

ritmo visual e sentido na poesia de Orides Fontela

*As formas bruscas, a cada
brusco movimento, inauguram
belas imagens insólitas.*

Henriqueta Lisboa

1. Esboços

Inútil dizer que o signo poético é entretecido no decorrer da leitura do texto. É por demais sabido que o referente do poema é consubstanciado como imagem mental, a partir do seu processo de estruturação. O discurso poético é engendrado, tendo em vista uma específica maneira de articulação, cujo *dito* se caracteriza por ser o resultado de um conjunto de procedimentos empregados para a consecução de um macrosigno, que o leitor decodifica, consoante o cristalizado nas diversas camadas constituidoras do poema. Em síntese, o texto poético é autoprodutor do seu sentido, gerando uma espécie de fenômeno/objeto que detém, em si, a razão do seu existir e o princípio que rege o seu próprio dizer. Ou seja, o que se diz já está estabelecido na maneira de dizer, encerrando-se numa geometria esférica capaz de espelhar sentidos vários, posto que, como a esfera, é capaz de refletir a luz, conforme o ângulo que ela atinge, refratando tensões advindas da maneira como o discurso poético sobrepõe o eixo paradigmático ao eixo sintagmático da linguagem, ressaltando, conseqüentemente, a materialidade do signo verbal.

Com efeito, tudo o que contribui para a produção do signo poético vem a ter um valor semiótico, inclusive o suporte no qual o poema adormece os seus significantes. Para efeito deste trabalho, o plano da expressão, além de considerar uma eventual leitura silenciosa do poema, entrando aí a dimensão temporal, também inclui a mancha tipográfica distribuída no branco da página do papel, contemplando a dimensão espacial.

Em assim sendo, os elementos que compõem o poema procedem como se fossem indutores das imagens mentais, resultantes da apreciação, por parte do leitor, que se deixa conduzir pelas metáforas suscitadas nas malhas das palavras, mediante a sua subjetividade e o seu repertório de domínios, não apenas referentes à Literatura, mas também a outros códigos, como: Antropologia, Mitologia, Filosofia, etc.

É consabido que:

No espírito, as imagens visuais predominam. É entre elas que se exerce, o mais das vezes, a faculdade analógica. Pois a analogia, precisamente, não é senão a faculdade de variar as imagens, de combiná-las, de fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra, e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas. (PIGNATARI, 1987, p. 28)

Em outros termos, se o analógico tem mais a ver com o espírito, não sendo difícil de comprovar essa assertiva, basta ver como funciona a memória com o seu cortejo de imagens evocativas ou também como se dá o processo metafórico, por substituições, tendo como princípio que o rege a necessidade de se firmar sobre o mesmo paradigma para que ocorra a associação mental que consubstanciará a comparação, calcada numa relação subjetiva com os dois elementos. Por sua vez, esse processo difere da metonímia, já que nesta prevalecem as relações de objetividade.

Isso posto, falemos agora do objeto de estudo do presente ensaio: o ritmo visual e o sentido na poesia de Orides Fontela. Queremos dizer, com essa idéia, da empreitada da poeta em submeter o signo verbal a procedimentos que distribuem as palavras no espaço em branco da página, vindo este a comportar-se como um ícone do *denotatum*. Logo, ocorre a projeção do objeto tratado no poema, o substrato em cujo solo se estenderá a metáfora poliédrica do texto, na imaginação visual do leitor, apelando simultaneamente para duas diferentes áreas da percepção sensorial humana: a audição e a visão. De arte abstrata que sempre foi, inscrita no tempo, passa a ser concreta, pois o espaço foi incorporado como elemento significante. Eis a boda entre o digital e o analógico, realizando a festa da poesia a ser fruída pelos que não detêm tramelas nos sentidos, pelos que sentem empatia pelas coisas do espírito. Enfim, a informação estética refina-se, demandando uma atenção redobrada com relação aos aspectos sutis e escamoteados nas dobras de uma teia furta-cor nas quais o poema aquece seus

significantes. Ao deter nos seus significantes determinadas qualidades sensoriais, advindas do fato de o signo gráfico velar *diagramas* e não ser apenas resultado de uma específica organização gramatical, o poema resguarda uma cavilação que requer uma atitude mais construtiva, mais intelectualizada perante o fato estético. Nos círculos concêntricos irradiadores de imagens, não há lugar para a gratuidade nem muito menos para o ingênuo. Há que se munir de um repertório mais elaborado, na medida em que nos encontramos diante de um fato estético que é fruto de uma consciência organizadora de diversos domínios fronteiros da Literatura (Mito, Psicologia, Sociologia, Antropologia), veiculando, conscientemente ou não toda uma série de códigos.

2. Figuras

Tomemos como ponto de partida a noção de diagrama proposta pelo filósofo Charles Sanders Peirce, que distingue

[...] entre os ícones duas subclasses diferentes: as **imagens** e os **diagramas**. Na imagem, o significante representa as “qualidades simples” do significado, enquanto que no diagrama a semelhança entre o significante e o significado “concerne apenas às relações entre suas partes (apud JAKOBSON, 1991, p.105).

Certamente, o diagrama opera a partir de um processo metonímico, ou seja, compõe uma figura com os elementos essenciais do todo do objeto referenciado no poema. Instaura-se a imagem a partir da evocação das partes do supersigno, fruto da confluência de um conjunto de procedimentos catalizados, que são, pelo ritmo, instância maior do poema e planície na qual tudo o que comporta o poema se encontra quedado, ansiando pelo sopro de vida que lhe imprime o leitor.

Os versos procuram reproduzir, pictoricamente, o núcleo ideativo do poema. É bom salientar que essa *pintura* não usa o artifício de desenhar com palavras, no papel, como nos caligramas de Apollinaire, ou mesmo uma certa poesia Concreta, como nos perfilogramas de Augusto de Campos. É muito mais uma espécie de sugestão imagética a presidir a ordenação do texto, tendo como regente determinados destaques espaciais de sintagmas, blocos semânticos ou vocábulos isolados que orbitam no entorno do centro nuclear do poema. Em síntese: os poemas não são fisiognômicos, não imitam o objeto de que tratam, mesmo porque Orides Fontela, embora tenha feito uso livremente das palavras no branco da página, jamais perdeu de vista a noção tradicional do verso como segmento linear, encadeando-se em blocos sintáticos ou semânticos dispostos nos limites do espaço de uma folha.

O que a poeta fez foi um redimensionamento do verso, dispersando-o para conseguir concretizar um efeito imagético desejado. Compete ao leitor, ao apreender o ritmo háptico-visual do poema, atinar para que direção se lançam os vetores de sentidos, quer dizer, articular o que julga como a metáfora-base e o seu cabedal de significações no entorno, orbitando como satélites a iluminar as formações semânticas. Tendo em mente a imagem matriz do texto, estabelecer-se-á um processo de contaminação metafórica de todo o conjunto de elementos que compõem o macrosigno poético. É óbvio que a leitura só se sustenta a partir do momento em que se puder comprovar, por meio dos procedimentos compositivos do poema.

Como é universalmente aceito, tratando-se de uma prática simbólica, a poesia é uma espécie de construção mental que depende, primacialmente, do signo lingüístico. Contudo, a construção do signo poético na mente do leitor não depende apenas da palavra escrita ou oral, porque entram outros fatores para que aconteça eficazmente a semiose poética. Aqui cabe tratar da importância do ver/enxergar, quando se trata de um poema impresso no branco da página de um livro. De fato, a disposição deliberada das frases poéticas ou de vocábulos isolados no espaço em branco contribuirá para a consecução dos eventuais sentidos velados nas metáforas que o discurso poético organiza. É bom lembrar o que já disseram sobre esse fenômeno: “a formação da superfície-texto diz respeito à transformação de um texto em supersigno, em supertexto” (BENSE, 1975, p. 78). Assim, tratando-se de certa vertente da poesia de Orides Fontela, o olho tateará e identificará, os elementos verbais. Não obstante, há um efeito inusitado, surpreendendo pelo fato de o discurso romper com a hierarquia e com a lógica linear.

Nesse sentido, pensamos em termos de um sintagma icônico-diagramático rompendo com as naturais expectativas condicionadas, desde sempre, no “horizonte” do leitor, a melodia, a harmonia e, sobretudo, o ritmo inscrever-se-ão numa outra espécie de registo, que não o sedimentado pela tradição do ato de leitura. De outra parte gostaríamos de lembrar que o manuseio de alguns procedimentos usados pela poeta a torna isenta de deslizes emocionais, com arrebatamentos nada condizentes com a sensibilidade e com as formas de comportamento em evidência nos dias de hoje, incorporando, sobretudo, o que de melhor a poesia brasileira do século XX produziu.

3. Impressões provisórias

Como exemplo do que queremos ressaltar, empreenderemos uma breve análise e interpretação de três poemas da poeta paulista falecida em 1999, que nos parecem sugerir, de maneira ostensiva, o que acima ensaiamos teorizar. Primeiro, TEIA, poema que empresta o seu título ao último dos cinco livros publicados pela autora (1996).

TEIA

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente

prenhe:

no
centro
a aranha espera.

Se olharmos para as quatro primeiras estrofes, veremos uma espécie de antítese e tese, estruturadas num rigoroso paralelismo morfosintático-semântico. Elas se sucedem num encadeamento que busca apreender o objeto *teia* através de diversos ângulos, sendo que a aproximação se dá pelo que ela não é (*mágica/morta/arte/virgem*). Às negativas segue uma síntese, pondo em evidência a produtora da imagem que permeia todo o poema: a teia, matéria produzida pelas vísceras da aranha e que serve de morada e lugar de tocaia para que ela aguarda sua presa/alimento. A teia é morada e armadilha, lugar de paciência e aguardo, que proporcionará a sobrevivência do inseto.

Dessa forma, a distribuição espacial dos versos num pausado minimalismo cria um ritmo sincopado, projetando no espírito o entremear que caracteriza o objeto *teia*, efetivando-se por meio da ausência de pontuação gramatical, obrigando-nos a saltar imediatamente para a próxima estrofe, amarrando uma à outra, assim como se fosse o movimento de um tear manual, facilitando a evocação da imagem mental de algo que se encontra em processo de fabricação. Façamos um esforço para explicitar como se efetiva a urdidura dessa malha de palavras capaz de suscitar uma imagem na mente do leitor:

Primeiro verso: o fio esticado
Segundo verso: a pausa, o amarro para =
Terceiro verso: = o segundo fio que trespassa

O emprego do advérbio *não* no final de cada primeiro verso reforça a parada e o poder de assertiva dos substantivos isolados no interior do terceto, seguindo-se da

conjunção adversativa *mas*, assim como se fosse um fio que se entrecruza com outros para formar o desenho da tapeçaria. Com efeito, podemos mentalizar a alcatifa sendo urdida pelo entrelaçamento dos fios-palavras, originando a trama-teia verbal, capaz de infundir no espírito do leitor a idéia de uma espécie de tapete com desenhos figurativos, que, por sua vez, servirá de substrato para o repouso a metáfora-base do poema. De outra parte, a parataxe que separa e rege as cinco estrofes do poema está justaposta como se fosse ideogramas, pois configuram blocos imagéticos independentes. Quando encadeadas numa linha temporal e espacial, circunscrevem um conjunto de idéias afins que dão a entender o objeto-teia, que está articulado às afirmativas e negativas manuseadas para que se possa apreendê-lo através de aproximações.

Sucedem algumas coisas que é bom lembrar: apenas algumas espécies de aranha dispõem das glândulas capazes de produzir a seda que originará o fio. São exceções, como o fato de escrever bem se encontra restrito a alguns indivíduos, necessitados por temperamento e sina de lidar com a palavra poética. Eis a metáfora do poema: a aranha é o poeta, submetido ao ronronar dos teares capazes de fixar uma experiência de vida, tornando-a, por meio do fato estético, um discurso universal. Bem entendido: o poema é de caráter metalingüístico, visto que discorre e encerra uma partitura apta a explicitar no seu construto o funcionamento dessa atividade mental, que é produzir poesia.

O segundo poema, PENÉLOPE, faz parte do livro *Alba* (1983), ei-lo:

PENÉLOPE

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

(meu “sim” traz o “não”
no seio).

O que este poema tem de breve tem de poder de sugestão. O paralelismo do sintagma “o que” apresenta-se como um eixo vertical, seguido de verbos que, por sua vez, repetem-se em seguida, como um eco, só que deixando o prefixo negativo na linha anterior, para evidenciar as ações de *fazer/viver/amar*. Isolados na linha que segue, evoca o sobretecer da malha enganosa articulada pela malícia da esposa de Ulisses, quando da longa espera. As manhas da Rainha de Ítaca encontram-se expressas na maneira como engana os pretendentes, só que no nível do discurso poético. Mormente, a maneira como o poeta dispôs tal atitude do dizer no branco da página apresenta aos olhos do leitor a ação de entretecer e desfazer, já que o ato de desarticular o feito está expresso na fragmentação dos verbos separados dos seus respectivos prefixos, que repetindo-se em eco consigo mesmo, adquirem um realce e uma expressividade acentuadores do ato da mulher que elabora um trabalho durante o dia e o desfaz quando cai a noite. Evoquemos novamente Jakobson, para quem “o significante apresenta com o significado uma analogia icônica no que concerne às relações entre suas partes”. (1991, p.105).

O poema demonstra o paradoxo como recurso de engodo, engano e astúcia para obter domínio sobre uma situação em que se se encontra em desvantagem, elevando a astúcia à virtude. Porém, não podemos esquecer de lembrar que a convivência com os contrários gera uma agonia, um dilaceramento interior, uma vez que, para se ganhar, é necessário perder, reforçando a idéia de que em tudo há uma dialética.

Vamos ao último poema, CICLO, retirado do livro *Helianto* (1973):

CICLO

Sob o Sol		sob o tempo
	(em seu próprio agudo ritmo)	
dispersam-se		intercruzam-se
	– em ciclo implacável – pássaros.	
Sob o Sol		sob o tempo
	reinventa-se (esplendor cruel) o ritmo.	
Sob o Sol		sob o tempo
	automáticas flores inauguram-se.	
Sob o Sol		sob o tempo
	a vida se cumpre autônoma.	

Os dois eixos verticais e paralelos, erguendo-se como monólitos nas extremidades da esquerda e da direita, retangulam o texto, aprisionando internamente sintagmas como se fossem uma coluna erguida em linha, que biparte o corpo do poema em simetria bilateral, marchetada/erguida com frases mais discursivas e cambiantes com relação ao lugar no espaço em branco, fugindo às reiterativas anáforas de *Sob o sol* e *sob o tempo*. Ora, todo mundo sabe que uma das leis íntimas estilísticas da arte verbal é a repetição, o paralelismo, recurso extremamente simples e capaz de engendrar efeitos estéticos de rara preciosidade. A ilustração prima são as Cantigas de Amigo, do medievo português.

Melhor exemplo de diagrama não poderia haver. Por quê? Porque a disposição gráfica do poema resguarda um misto de sobriedade e afiada lucidez, já que a sua expressão significativa materializa a metáfora da espiral do tempo, simbolizada no signo do SOL, elemento natural que resguarda uma imagética na qual dois estados antípodas

se encontram fundidos num mesmo elemento, a saber, o imoto, o parado, o estático, o que sempre esteve indiferente ao ser e ao estar do homem sobre as terras. Em contrapartida, representa a alternância dos dias escandindo inelutavelmente a passagem das horas, movendo-se no firmamento, desenhando um vergado arco a demonstrar a dinâmica outorgadora da renovação do ciclo diário e também das estações. Repetimos o que se sabe desde sempre, é que o sol *“representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento.”* (CHEVALIER, 1993, p.398). Não há como negar essa bonita síntese lírica, mesmo porque todo o entorno que circunda o conjunto de imagens é propício às metáforas, baseadas num lastro que tem como elementos primaciais coisas relacionadas à impermanência e à déia fatalista de destino, daquilo se cumpre com desprezo a qualquer interferência por parte daquele que, porventura, quiser deter o controle da situação, dos eventos, dos fenômenos.

Quem não houvera de saber do tão inútil manto recobridor das filigranas de falso ouro, - e enganosas - (no fundo, sabido consciente ou inconscientemente por todos, numa sabedoria comum e ancestral, regida por um tácito silêncio que muito tem de perverso), ainda mais: quem refrata corre o risco de sucumbir perante as vicissitudes e arapucas armadas pelo Destino e o seu delta de afluentes desagüando no sombrio oceano da morte, pouco se importando pelas pagas e purgas a todos os seres sencientes, tentando agarrar-se a algo que lhes dê sentido ou pelo menos guardidas provisórias a cada etapa da vida. Eis a vera vereda que não permite a qualquer quedar-se isento ou imune às variações tecidas nos hábeis teares da vida, produtores de tapeçarias com estranhos arabescos, rebrilhando quais espelhos que muitas vezes não reconhecemos como parte da nossa identidade.

É aí que surgem de chofre os fósforos de luz que anularão as sombras traçadas pelas selvagens sebes erguidas no entremear dos dias, numa permanente atividade do tempo em pressa para a anulação do que palpita. Nesse sentido, o cotidiano jamais conseguirá contrapor-se, tendo em vista que os mecanismos da máquina do mundo detêm uma lógica própria, em furiosa autonomia, não deixando ninguém nem nada isentos dos invariantes sinais constituidores das instituições culturais, com os seus esquemas propícios às vicissitudes e às máculas inerentes a tudo o que se refere ao humano.

Mas, pensando bem, sucumbir quem não há-de? As forças da vida imprimem o seu número numa total e irrestrita ausência de piedade com o humano e as suas

circunstâncias. Campeando, nada respeitam, importando chafurdar sobre o vivo, o ativo, o potencial. Querem imperar, fazendo valer seu jugo e mando, seu valor, seu preço de câmbio. Como bem diz o poeta Fernando Pessoa, “Os deuses vendem quando dão.” Concerne-nos aquiescer, dobrar-nos para evitar fratura maior. Aceitar é atitude de perdedor, de covarde. Quem não sabe quando recuar diante do fogo cerrado das contingências que nos outorgam o existir? Proclamar um “sim” é gesto malicioso de quem procura, ou melhor, de quem sabe *the name of the game*, astúcia necessária à sobrevivência e componente dessa coisa que chamam de “felicidade”. Muros fortificados e impenetráveis guardam indiferentes as fronteiras da Vida. Luís de Camões bem o disse: “contra os céus não valem palavras”. Eita, síntese bem articulada entre lírica e metafísica.

Poucas vezes a poesia brasileira logrou alcançar as fronteiras que separam a planície da poesia com as formações alcantiladas da filosofia. Em síntese, no discurso poético, por vezes, a metáfora lança suas forças significativas em direção à áreas atinentes ao irracional, fazendo fronteiras com as comarcas do mágico, do devaneio ou mesmo beirando o extravagante. Porém, quando a metáfora é plasmada a partir de uma linguagem diretiva e escorreita, buscando uma espécie de exatidão setenciosa, passa a aproximar-se do discurso filosófico.

4. A tela na parede da imaginação

A minimalista poesia de Orides Fontela funde num mesmo amálgama sígnico diversas heranças da nossa literatura, impregnando os seus textos de elevada e sofisticada poesia, lastreada em alicerces de sóbria reflexão formatada no que podemos nominar de lirismo metafísico de alta voltagem estética, detendo-se principalmente sobre os *topoi* da passagem do tempo como algo que fere, bem como sobre o caráter despótico e agreste da linguagem, imprimindo emblemas e números nos corpos dos sencientes. Uma grande parte dos seus poemas levou às últimas conseqüências a compreensão de que o signo poético foi desde sempre um signo de natureza icônica. O signo poético é uma espécie de signo que quer porque quer ser o objeto, não se contentando com o fato de que a sua materialidade, a língua enquanto representação

gráfica de fonemas, não passa de uma convenção. Assim como se estabeleceu, assim o foi.

Todavia não faria diferença se os nossos ancestrais mais longínquos tivessem arbitrado uma outra forma de representar. Repetimos o que todo mundo sabe: a língua é uma instituição social, que se mira nos espelhos das formas de comportar-se e sentir, de acordo com a sociedade e o tempo histórico que a produziu. Quando formatada com o intuito de produzir o discurso poético, ainda mais quando esse discurso refoge às expectativas sedimentadas pela tradição do ato de ler poesia, ousa se inscrever numa perspectiva diferente, incorporando novas formas de sentir e apreender o signo poético. Podemos, então, pensar assim:

Trata-se de textos que, em essência, se desenvolvem de maneira bidimensional ao invés de unidimensional, cujo fluxo de signos e de informação deve ser considerado como um acontecimento sobre o plano, não sobre a linha, que, portanto, precisam ser vistos, observados, para serem percebidos e compreendidos. (BENSE, 1975, p.177)

Finalizamos dizendo que a poesia de Orides Fontela demanda um leitor com uma redobrada atenção no ato de leitura, pois a semiose poética só ocorrerá a partir do uso de vários códigos simultaneamente, estendendo-se através de um vergado arco contemplador de um repertório que inclua o conhecimento dos diversos níveis da língua, passando pelo desenho e pela pintura, incluindo a religião budista e chegando ao continente da Filosofia e da sua história¹.

^{1 1} A poeta fez vasto uso na sua poesia dos conhecimentos adquiridos no bacharelado de filosofia na USP.
