do livro, intitulada “III (+)”, é composta por treze poemas. Nesse momento da obra há um movimento de reconstrução do que foi destruído, seguindo as linhas esgarçadas do desentrançado vibratório de (-). Na passagem de um a outro, parece brotar uma harmonia sensível com o incontível real, a qual surge através de sensações e sinestésias que remetem a um apassivamento do corpo da língua em (re)despertar. Isso aparece em expressões como: “adoração dourada”, “fixação tranquila” (“Girassol”); “ânsia verde calma” (“Gesto”); “maduro silêncio” (“Vermelho”); “e a vida rítmica fluindo” (“Lavra”); “vejo cantar o pássaro/ toco este canto com meus nervos/ seu gosto de mel [...]” (“Sensação”); e “lâminas sob a luz/ como sentidos” (“Fronde”).

Vejamos inicialmente o poema “Sensação”:

SENSAÇÃO

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

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

(FONTELA, 2015, p.76)

No primeiro verso há um pássaro que canta, mas seu canto não é ouvido. O ressoar do pássaro do poema é transposto em sentidos diversos, ele é visto, tocado, saboreado e cheirado. Na segunda estrofe, a partir das sensações corporais “mais densas” o inaudível parece se fazer audível pela tomada de consciência da “distância” que impossibilitava a vibração sonora chegar aos ouvidos. Alguma coisa é escutada “como rosa/ em silêncio.”. A rosa assassinada no poema anterior, parece retornar como “ex-rosa”, e ganhar expressão na “densidade inverbal” do canto do pássaro.

Em “Girassol” outra flor, em outra forma complexa, aparece não em desconstrução, mas como agente de transformação da luz.

GIRASSOL

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

Variando de horizonte
porém sempre
audazmente fiel
fitando a luz intensamente

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

Flor para sempre e muito mais
que flor.

(FONTELA, 2015, p.74)

“Quero expressar a flor”. No primeiro verso um “eu” revela seu desejo em dar forma à “flor”. Como a “flor” do poema remete à “ausente de todos os buquês”, pode-se dizer que é um desejo sem um objeto específico, talvez um desejo em contornar um vazio. Dessa forma, invertendo a ordem do que seria “comum” o objeto “girassol” escolhe a voz desejante do poema: “e o girassol me escolhe:”. Os dois pontos ao final do segundo verso parecem revelar o motivo pelo qual o “girassol” pode expressar a “flor”: seu nome é derivado do sol, e como uma moeda, detêm um valor de troca, “que passa de mão em mão em silêncio”, como ouro e luz. Para além de uma costura narrativa desse terceiro verso, que aponta para a magnitude do girassol e do próprio sol, em um jogo de cores amarelas, a musicalidade do decassílabo em decorrência da tonicidade das palavras parece indicar uma modulação ondulatória de baixa amplitude – “helianto”, “bizâncio”, “ouro” – em que as ondas da “luz” atingem o leitor de forma pacífica e harmoniosa.

O horizonte a ser alcançado pelo “girassol” é sempre outro, entretanto, por possuir uma singular intimidade com o sol, mesmo variando seu olhar, ele se mantém “audazmente fiel” à luz. Dessa maneira, numa espécie de paradoxo da procura pelo objeto, o “helianto” se expressa.

O primeiro verso da terceira estrofe repete quase igualmente o segundo verso do poema: “o girassol me escolhe:”, e em seguida, propõe sensações sinestésicas que qualificam a atividade do girassol. Assim como ocorre em “Sensação”, em que pela delicadeza da construção poética o canto inaudível do pássaro se faz ouvir, em “Girassol” o leitor é convocado a emergir na luz dourada do sol e sentir o calor emitido pelo poema. De tal maneira que o símbolo da flor ressurgem como muito mais que palavra “e muito mais que flor”.

No poema “Vermelho” parece haver uma aproximação entre outra flor e o sol. Vejamos:

VERMELHO

Tensão da rosa em
Sábia maturidade
Vermelhocéu contido
No máximo horizonte.

Tensão do horizonte em
Vermelho rosa transposto
Sábia rosa em seu
Maduro silêncio.

(FONTELA, 2015, p.73)

Uma inquietação poética é encenada no poema. A “flor” parece assumir de antemão um saber maduro sobre a condição da palavra que visa ultrapassar o horizonte. Nesse movimento, a “rosa” e o “sol” se misturam resultando em “vermelhocéu”, em que a flor (forma complexa) e o sol (origem da luz) atingem o horizonte deslocando o tensionamento do poema para o próprio limite.

Nesse processo, a transposição se faz em uma profusão de cores: vermelho do pôr do sol, vermelho da rosa, rosa da rosa. Em meio à pirotecnia celeste, a rosa, que antes estava contida pelo que lhe fazia contorno, transpõe o limite e encontra o silêncio, de tal forma que ela ressurgue novamente como “ex-rosa”. A partir desses movimentos contínuos de ressignificação, a palavra que antes parecia despida de seu valor, ganha um novo ímpeto de vida, como no poema “Lavra”, vejamos:

LAVRA

A semente em seu sulco
E o tempo vivo.

A semente em seu sulco
E a vida rítmica fluindo
Para a realização do fruto.

(FONTELA, 2015, p.71)

A lavra que antes servia para desenterrar restos abjetos no poema “Mãos”, num trabalho de renovação da terra, agora retorna, depois do terreno da linguagem já preparado, para a realização da plantação.

É um poema curto dividido estruturalmente em duas estrofes, em que ambas começam com o mesmo verso: “A semente em seu sulco”. Uma frase simples que pode ser interpretada literalmente: um gérmen da existência disposto na abertura criada pelo trabalho com a terra. Ao lado desse grão, que expressa a máxima potencialidade do vir a ser da palavra, a vida e o tempo acontecem para fazer brotar o “fruto”.

Destaco a palavra “rítmica” da segunda estrofe. A vida da palavra poética em seu (re)nascimento parece ganhar força pela musicalidade dos versos. A sonoridade do poema é engendrada por diferentes mecanismos: pelo paralelismo dos primeiros versos de cada estrofe, pela aliteração da consoante “s” (em “A semente em seu

sulco”), pela terminação dos versos em paroxítonas encerradas em “o” (em “sulco”, “vivo”, “sulco”, “fluindo”, “fruto”), pela repetição de vogais internas às palavras, e, também, pelas métricas tradicionais das redondilhas maiores que iniciam cada estrofe.

A ensaísta Susan Sontag em “Contra a interpretação” (2020) explica que todo estilo depende de alguns princípios de repetição e redundância para ser inteligível ao leitor. Orides Fontela, na obra analisada, utiliza recorrentemente de símbolos da natureza – como pássaros, flores, sóis, terra, água, entre outros – para metaforizar o trabalho com a palavra, e o que a escapa, na poesia. De forma parecida, a poeta Maria Lúcia Alvim, em *Batendo pasto* (2020), vale-se de elementos do meio rural para tentar tocar o indizível. Vejamos um poema sem título da autora:

Curral
é onde o real
passa por cima
(ALVIM, 2020, p.44)

Curral pode significar de forma ampla um espaço de cerceamento da natureza construído pelo homem. Essa estrutura de contenção – tal como a palavra – aparece no poema como suporte que não enquadra o real, mas que cria um lugar de visão para ele, através de uma homofonia entre a constelação da natureza terrena e a constelação da infinidade celeste, assim como ocorre no poema “Reflexo” de *Transposição*:

REFLEXO
O lago em círculo
círculo água
céu apreendido
eternidade no tempo.

(FONTELA, 2015, p.81)

Desse modo, podemos encerrar a análise da terceira parte do livro, em que, como sugere Bucioli, “iluminada e lúcida a poeta faz germinar sentidos” (BUCIOLI, 2003, p.79). A palavra trabalhada aparece pronta para desabrochar. Hölderlin, em um poema, escreve que “as palavras nascem como flores”. No jardim orideano as flores tocam os leitores desde a materialidade dos sentidos, em que o tempo – por vezes

suspensão – permite que a abertura das pétalas se façam ver, ouvir, sentir, saborear e cheirar.

4.4 O CONTÍNUO RELANÇAR DA PALAVRA

Por fim, em “IV FIM”, na quarta e última parte do livro *Transposição*, os movimentos dos capítulos anteriores são retomados e a palavra é alçada a uma nova tentativa de simbolização do impossível. Após refazer os rastros de uma perda na língua, a voz poética sai da impotência do que não pode ser dito em (–) e encontra a afirmação da transposição em (+), em que o corpo – um dos nomes do real e fronteira que, ao mesmo tempo, nos une e nos separa do mundo – potencializa um novo enlace com a experiência da língua. Tais movimentos desembocam em “IV FIM” de forma que parecem incitar a palavra a se relançar em questionamentos.

QUESTÕES

a)
O
fruto
arquitetado:
como o sermos?

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

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

(FONTELA, 2015, p.85)

O “eu” do poema coloca perguntas a si mesmo, e a quem trilhou junto a ele, o caminho sob a fina teia poética lucidamente tecida até aqui. A estrutura do poema remete a um exercício escolar, tanto pelo título quanto pela divisão em algarismos arábicos, em que cada pergunta parece retomar as outras partes do livro: a) a relação

entre o “ser” do poeta e a edificação de sua poética em “I Base”; b) a dificuldade em dizer o real pela forma palavra em “II (-)”; c) e a vivência da luz que ilumina o real através dos sentidos em “III (+)”. Dessa forma, apesar das construções em cada momento do livro resultarem em algum tipo de saber sobre o real, ao questionar-se sobre cada um deles, em um “eterno retorno (a volta sempre ao mesmo fio) como trabalho infinito, incansável e paciente de quem experimenta a criação poética” (BUCIOLI, 2003, p. 38), o enigma sobre o objeto essencial e impossível da poesia mantém-se em aberto. Isso ocorre de tal forma, que a sede da poeta transpor a palavra “pura” surge tematizada no poema seguinte.

SEDE

I

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

II

Água? É só isso
 que purifica.

III

Fonte maior
 e não oculta
 fonte sem Narciso
 nem flores.

IV

Bendita a sede
 por arrancar nossos olhos
 da pedra.

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

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

(FONTELA, 2015, p.86)

Os poemas desse último capítulo do livro, por recolocarem a questão sobre o real, aparecem mais enigmáticos e mais difíceis à interpretação. O substantivo “sede”, segundo o dicionário, pode significar: “1. Necessidade ou vontade de beber.

2. Falta de umidade ou de água. = SECURA 3. Desejo ardente.” (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2021, [em linha]). Dessa forma, além de uma necessidade biológica, a palavra também remete a uma falta e a um desejo intenso. A voz do poema na ânsia de reconstruir a palavra, embriaga-se de água apenas, purificando-a das marcas do tempo, uma vez que somente a água (ou a palavra) leva a poeta a um estado de êxtase (I/ Beber a hora/ beber a água/ embriagar-se/ com água apenas./ II/ Água? É só isso/ que purifica.). Assim, enquanto o tempo é tomado a fim de ser deglutido, a água é bebida por ser substância propulsora de sensações inebriantes.

Além disso, a palavra “fonte” figura-se como ponto de impossibilidade do dizer e, por isso, um princípio de onde a palavra que purifica pode jorrar. Para quem tem sede, ir à fonte não significa encontrar Narciso (um reflexo de si) nem flores (a metáfora), mas sim uma vaziez tal que incite uma nova criação – uma *transcrição* – em volta dela.

No poema “Rebeca” a imagem da fonte é retomada. A figura bíblica conhecida por unir dois povos, pelo seu ato de saciar a sede de outrem, ganha um contorno poético condensado em apenas dois versos.

REBECA

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

(FONTELA, 2015, p.88)

A água, palavra pura e neutra, despida de adereços e excessos, além de saciar a sede no gesto de Rebeca, também funda uma matriz de onde outras palavras podem derivar. Bucioli diz que “no livro *Gênesis*, Rebeca foi a jovem que deu água ao forasteiro e do seu gesto – matar a sede do outro –, resultou a união com Isaac. Esse matrimônio foi a origem de dois povos (os Edomitas e os Israelitas).” (BUCIOLI, 2003, p.84). No gesto simbólico de originar uma filiação, um nome, a procura pelo segredo percorrida ao longo do livro parece nos levar a uma resposta.

CODA

O NOME

A escolha do nome: eis tudo.

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

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

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

A escolha do nome: eis
o segredo.

(FONTELA, 2015, p.89)

O poema “Nome” sintetiza o trajeto final percorrido nesse trabalho. Ao trilhar o caminho dos rastros do desaparecimento vibratório, as marcas são transpostas às palavras de forma a tocar o sensível do corpo. Isso remete à “rasura de traço algum que seja anterior, e [é] isso que do litoral faz terra.” (LACAN, 2003, p. 21) Dessa forma, a poética orideana alicerçada na desconstrução da palavra e na impossibilidade como causa da escrita, ao refazer o verbo, constrói um lugar para o indizível real num gesto decidido de nomeação.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo pasto*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Transito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro. *A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, p. 237-242, 2004. Publicação da Escola Letra Freudiana.

BARTHES, Roland. *O neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de I.C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas et al. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BATISTA, Jaqueline de Carvalho Valverde. *“Entre o verbo e o real inefável”*: o silêncio potencializador, em *Transposição*, de Orides Fontela. 2021. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2021.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *Orelha do livro Trevo*. In: FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Claro Enigma, 1988.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

DUNKER, Christian. *Qual é a diferença entre o real, o simbólico e o imaginário?* Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aokkrverfvm&t=198s>. Acesso em: 10 Maio 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. *Miniaurélio*. Século XXI Escolar: O Minidicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. *Toda palavra é crueldade: depoimentos, entrevistas, resenhas*. Organização de Nathan Matos. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Trabalho original publicado em 1900)

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de M. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIL, Gilberto. *Metáfora. Um banda Um*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1982. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/um-banda-um/>. Acesso em 10 maio 2022.

LACAN, Jacques. A Terceira (1974). *Cadernos de Lacan*. v. 2. Publicação não comercial da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In J. Lacan. *Outros escritos* (pp. 15-25). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Tradução de M.D. Magno. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Problemas cruciais para psicanálise*. Tradução de Claudia Lemos et al. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2006. (Publicação não oficial estabelecida para circulação interna)

MALLARMÉ, Stéfane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra - Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra Capa; Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de I. Oseki-Dépré e M. J. de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

"sede", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/sede> [consultado em 15-06-2022].

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

“*talhar*”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/talhar> [consultado em 06-06-2022].

TRACHTENBERG, Renato. Cesuras e des-cesuras: as fronteiras da (na) complexidade. *Rev. bras. psicanál*, São Paulo, v. 47, n. 2, p. 55-66, jun. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 20 jun. 2022.

VIEIRA, Marcus André. *R.S.I. – o que é isso?* Primeiro encontro do Seminário de Marcus André Viera – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 20/08/2009, 2009a.

VIEIRA, Marcus André. *Simbólico, imaginário, real e traço*. Segundo encontro do Seminário de Marcus André Viera – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 10/09/2009, 2009b.

VIEIRA, Marcus André. *O real e o Jaguadarte*. Terceiro encontro do Seminário de Marcus André Viera – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 24/09/2009, 2009c.

VIEIRA, Marcus André. *Estilo e Sintoma*. Quarto encontro do Seminário de Marcus André Viera – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 08/10/2009, 2009d.

VIEIRA, Marcus André. *Simbólico, Orvalho e Virgulino*. Quinto encontro do Seminário de Marcus André Viera – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 22/10/2009, 2009e.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937>. Acesso em 27 maio 2022.