

Nathaly Felipe Ferreira Alves\*

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), CNPq

## A poesia especular de Orides Fontela: por um lirismo objetivo

**Resumo:** A poesia de Orides Fontela (1940 – 1998), ao estabelecer imbricações entre o sujeito e o real em seus poemas, reivindica uma concepção de lirismo que congrega de forma exemplar uma aparente oposição entre emoção (geralmente ligada à lírica) e matéria (comumente relacionada à objetividade). Como uma espécie de “conflito tácito”, ou ainda inserido em um sistema de diferenças, o *lirismo objetivo* permitiria que tais eixos travassem um constante jogo de forças em que se reformula o estatuto da subjetividade lírica, por meio de um movimento que a lança ao *fora de si*. O sujeito é, portanto, deslocado de sua interioridade, descobrindo o mundo como alteridade, tornando-se também outro para si mesmo.

**Palavras-chave:** Orides Fontela, lirismo, objetividade, subjetividade, alteridade, *lirismo objetivo*

**Abstract:** Orides Fontela’s poetry, when establishing intertwined relationships between the subject and the real, asks for a conception of lyricism that brings together, in an exemplary manner, an apparent opposition between emotion (usually linked to lyrical poetry) and matter (commonly related to objectivity). A kind of “tacit conflict”, found in a system of differences, *objective lyricism* would allow for such axes to engage in a constant game of forces, in which the notion of lyrical subjectivity is reformulated by a movement that throws it out, to an *out-of-itself position*, thus displacing it from its inwardness, leading it to discover the world as alterity and to becoming an Other to itself.

**Keywords:** Orides Fontela, lyricism, objectivity, subjectivity, alterity, *objective lyricism*

Iniciamos nossas reflexões explicitando que a dinâmica pela qual nos aproximamos à poética oridiana é expressão de “imaginação crítica”. Gesto que busca a leitura dos poemas como encontro e que especula a instauração de contundente poética da escritura, sugerida a partir da emergência do que chamamos, na esteira de Michel Collot (1997/1998), de possível *lirismo objetivo* agenciador da relação entre subjetividade e objetividade no projeto poético de Orides Fontela.

Nos termos do lirismo objetivo, os objetos não são necessariamente “subjetivados” ou “humanizados”, mas assumem seu lirismo, isto é, transfiguram-se em campo de relação com o sujeito lírico. Fundam-se enquanto imagem especular e reversível (mas

não idêntica) da subjetividade. Mundo e coisas acontecem na mancha do papel: tornam-se espaço poético por excelência. Tanto retrato dissoluto do “eu” aparece quase como aquarela (em misto de transparência e opacidade), quanto novas tintas pincelam objetos que despontam na cena lírica, sempre transformados, mas, paradoxalmente, irredutíveis, como coisas que são. A irredutibilidade dos objetos (ou matéria, se preferirmos) imbrincada ao desassossego que causa à subjetividade lírica (sua emoção) alicerça a fatura verbal dos poemas oridianos, espaço em que o experimento de linguagem poético da autora se manifesta, como vemos em “O espelho” (poema publicado em *Rosácea*, 1986):

O  
espelho: atra  
vés  
de seu líquido nada  
me des  
dobro.

Ser quem me  
olha  
e olhar seus  
olhos  
nada de  
nada  
duplo  
mistério.

Não amo  
o espelho: temo-o. (Fontela 2015: 238)

Sincronicamente, vemos tanto o “autorretrato velado” (ao leitor e a si próprio): “duplo / mistério” do sujeito lírico observador de seu reflexo (sobretudo de seu avesso, de seu *alter*), quanto a aparição pungente do objeto-espelho com capacidade repercussiva. O espelho e sua imagem dissolvem o “eu”, fazendo-o “des /dobrar”. Mas a imagem do sujeito também contamina, por assim dizer, o “nada” que o espelho, sem objeto que possa refletir, à primeira vista, oferece. Além disso, a figura especular, em “nada” (vazio) líquido ou ainda como espécie de “habilidade de nadar” (em sentido alongado à noção de flutuação) em superfície líquida e transparente, desmembra-se: faz-se espéculo d’água, gerando uma imagem outra, similar, mas não idêntica a si.

O espelho é o referente poético fundamental, objeto que marca o poema em sua dramaticidade, em sua capacidade afetiva convergente à reflexão de ordem existencial da subjetividade lírica e em seu elemento plástico. As duas primeiras estrofes amalgamam,

a partir da reversibilidade de olhares entre sujeito/objeto – ambos simultaneamente vistos e videntes –, imagens complementares dessas instâncias poéticas transbordantes entre si. Tal derramamento recíproco é acompanhado pelo ritmo sintático dos versos analogamente “líquidos” refratados em enjambements, formando espécie de moldura especular sempre provisória, porque movente, “líquida”, em certa medida, desdobrada, da especulação do sujeito (sobre si) e do próprio objeto (sobre o sujeito e sobre si mesmo). O espelho pode ser tomado como coisa do mundo e, neste caso, trata-se de elo afetivo do sujeito com o real. Porém, o espelho é também “duplo” de si e opera tanto no campo da objetividade, quanto na esfera simbólica da vida emocional da subjetividade.

A imagem especular é assumida como princípio organizador do poema, condição meio metafórica, meio metonímica, que questiona quem o olha (e a quem olha): “Ser / quem me / olha”. Alegoriza o sujeito poético e inverte seu “papel” com ele na cena lírica. A reflexão recíproca estabelecida entre sujeito/objeto, já espelhos intercambiáveis, faz-se de forma fluida, esgarçando fronteiras corpóreas postas em diálogo, em movência de zonas de indeterminações, sempre em afecção. O espelho funciona como objeto lírico, porque instaura relação de copertencimento e de reciprocidade entre sujeito e mundo. Mais que isso: o lirismo da matéria, da coisa que é o espelho, preenche vazios do “eu” que salta de si e se redefine na estrutura de horizonte do poema. De acordo com Collot (2005: 7), tal estrutura, de inspiração fenomenológica, “[...] *régit non seulement la perception des choses dans l'espace mais la conscience intime du temps et leur rapport à autrui*” – “[...] rege não apenas a percepção das coisas no espaço, mas a consciência íntima do tempo e a relação com o outro” (tradução nossa).

O sujeito lírico tem seu estatuto transformado. O mundo das coisas coloca em xeque qualquer possibilidade de “unicidade subjetiva”, já que sua *carne* é espaço de interlocução e de descoberta em que o sujeito descobre, no seio da alteridade, insólita “identidade em partilha”. Como a concepção merleau-pontyana de carne perpassa nossas reflexões amparadas pelo pensamento de Michel Collot, convém aproximarmos-nos dela conceitualmente, já a reelaborando a partir de uma “perspectiva lírica”, uma vez que compreendemos o experimento poético de linguagem dos poemas oridianos exatamente como enovelamento afetivo, deflagrador de simultaneidades e repercussões infinitas a vibrar no corpo material da língua:

[...] a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca e tocando as coisas, de forma que simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas extraíndo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas [...]. (Merleau-Ponty 2003: 141, grifos nossos)

Ao testemunhar o “eu” sentindo-pensando o mundo, a expressão lírica fundamenta suas “próprias verdades” (ou, nas palavras de Nancy, experimenta a “verdade” como “*une ouverture du sens*”) e revela, como outro, a subjetividade lírica a si mesma. Jean-Luc Nancy esclarece que a própria noção de verdade se distende, apresentando uma “diferença interna” intrínseca:

[...] Ainsi, la vérité laisse donc entrevoir le sens comme sa propre différence interne: l'être en tant que tel diffère de l'être en tant qu'être, ou l'essentia diffère de l'esse, dont elle est, cependant, la vérité. De cette manière, le sens est nécessairement présenté différencié par la vérité : différencié de [...] – [...] Assim a verdade, portanto, deixa entrever o sentido como sua própria dimensão interna: o ser como tal difere do ser como ser, ou a essência difere do esse, de que é, contudo, a verdade. Dessa maneira, o sentido é necessariamente apresentado diferido pela verdade: diferido de [...] (Nancy 1993: 27, tradução nossa).

A movimentação do sujeito lírico pelo mundo, entendido como “abertura do sentido”, parece pressupor intrincado relacionamento do “eu” com as coisas, seja para aproximá-las ao plano subjetivo, seja para sublinhar radical diferença, ao reconhecer-se a alteridade manifestada pela “lucidez breve / do movimento / acontecido.” (Fontela 2015: 70) de um “Voo” (poema de *Transposição*, 1969). Nos termos do *lirismo objetivo* oridiano, a associação de sujeito/objeto – encarnados na linguagem e na textura do real – atravessa a escritura, dadas infindas e simultâneas transcrições que a habitam. É exatamente nesse campo também transcriativo que a emoção, costumeiramente associada à perspectiva subjetiva, inscrita em horizonte excedente à subjetividade lírica (ao, paradoxalmente, permiti-la expressar-se em sua estrutura), revela afecções provocadas pelo encontro “eu”/mundo. A emoção, ao se tornar elo entre subjetividade e objetividade pelas vias da escritura, isto é, ao congregar no corpo dos poemas os simultâneos cruzamentos entre parcela afetiva da subjetividade lírica e espessura material organizadora do mundo, faz-se constitutiva da experiência poética (Collot 2018). A emoção se torna também matéria ou *matéria-emoção* (*idem*): encarna-se no sujeito que sente-pensa, no mundo e na linguagem que possibilitam a enunciação de uma voz que inaugura o ato poético engendrado por “impulso puro” que “corta o instante / e faz-se a vida”, no já mencionado poema “Voo”.

A concepção de *lirismo objetivo* é discutida por Michel Collot, acerca do fazer poético de Francis Ponge, no livro *La matière-émotion* (1997) e em “*Lyrisme et réalité*” (1998), ensaio no qual o crítico, ao analisar também os poemas dos poetas franceses relacionados ao “novo lirismo”, observa:

[...] la conscience n'est pas une pure intériorité, et ne se saisit qu'à travers sa relation au monde ; et celui-ci ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit. Si le réel peut émouvoir, c'est qu'il est 'mouvant' : se présentant comme l'horizon d'une conscience située dans l'espace et dans le temps [...] – [...] a consciência não é uma pura interioridade

e se assegura somente por meio de sua relação com o mundo; este não se dá jamais em si, mas sempre por um sujeito que o percebe. Se o real pode sensibilizar, é porque é ‘movediço’: apresenta-se como o horizonte de uma consciência situada no espaço e no tempo [...] (Collot 1998: 39, tradução nossa)

Se concordarmos com o crítico francês, levando-se sempre em consideração as diferenças entre as poéticas de Ponge, dos “novos líricos” franceses e de Fontela, o que está em jogo no *lirismo objetivo*, sobretudo, no oridiano, não é cisão de categorias subjetivas e objetivas, mas sua análise em termos relacionais. Ao encarnar diálogo seminal entre emoção e matéria, a poética oridiana solicita reflexão que leve em conta o convívio de seu projeto escritural com certa tradição lírica. Seja aquela por meio da qual Collot se norteia para pensar a questão do *lirismo objetivo* na França (localizando geográfica e culturalmente sua discussão), seja para observarmos como tal concepção, por assim dizer, aclimata-se no espaço da crítica de poesia moderna e contemporânea no Brasil. Para além da aclimatação do discurso crítico collotiano, no que respeita à poesia de Orides, importa também refletir sobre como o *lirismo objetivo* desdobra-se frente ao que se convencionou denominar como “lirismo” e, particularmente, “antilirismo”, no âmbito da crítica brasileira de poesia.

No Brasil, tal perspectiva de leitura relaciona-se à maneira como a lírica é interpretada e posicionada em oposição à modernidade poética genericamente ampla, oposta, sobretudo, ao romantismo. A poesia lírica, desde a experiência modernista, é confrontada tanto pela estética construtivista, fincada no “realismo de linguagem” (Costa Lima 1995), quanto pelas experimentações do “núcleo duro” da Poesia Concreta. Principalmente nas décadas de 70, 80 e 90 do século XX, a poesia de Cabral e também a dos poetas concretos cristalizam-se como “tradição”: espécie de legado que, a depender do juízo crítico, reverencia-se ou se combate. À produção de poetas como Ferreira Gullar, Hilda Hilst, Armando Freitas Filho, Ana Cristina Cesar, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Henriques Britto e Donizete Galvão, por exemplo – cujos projetos são muito particulares (inclusos em “gerações” e “geografias” distintas) – resta ainda lidar com a lírica como questão crítica. Surgem discussões sobre subjetividade e objetividade desatadas, entre outras demandas, pela avaliação da incontornável obra de Cabral (dadas as devidas proporções, espécie de “poeta das coisas” brasileiro, expressão alusiva ao fazer poético de Francis Ponge) principalmente levando-se em consideração suas consequências poéticas.

Assim como outros poetas mencionados, Orides Fontela, em entrevistas concedidas e em raras, mas contundentes “prosas críticas”, tem leitura própria da poesia que antecede ao seu fazer poético e à escrita de seus contemporâneos. A poeta se inscreve em regime de legibilidade muito particular, “às voltas” com o legado construtivista cuja força motriz modula-se inequivocamente por meio do desejo de objetividade. Ao ser questionada por Riaudel sobre a aproximação ao fazer poético cabralino, devido à “racionalidade”, característica da “poesia objetiva”, presente na obra de ambos, Orides responde:

Pode ser, mas eu, quando comecei a escrever, ainda não tinha lido João Cabral, fui lê-lo depois. Uma vez eu briguei com um professor de filosofia que dizia que eu estava imitando Cabral. (risos) Não imitei coisa nenhuma. Eu tinha feito meu texto por conta própria e tinha lido só pouquíssima coisa de Cabral. Fiquei doida. O fato de ser um pouco analítica não quer dizer... há coincidências, não? (Riaudel 1998: 148)

Se buscamos compreender como o lirismo objetivo encarna-se na obra oridiana, refletindo-se sobre como instâncias subjetivas e objetivas se desdobram em seus poemas, é preciso mencionar: no plano da superfície, de fato, a poesia de Cabral e de Fontela realmente parecem se encontrar, como podemos ler em “Núcleo”, originalmente publicado em *Transposição* (1969): “Aprender a ser terra / e, mais que terra, pedra / nuclear diamante / cristalizando a palavra. // A palavra definitiva. A palavra áspera e não plástica.” (Fontela 2015: 38). O caráter substancial e sóbrio dos versos permitiria breve aproximação, se não levássemos em consideração minimamente a dicção poética de cada autor, a construção de suas cenas enunciativas e, de forma decisiva, o funcionamento distinto das imagens em seus poemas.

A relação estabelecida, embora muito sucintamente, entre a obra de Fontela e a de Cabral é fortuita e necessária para nossa reflexão. O autor de *Uma faca só lâmina* (1955) é divisor de águas no desdobrar e no entendimento do discurso lírico no Brasil, baseado, supomos, em dicotomia indiscutível entre o que se compreende criticamente como subjetividade e objetividade. Exatamente por isso nos aproximamos à sua marcante presença na história da poesia brasileira: para refletirmos sobre relações entre subjetividade e objetividade, tratadas pelo poeta-crítico também como questão de comunicação e de inserção da poesia no espaço público, bem como as prosas críticas de Cabral atestam, particularmente em “Poesia e Composição” e em “Da função moderna da poesia” dispostas em *Obra Completa* (1994).

É interessante também acompanharmos a recepção crítica de João Cabral de Melo Neto, ainda que sucintamente, por meio de estudos dos mais respeitáveis no âmbito da crítica brasileira de poesia. Benedito Nunes defende que o poeta rompe com “a atitude expressiva do Eu lírico” (Nunes 1974: 153), apesar de sublinhar que rompimento não significa “nem liquidação nem superação do lirismo” (*ibidem*), já que “ruptura, transformada num estado permanente, mobiliza, no sentido da construtividade, a reação pela qual essa poesia enfrentou a própria crise histórica da lírica moderna” (*idem*: 160), principalmente a partir de *O Engenheiro* (1942-1945). Ao pensar a lógica de composição cabralina como “cirurgia verbal, que recompõe ou desdobra palavras-coisas, dissecadas ou reduzidas” (*ibidem*), o crítico paraense salienta como a fase final da obra de Cabral (representada pelos livros *A escola das facas* [1975-1980], *Agrestes* [1981-1985] e *Crime na calle Relator* [1985-1987]) afirmaria muito discretamente o retorno do “eu”: “descobria o poeta crítico que o seu fazer ‘poesia com coisas’ era um modo desviado, negativo, de dizer-se” (Nunes 2000: 43), citando o poema “Dúvidas apócrifas de Marianne

Moore”, de *Agrestes*: “Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?” (Melo Neto 2020: 636). Nunes (1974/2000) relaciona tal “postura lírica” ao “surto memorialístico” (relembremos o termo “recordação” como elemento nuclear para a definição tradicionalíssima de poesia lírica presente em *Conceitos fundamentais de poética*, publicado em 1946, por Emil Staiger, por exemplo). Benedito Nunes percebe acertadamente que a relação entre subjetividade e objetividade reside em jogo de tensões e de intenções poéticas, por que não éticas, que mobilizam a inserção da poesia no espaço público e que extrapolam mais a simples oposição entre subjetivo e objetivo. Ainda assim, seu juízo crítico se limita a compreender a subjetividade lírica como espécie de entidade psíquica autocrática, que projeta estados de alma no mundo e que guarda distanciamento em relação ao real.

Pensando sobre como noções de lirismo e de objetividade são mobilizadas ao longo de leituras canônicas sobre um autor igualmente canônico e canonizador, como é o caso de Cabral, indicamos que alguns críticos da obra oridiana conferem certo parentesco de seus livros em relação ao projeto poético do poeta pernambucano. Ivan Marques, ao comentar o último livro de Orides, afirma:

[...] a teia de Orides pode ser vista como um simulacro da oficina poética cabralina – teia não puramente racional, mas “sensitiva, vivente”, símbolo da “vida que se desdobra / em mais vida”, ideia recorrente em diversas passagens da obra de João Cabral a partir de *O cão sem plumas*. (Marques 2019: 07)

Para além de *Teia* (1996), *Rosácea* (penúltima obra da poeta, publicada em 1986) é também comumente associada à obra cabralina, no que respeita a certas imagens poéticas e a determinadas operações formais, como concisão e retraimento da expressividade livre e plena do “eu”, embora a imagem da pedra, o “teor analítico” de seus poemas e a aparição do “eu em eclipse” despontem desde *Transposição* (seu livro de estreia em 1969). Mesmo assim, parte da crítica, como constatamos anteriormente na pergunta de Riaudel e na citação de Marques, confere caráter “mais realista” às duas últimas obras de Orides Fontela. Esse movimento de leitura endossa a leitura que a própria poeta tem de seus livros, conforme observamos no trecho a seguir da já mencionada entrevista concedida a Michel Riaudel. O crítico sugere “Desde o início, no entanto, sua poesia é muito meditativa (...)”, ao que Orides responde:

Pelo menos era. Agora estou tentando sair disso. Tentando chegar a algo mais concreto, entende? Eu me cansei um pouco porque ficava uma poesia contrabaixando sobre nada, muito lá em cima. Eu estou querendo uma coisa concreta. Quer dizer, eu estou querendo mudar o meu estilo. Esse estilo assim muito lá em cima, estava muito bom até Alba. E a gente também cansa dos assuntos, como cansa da vida também, das coisas, né? (Riaudel 1998: 149)

Tal entendimento sobre poesia aponta para dicotômica e aparentemente irresolúvel relação entre subjetividade e objetividade poéticas. Subjetividade (lida no seio da “lírica”) e objetividade (arquitetura da “antílrica”) permanecem em polos completamente contrários e sem qualquer possibilidade de diálogo. A “antílrica” parece se destacar não por ser “o disfarçado canto do foro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor” (Costa Lima 1995: 25), como se entende a “lira”, mas por ser “resposta em linguagem, [...] constituída em sua estrutura própria, resposta-constituente e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete” (*ibidem*). Como se a “poesia objetiva” fosse a única capaz de ser “(auto)reflexiva”, concomitantemente crítica do mundo e de si mesma.

Se tomarmos como inegociável tal modo de ler, o choque entre as referidas esferas poéticas parecerá “natural”. Contudo, compreendemos o lirismo, nos termos de uma relação (algo que configuraria também uma ética da escrita) entre sujeito/poema. De modo que a poesia lírica se celebra como experiência poética (fincada nos jogos de linguagem, tal como se apregoa em relação à “poesia objetiva”), como maneira de ser, de escrever e de ler, conforme Maulpoix (2002). Percebemos, portanto, que o afastamento entre campos subjetivos e objetivos implica, em larga medida, não exatamente rechaço à lírica, mas a um tipo de entendimento sobre o lirismo (já muito sedimentado na tradição crítica como fenômeno poético estanque) e sobre a própria objetividade. Sem persistirmos em leitura que amplamente defenda “apagamento de sujeito” e estereótipos de poesia subjetiva ou objetiva, podemos, à luz de desdobramentos do sujeito poético oridiano, reposicionar a discussão sobre a poesia lírico-objetiva da autora. Não se trata de colocar o sujeito “em questão”, mas de pensá-lo “como questão”, matéria que deve ser lida desde a própria poesia, a partir e através (em dinâmica de atravessamento) da experiência poética engendrada no seio da *matéria-emoção* como matriz criativa.

A obra oridiana instaura visão ricamente lírica e muito singular do real, justamente ao se apropriar da objetividade, nos termos de implicação do sujeito no e com o mundo. Promove tanto a reconstrução do eu lírico, quanto a própria renovação do lirismo (de certa forma também ativado em suas imagens tradicionais, tais como o pássaro, a flor, a estrela etc.). O corpo de seus poemas é suporte material da relação imbricada de sujeito/mundo, além de constituir o campo de horizonte da subjetividade lírica viabilizado pelo jogo escritural. O lirismo, portanto, acontece como movimento de (re)encontro do sujeito consigo, com o mundo e com as palavras. O “eu” lírico sempre comparece nos poemas, ainda que deslocado, descentralizado... não expresso diretamente, porque sua aparição é mediada pela linguagem. Não é raro encontrar, à primeira vista, nos livros da poeta, certa visada impessoal relacionada ao plano de enunciação dos poemas, já que “eu” ou “nós” – em indicação direta ou em elipse – parece ceder espaço ao protagonismo das coisas do mundo. No entanto, notamos também como a noção de humanidade, no circuito afetivo “eu”/mundo pode ser sinônimo de anonimato e de indiferenciação, que, sobretudo, alocam-se na construção de uma espécie de coletividade humana (subjetividade da humanidade como conjunto), mas também “mundana”, geral e acopladora de heterogeneidades

provindas do mundo (suas coisas, seus seres). Em detrimento de pretensa subjetividade autônoma, o que se coloca em jogo no projeto oridiano é a possibilidade de instituição de uma subjetividade lírica em partilha, que comunga sua experiência afetiva com o mundo e com outras subjetividades. A carga afetiva (de imbricação também de sujeito/mundo) dos poemas é intensa e se inscreve em enunciação lírica marcante, ainda que destoante (aparentemente “apagada” dos enunciados, mas aberta à escuta do outro), como é o caso de “Mensagens” (poema de *Rosácea*, 1986):

A cor  
alada: borboleta  
ou pétala?

Fresca asa per  
passa  
as mãos  
abertas.

Sussurro  
orelha  
caramujo  
antena

os cabelos ao  
vento. (Fontela 2015: 257)

Os três versos iniciais trazem uma pergunta que diz respeito à observação de alguém. A segunda estrofe, no entanto, não indica resposta direta à primeira, tão pouco explica exatamente o que é a “cor alada” percebida anteriormente (“Fresca asa” pode se relacionar metonimicamente à borboleta ou ser desdobramento da metáfora inauguradora da questão: trata-se de pétala ou de borboleta?). A atmosfera de indeterminação do plano semântico é indicada na sintaxe nominal das estrofes sugestivas da suspensão de sentidos ou de um ato por vir. Essa ação livre de julgamentos atravessa a segunda estrofe, por meio do verbo “per / passa”, também atravessado materialmente, isto é, cindido, suspenso, perpassado, em certa medida, como a própria definição do fenômeno observado, ou ainda, a exposição da própria subjetividade lírica.

Atentando aos núcleos nominais e a seus termos acessórios, percebemos o tom metafórico da composição: os adjetivos “alada”, “fresca” e “abertas” somam-se tanto às “asas”, quanto às “mãos” (análogas), indicando sentido de abertura e, concomitantemente, de não resolução da questão que inicia o poema. A rima assonante, recaída majoritariamente nas vogais /a/ e /e/, confere equivalência sonora aos versos

das primeiras estrofes e causa sensação de leveza similar à do voo da coisa quimérica (meio flor, meio inseto, mas impasse: áporo, por excelência, para não nos esquecermos de Drummond, cuja poesia foi assiduamente frequentada por Orides, conforme seus depoimentos e alguns de seus poemas confirmam): chama atenção do “eu”, confundindo-se com suas mãos, ao atravessá-las. A própria materialidade do poema exprime certa tonalidade afetiva, ainda que se trate de sentimento indefinido e refém da impossibilidade de se atribuir a um sujeito uno, individual e preciso. No entanto, a ambiência emocional instaurada em “Mensagens” imbrica-se às cores do mundo, à ressonância das palavras que se colocam como dispositivo de comunicação do sujeito e, sobretudo, como recriação de novo mundo possível, liricamente instituído. Todo o poder afetivo da coisa vista concentra-se nos substantivos isolados nos versos da terceira estrofe, síntese metonímica do acontecimento que constrói o sujeito e o destina a ser campo de experimentação do mundo. A potência imagética contida nessa estrofe faz com que os dados percebidos, agora pelo ouvido (note-se diferença de modulação rítmica, neste ponto, mergulhada em tônicas de vogais fechadas do ponto de vista de articulação, como /o/ e /u/), sejam também dotados de ação: a orelha e o sussurro apresentam-se como elementos em reversibilidade afetiva, “captam(-se)” como “antena” simultaneamente.

Se a aparição da subjetividade lírica se dava fragmentariamente, a partir das “mãos abertas” ou da “orelha”, nas segunda e terceira estrofes, a sinédoque do corpo, destinado à indeterminação (espécie de vaso comunicante do rizoma que compõe o mundo), ressurge com destaque nas últimas estrofes: “os cabelos ao / vento”. É importante mencionar que o conceito de *rizoma* é discutido por Deleuze e Guattari em *Mille plateaux* (1980). A imagem rizomática remete a um tipo de movimento sem centro ou hierarquias e instiga novo conceito de tempo, relacionado ao acontecimento e à irrupção do futuro, em que sempre novas conexões são criadas a todo momento, sem que exista imagem referencial preexistente ou transcendente, tal como os “cabelos ao / vento” indicados no poema. Os autores, para conceituar o *rizoma*, valem-se de imagens botânicas várias, dentre as quais uma nos interessa em particular, por ser análoga à imagem capilar presente em “Mensagens”: a erva-daninha. Apesar de não termos ciência da identidade do “eu”, sabemos que ele é, antes de tudo, corpo pertencente ao mundo e mais: campo e ação no e com o mundo. Sua corporeidade recebe, inclusive – por meio da metáfora dos “cabelos ao / vento” – a leveza da “cor alada”, indiferenciada na primeira estrofe, tornando-se mais uma variação da questão fundante que inaugura o poema.

Certa lógica sinestésica modaliza a aparição da subjetividade lírica convertida em espécie de cifras jogadas ao vento, como a “cor alada”. O “voo”, análogo ao “sussurro”, é dispositivo agenciador da única ação (“per / passa”) central para compreendermos qual seria, se não o sentido “original” – pensando-se em possível gênese – das mensagens e seus desdobramentos. “Voo”/“sussurro” não pertencem exatamente ao sujeito ou ao mundo, mas circulam entre tais instâncias, afetando-as simultaneamente em ambivalência contraditória, já que diferentes os corpos não coincidem totalmente, mas

comungam de interação afetiva profunda. Tal ambiguidade, regada no copertencimento do sujeito com relação ao mundo, promove *matéria-emoção* insurgente no poema. Esse estatuto poético é ativado por meio de acontecimento dos mais banais: ver um objeto voando, perguntar-se sobre o que isto poderia ser. Ao fazer-se simples pergunta, o sujeito lírico abre-se à especulação lírico-filosófica sobre a realidade e, conseqüentemente, sobre si mesmo. Efeito afetivo inédito surge: o sentir-pensar cria conhecimento organizador de emoção, ou melhor, de *matéria-emoção* poética.

O que poderia ser tomado como sensação ou sentimento pessoal, da ordem, portanto, de uma lógica *patética* (Collot 1997), passa para domínio de lógica *poética* (*idem*): o poema torna-se gênese de emoção estética em perpétua fruição. À poeta, cabe a partilha desta emoção profunda, de certa maneira, de fatura potencialmente cósmica, universal e intersubjetiva. Parece haver uma noção de mistério subterrânea ao gesto de escritura, algo mais ou menos aproximado à premissa mallarmaica que aposta na poesia como sugestão. Mas, ao sugerir, ou apresentar, como defende Octavio Paz, o poema de Orides Fontela se concentra na busca de sobriedade potente, de depuração formal, de “*mot juste*” que pincela o universo poético apresentado ao longo dos versos. Suas tintas produzem *matéria-emoção* de uma linguagem poética reveladora de afecções profundas. Sejam colhidas a partir de imagens líricas tradicionais como a “estrela”, sejam trabalhadas por meio das coisas mais banais e, por vezes, imperceptíveis, como “asas”/“pétalas” perdidas ao vento (que também não deixam de ser figuras, em alguma medida, já cristalizadas na tradição poética ocidental), tais elementos poéticos dispersam a experiência da subjetividade lírica, deslocando-a de pretenso centro narcísico.

Ao assumirmos a concepção do *lirismo objetivo* como traço basilar da obra de Orides Fontela, indicamos também a necessidade de observarmos a movimentação de sua voz poética que encontra a nossa própria, já que estamos sempre em relação com os textos. Tal “comportamento de leitura” não deixa, de alguma maneira, de portar um lirismo em si, se entendermos como “lírica” a relação entre poema e sujeito. Poderíamos ler o lirismo como expressão de pertença reversível, operada em afetividade da subjetividade e de seu corpo, em imbricação com a espessura do mundo, com as coisas e com a matéria verbal. Assim, baseamo-nos em uma noção lírica que se doa ao atravessamento produzido pela interação texto/sujeito na tessitura poética. À guisa de tal relacionamento, compreendemos não a reivindicação de lirismo “derramado”, aos moldes da expressão de interioridade invasora de todos os elementos formais e semânticos que compõem um poema (procedimento que a própria poeta denominaria como “romântico”, ainda que de maneira muito genérica, no momento em que associa certa noção “sentimentalista” ao romantismo), mas a instituição de um lirismo feito das/nas entranhas da linguagem poética, em suas formas e desdobramentos, em sua singularidade enunciativa. Destacamos tal “relacionamento lírico” com os poemas, uma vez que, ao relatar sua compreensão acerca do fazer poético, explicando também os motivos de sua poesia, a própria poeta flerta com diferentes “acepções” para o que ela entende como romantismo,

além de demarcar o (não)espaço do poeta do mundo sem “ideário romântico”, de acordo com o seu ponto de vista:

[...] *A verdade poética pode mas não precisa ser racional, mas tem que cantar, que ser vital. É algo que podemos amar (outra palavra gasta...) e usar como ar e alimento. Por mais que a sociedade mercantil e técnica desvalorize a poesia e os poetas, por mais que elitizem a poesia e, pior, não a paguem, não dá para elidir a essencial verdade poética. Pois não vivemos só de pão. [...] Mas não estou fazendo teoria, não sou crítica – sou poeta. Exprimo minhas verdades... poéticas. Minhas crenças, se quiserem, e este papo, por aí, se aproxima de uma confiança. Tomem por aí, e tudo entrará no seu lugar. Romantismo? Bem, nem tudo no romantismo é ultrapassado, há uma raiz muito verdadeira... e poética. É ela que invoco, não o sentimentalismo inútil, óbvio.* (Fontela 1997: 121, grifos nossos)

Diferentemente de um *éthos* romântico que desdobra o real dentro dos domínios da subjetividade ou que o transfere à esfera de contemplação, refletir sobre o *lirismo objetivo* em Orides Fontela é entendê-lo como categoria escritural capaz de criar seus próprios objetos poéticos encarnados nos poemas. Isso ocorre porque a poética oridiana imbrica a experiência da subjetividade (transformando seu estatuto, suas formas de se desdobrar) aos objetos existentes no mundo, como lemos em “Ode” (poema de *Helianto*, 1973): “E enquanto mordemos / frutos vivos / declina a tarde. // E enquanto fixamos / claros signos / flui o silêncio. // E enquanto sofremos / a hora intensa // lentamente o tempo / perde-nos.” (Fontela 2015: 154). Os poemas tornam-se, por meio de sua co-moção (tanto por promover uma “comoção afetiva”, quanto por indiciar um mover-se “ao fora de si” deflagrador de um deslocamento de caráter ontológico da subjetividade lírica, mas também de locomobilidade espacial no horizonte poético), espécie de alegoria que funda “[...] *objet et sujet lyrique dans une entité nouvelle*” – “[...] objeto e sujeito lírico numa entidade nova” (Maulpoix 2002 : 259, tradução nossa).

Pensando em como desdobrar-se é, antes de tudo, deslocar-se, movimentar-se, mobilizar-se, a noção de deslocamento imprime uma ação que se realiza conforme há experimentação de espacialidade, geralmente ofertada pelos dados objetivos do mundo. A interação com as coisas que habitam a paisagem do olhar e que o co-move, ao serem perspectivadas pela percepção da subjetividade, particulariza o sentido poético estabelecido a partir da concepção de *lirismo objetivo* oridiano. Aparentemente contraditória, tal noção visa aproximar dados tradicionalmente dicotômicos (reiteramos: não se trata de igualar, mas de aproximar campos, por assim dizer, diferenciais), analisando-os sob seguinte visada crítica: a poesia de Orides Fontela não necessariamente objetiva o “eu”, apagando-o, no seio da cotidianidade, porém o desloca, espalhando-o na experiência do mundo; não para destruí-lo, senão para reconstruí-lo. Ao mobilizarmos a concepção do “sujeito lírico fora de si” (Collot 2018), entendemos que os poemas oridianos se instituem por meio de um dispositivo de diferenciação e deslocamento da subjetividade lírica. Sua

experiência enquanto consciência/corpo sensível se realiza justamente no momento em que o corpo que fala/canta/silencia, torna-se também corpo dizível/cantante/silente, justamente porque emprega a fala (de si/sobre si/do outro/sobre o outro) sem sair da linguagem em que habita e que o institui. Tal voz poética lança-se ao fora de possível personalíssima interioridade e encontra as coisas, acotovelando-as, em dobra existencial disseminada na exterioridade. Sob tal perspectiva, a experiência artístico-poética é força que concebe diferenças no mundo, disseminando afetos, ao sentir-pensar no e com o real, produzindo *matéria-emoção*.

As palavras, bem como sua virtual ausência (já que o silêncio, na poesia oridiana, parece ser forro que atapeta a palavra lírica), matérias-primas dos poemas, não apenas aludem às coisas, mas as instituem ao “apresentá-las”, convocando presença, evidência concreta e espessura. Não mais “veículos conceituais” ditados pelo uso da língua corrente e por gramática prescritiva, são convocadas poeticamente: o uso dos vocábulos se converte em jogo de forças, transfigurador de uma escritura concentrada pela afirmatividade da linguagem (enquanto dispositivo de potência criativa), derivada, por sua vez, da emergência de um estado (po)ético intersubjetivo, materializado pelo experimento poético de linguagem oridiano.

A linguagem poética, em sua dinâmica original e originária, institui também a enunciação da subjetividade lírica nos poemas de Orides Fontela. Dados seus termos de imbricação com o mundo, a linguagem não objetiva reconstituir o “eu” como expressão máxima de interioridade integral, mas observá-lo por meio de uma lógica de deslocamento constitutiva. O nó reflexivo estabelecido em torno de sua existência diz respeito muito mais à condição como “fora de si”. Atravessada pela experiência do mundo, inclusive do “mundo da linguagem”, a subjetividade lírica não se extingue; está aberta à “escuta do mundo” e ao “lirismo da matéria”, em que mesmo as coisas mais triviais, justamente por seu caráter “prosaico” e cotidiano, ganham novas significações (passando à esfera dos símbolos e dos ícones poéticos), uma vez que estão intrinsecamente ligadas à vida afetiva do sujeito lírico. A questão da objetividade poética amplia-se: concede lugar à relação, ao encontro do sujeito com as coisas do mundo e vice-versa, em dinâmica poética fundacional (de certa forma, mítica), inscrita nos poemas, que inaugura tanto a subjetividade lírica quanto o mundo em que ela se institui (as coisas, os seres com os quais interage), como lemos em “O Gato” (poema de *Helianto*, 1973): “Na casa / inefavelmente / circulam olhos / de ouro // [...] vulto do deus sutil / indecifrado // na casa / o imperecível mito / se aconchega // [...] visitante de um tempo sacro (ou de um não tempo)” (Fontela 2015: 146).

Ressaltamos que a expressão “o lirismo da matéria” [*le lyrisme de la matière*], conforme Maulpoix (2002), tem relação com o “lirismo do objeto”, isto é, com a capacidade que os objetos têm de afetar o sujeito, porque lhe afloram sentimentos, sensações e reflexões. Os objetos se expõem ao sujeito, despertam sua percepção, mas também, de alguma maneira, opõem-se a ele, já que, aparentemente, promovem senso de realidade, por vezes, distante da, genericamente falando, “esfera subjetiva”. O “objeto lírico” causa

sentido de reencontro (em diferimento) à subjetividade: busca paradoxal de si, busca do outro. Pensar no “lirismo da matéria” ou ainda, em possível estatuto do objeto lírico, é interrogar temática que se realiza como “[...] *économie de rapports, de traitements et d’influences réciproques. C’est poser, par exemple, la question du regard du poète, et envisager le poème lui-même comme une écriture du regard [...]*” – “[...] economia de relações, tratamentos e influências recíprocas. Isto significa perguntar, por exemplo, a questão do olhar do poeta e considerar o próprio poema como uma escrita do olhar [...]” (Maulpoix 2002: 253, tradução nossa). A economia afetiva estabelecida entre sujeito e objetos não questiona se o poeta “vê mais ou vê melhor” (o poeta “apenas vê”), como afirma Maulpoix (2002), mas confirma a poesia como espaço que extrapola o real, não por se afastar dele: por convocar sua aparição liricamente transformada nos poemas.

A saída de si enquanto ponto crítico de relação/fruição com e no mundo faz a subjetividade lírica emocionar-se pelo sentir as/das coisas. O mundo torna-se campo de alteridade, já que ao interagir com sua “concretude”, ao anunciar certo protagonismo das coisas, o “eu” se comunica com o real, partilhando sua “voz tácita”, inscrita no lirismo da matéria. Por isso, entendemos a poética oridiana nos termos de imbricação lírica: o mundo como outrem para o sujeito poético pode fazê-lo colocar-se também em perspectiva e vice-versa. Ao retomar seu campo de experimentação e de (re)criação, isto é, o plano da enunciação lírica – à primeira vista voltada à interioridade –, o “eu” carrega o traçado do percurso pelo real já “gravado em sua pele” (na derme linguística transubstanciada em voz clamante) e já “marcado em seu coração”, de tal forma que a voz subjetiva abre espaço à do mundo (genérica e costumeiramente entendida em termos objetivos). Pensamos particularmente em “*Che cos’è la poesia?*” de Derrida (2001) para indicarmos tanto a concretude da subjetividade lírica que – instituída pela enunciação – ancora-se na escritura poética, quanto o “coração” entendido em sentido figurado, assim como órgão do corpo associado à definição poética que leva em conta a brevidade, a memória e o ritmo dos poemas enovelados por demanda partilhadora de paixões metamorfoseadas, no fazer poético oridiano, pelo estatuto do *lirismo objetivo*. Em outros termos, a imagem coronária encarna um processo poético desejante e sem decifração; desejo de uma espécie de “destinação” (Siscar 2016), que, sobretudo, deseja ser encontro com o outro como outrem absoluto, mas também como outro para si. Tais movimentos ocorrem, especialmente o último, porque enunciar-se, paradoxalmente, o sujeito lírico oridiano manifesta a experiência de “outro para si em si mesmo”: “*Je est un autre*” (Rimbaud 2009: 340). De modo que o outro passa a ser intimidade devassado, aberto ao mundo. A expressão “eu é um outro” funciona como síntese do que o jovem poeta Arthur Rimbaud buscava em sua criação poética e aparece na segunda Cartas do Vidente [*Lettres du voyant*], endereçada a Paul Demeny, em 1871. Ao mencioná-la, nossa intenção não é aproximar de maneira superficial dois projetos poéticos tão distintos quanto os de Fontela e de Rimbaud, mas indicar que a tendência da “saída de si”, com desdobramentos particulares em diferentes poetas, épocas e tradições distintas, como os dois citados,

possui lastro crítico desenvolvido na modernidade, sobretudo, a de matriz francesa, prolongando-se no que se costuma denominar didaticamente como pós-modernidade.

Portanto, lemos a escritura lírica de Orides Fontela à luz de certo sentido como gesto expressado, nos termos de relação do sujeito com o mundo, já que a matéria do alheio, transformada por e transformadora da subjetividade lírica, institui espaço gerativo da experiência poética. O real sensível pode ser partilhado pelo sujeito lírico (ao ser ele mesmo instância fragmentária), pois o que se coloca em jogo nesta partilha, que não deixa ser espécie de “política da escrita”, aos moldes da reflexão proposta por Rancière (1995), é o entretecer da emoção e da materialidade do poema, tal como lemos em “Espelho (II)”, poema de *Alba* (1983):

I

Fita-nos o cristal, vácuo  
de onde emergem rosas  
pássaros.

Fita-nos o tempo. Viva  
a infância nos rememora.

II

Aves  
disparam no espelho  
vívidas

aves  
lucidamente navegam  
no puro cristal  
do tempo. (Fontela 2015: 200)

Devido à inversão do olhar entre “eu”/ “mundo”, as coisas (“cristal”, “pássaros” e “flores”) são mobilizadoras da cena poética estabelecida. Soma-se a importância da linguagem que especula e redefine o caráter ontológico dos seres e das coisas, no momento em que nos dedicamos à reflexão lírico-objetiva do poema. É justamente no espelho-já-imagem que as imagens-objetos, “rosas” e “pássaros”, dinamizam-se, ainda que paradoxalmente cristalizadas e *temporariamente* refratadas pelo cristal depurado, em plano análogo, relacionado ao espelho, agente responsável por capturar a ação das coisas e a contemplação do sujeito lírico. Tão enigmática nos poemas de Orides, a imagem especular também se transubstancia em catalisador espaço-temporal em que

diversas experiências são possíveis. Na medida em que o espelho capta as imagens descritas nos poemas, abre-se uma dobra de sensações entre “eu”/mundo e a memória se estende em poética extremamente lúcida (porque estética e conscientemente refletida, em que mente/corpo atuam como aparelhos de conhecimento e, sobretudo, de fruição estética): a infância retorna, em virada talvez lúdica, que retoma a “primeiridade” do olhar (reiterando, inclusive, a possibilidade de sua inversão, como em um jogo). O espelho distende-se figurativamente no próprio mundo, nos seres que aí habitam e que se configuram justamente como elemento de alteridade ao sujeito lírico. Isto é possível devido à variedade de metáforas relativas ao objeto (falsamente ilusório, porque ao alcançar a ficção de experiência de “vida viva”, aporeticamente, ou por isso mesmo, cria “verdades poéticas”) e em sua relação com outrem.

A metamorfose imagética apresenta-se como problematização ou questionamento interno do próprio plano expressivo dos poemas em que se desdobra a *matéria-emoção* nos termos do *lirismo objetivo* de Orides Fontela. Se o *lirismo objetivo* investe na imbricação entre sentir e pensar, entre emoção e matéria, a formulação da subjetividade lírica converge invariavelmente para “inversão de olhares” (em que certa “noção especular”, em vários sentidos, importa, inclusive, em dimensão crítica) que se refratam, atravessando-se, para que a experiência poética aconteça, já que a noção de inversão converte-se em transformação mediada também pelo estatuto imagético da escritura poética. “Eu”/mundo tornam-se agências recíprocas e a matéria do mundo é (a)colhida tanto passiva, quanto ativamente. Torna-se materialidade poética em que o sujeito lírico se insinua e hospeda o “outro absoluto” (Derrida 2001: 28 ), devir-animal encarnado em imagem lírica, como ocorre em “Touro” (publicado em *Alba*, 1983). No poema, o foco de experimentação visual concentra-se na estrutura de horizonte de um campo terrestre transmutado em campo de afecções. Ao permanecer escamoteado na paisagem que o assombra e simultaneamente torna-lhe assombro do espaço, espécie de voz fantasmática, a subjetividade lírica localiza-se na alteridade e no convívio tenso de corpos distintos e atuantes como voz coletiva indefinida, enovelada por um “nós” elíptico:

I

No verde campo  
o touro  
qual noite exposta  
em claro  
dia

no verde chão  
da irrealidade  
a violência:

o sangue contido  
(ainda).

## II

No verde dia  
(fábula)  
a morte? A  
VIDA

– tão brutalmente  
VIDA  
que a tememos. (Fontela 2015: 181)

A visão do touro, alteridade radical transposta à imagem do animal, possibilita que o encontro com o outro seja também indissociável descoberta do mundo: trata-se do modo por meio do qual a subjetividade lírica se apresenta diante da fera, diante dos olhos do mundo, ao passo em que simultaneamente o mundo está diante de si, dos seus próprios olhos. Há, portanto, demanda mútua de presença. Contudo, tal abertura é abissal, posta em curso a partir de um ponto de invisibilidade e de infinidade (o touro destaca-se na paisagem campestre exatamente por isso: é contrastante na amena “paleta de cores” de cores do poema, nos verdes e claros do dia). Ao instaurar-se como contraponto e mesmo infiltração de “noite exposta” metaforicamente, o animal inscreve-se como diferença que, contraditoriamente, complementa e mobiliza um quadro, aparentemente, estático. O “touro”, também espécie de devir do sujeito lírico, não é necessariamente esboço fixo e cuidadosamente delimitado do mundo traçado pelo limite do olhar: demarca o próprio horizonte visual que é o espaço em que a experiência lírica irá fluir.

O encontro com a animalidade, traço imagético de fissura, “ponto cego” potente que, no entanto, inaugura um acontecimento – o encontro assustador com o outro –, revela um mundo sempre em estado de nascimento de algo, de experiência mobilizada e mobilizadora tanto da matéria das coisas, quanto da emoção por meio das quais verte. O animal aparece como instituição de uma espécie de caos enraizado (e necessário) à ordenação do campo idílico (e inerte) apresentado: encarna o próprio desvio como condição de existência. Materializando-se na tessitura do poema como ponto de inflexão, de não retorno, de instauração de vida insólita, que nasce pelo contraste e, de alguma maneira, instaura no mundo zonas de “tonalidades distintas”, de luzes e de sombras, em esquema mais ou menos básico de oposição complementar, a presença do touro faz a vida acontecer. Percebê-lo é ato mobilizador da subjetividade lírica e da concepção de vida possível. A relação, ainda que problemática com o outro, adere à própria experiência lírica do espaço que nega o aparecimento das coisas como forma fixa. Sujeito e imagem

poética modelam-se no atravessar de pontos desviantes, erráticos, em certa medida, de fundo invisível (“noite exposta / em claro / dia”): contradição imanente, nascedouro de sentidos e de matérias na interseção entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível.

A figura taurina permite à subjetividade lírica ver o mundo até perder-se *a vista* e *de vista* (no negrume e na obscuridade, misto de assombro e alumbramento suscitados pela imagem). A alteridade abre o mundo ao “eu” e, simultaneamente, interdita-o a qualquer ensaio de inspeção analítica. Justamente por vislumbrar aquela aparição, tal qual fantasma, o sujeito poético perde a faculdade de ver claramente (o que esclareceria o “mistério”). Contudo, mais do que ver, em postura contemplativa, o “eu” experimenta a visão do touro; descobre-se também como elemento inter-relacional em aparição no “claro-escuro” do mundo.

O campo verde, em que a “irrealidade” (a vida do “touro”) se materializa também espectralmente, carrega em sua própria aparição – símile à criação, à fabulação de algo, à condição de uma origem, portanto – a “violência” de um acontecimento que simplesmente surge, sem prévio aviso. Desestabiliza-se a harmonia, à primeira vista, estática da paisagem, imprimindo-a como realidade insolitamente possível, que persiste e que resiste a qualquer tentativa de domesticação do pensamento. O “touro” surge e confere, concomitantemente, caos e liberdade aos campos, ainda que isto signifique insurgência de ato violento, relacionado, inclusive, às novas tintas destacadas no poema. A cor do sangue, por exemplo: análoga à imbricação das noções de vida e de morte que, aliás, dependem uma da outra para existir, as metáforas (compreendidas a partir da concepção de “transportes de liberdade”, na esteira de Rancière, em suas *Políticas da escrita*, de 1995) relacionadas à cor e ao animal inscrevem violência instauradora de certa dobra poético-filosófica no poema, ao trazer implicitamente as questões: o que é a vida? O que é a morte?

Graças à alteridade encarnada no devir-animal, o “eu” vislumbra, ainda que precariamente, o infinito e mais: entrevê a própria finitude como condição contraditória para existência de vida. Acesso e imbricação ao/no outro são modos pelos quais a subjetividade lírica visualiza infinidade de perspectivas possíveis, mas, exatamente por isto, chega a ponto impossível de visão, limite intransponível em que se concentra o cerne de sua existência. A alteridade (mundo e touro como outrem) é tanto ponto de encontro, quanto de divergência da experiência. Ao “escapar do olhar”, o invisível do mundo não é excluído pelo plano visível, mas permanece como alicerce da própria experiência perceptiva. Fundamenta-a, na medida em que visível e invisível organizam o mundo, fazendo da alteridade horizonte insuperável, mas necessário para instituição da subjetividade lírica, agora figura quimérica, em (im)possível entrelaçamento com a alteridade animal.

O outro não se configura como algo/alguém que coincide com o “eu”, mas como elemento que permite a capacidade que o sujeito tem para “sair de si”, para descobrir-se como abertura do mundo, seja para reconhecer-se, seja para marcar sua

diferença. Isto acontece já na parte “I” do poema que concebe a micronarrativa de desenvolvimento da vida, pincelada pelo gênero fabular (ainda que desconstruído, assim como são desconstruídos os versos infiltradores sempre uns dos outros pelo recurso do *enjambement*) que atua como som de fundo: narra-se acontecimento episódico, com personagens animais, teoricamente ilustrando-se preceitos morais, geralmente vinculados ao final da composição. Já a segunda parte de “Touro” concentra toda a trama partilhada na primeira estrofe e destaca, no isolamento parentético do termo “fábula”, tanto a relação com o gênero textual homônimo, quanto a ideia de que a vida é criação, espécie de “fabulação” instigada pelo pensar-sentir disseminado pela linguagem poética. O que parece tomar curso na segunda estrofe é a reiteração, a transposição simbólica da narrativa curta e intrincada exposta na primeira.

O verde campo cede espaço à noção de “verde dia”, mantendo relação entre claridade e visão, ao que é possível alcançar com a visão ou criar, nas retinas mentais, ambiente campestre propício ao desenrolar da vida, análogo, portanto, ao “verde campo” e “verde chão”. Vale mencionar que a indagação quanto à condição real do espaço já havia sido semeada na primeira estrofe, visto que a cena acontece em “verde chão / da irrealdade”. O poema coloca em xeque a natureza da realidade, que se contempla e que se sente, abrindo-se para outra indagação de cunho existencial, que repercute a interpelação sobre o que é a vida: a realidade é o que é ou é o que criamos, inclusive a partir do intermédio da palavra poética? Basta lembrarmos-nos do instigante “Da metafísica (ou da metalinguagem)” (publicado em *Rosácea*, 1986): “O que é / o que / é?” (Fontela 2015: 246). Contemplar e sentir algo justifica presença concreta das coisas ou nossas sensações e o período em que somos autorizados a senti-las no mundo (entendendo-se o “verde dia” como noção que atravessa o espaço e se finca também no tempo) fabulam espécie de vontade da realidade? Forjamos o real ou *isto* nos forja?

Poderíamos sugerir que a concepção de realidade, à qual o poema se filia, regula-se segundo o horizonte de visão da subjetividade. A noção de real transforma-se e precisa ser pensada nos termos de articulação sujeito/mundo. É necessário, portanto, que a coloquemos em jogo a partir da ideia de elaboração (construto, estrutura, mas também *semântica*, ou, para retomarmos Nancy, “abertura do sentido”) para a indeterminação como princípio constitutivo. A partir da “indeterminação determinada” pela experiência poética, a realidade passa também pelo crivo da possibilidade criativa. Nessa experiência-limite, o real mesmo se torna perspectiva mutável abraçada pela escritura lírica.

A imagem do touro, dramaticamente relacionada às noções de vida e de realidade (ainda que problematizadas) se redefina: por tratar-se de ficção (miragem postulada no campo perceptivo da subjetividade lírica), isto é, de “(fábula)”, ou ainda de tipo muito singular de “segredo ostentado”, em perspectiva derridiana, fruto da imaginação, configura-se como verdade poética. Seu caráter afirmativo, que diz sim à vida como acontecimento, impõe-se nas segunda e terceira estrofes, por meio do uso letras maiúsculas para destacar exatamente o termo em destaque “A VIDA”, grande personagem

que o poema dramatiza. “A VIDA”, capacidade nuclear e repercussiva de toda a existência, repercute o vislumbre da figura taurina na primeira estrofe, ao imbricar, simultaneamente, toda manifestação de si na composição poética. Campo, animal e subjetividade lírica tornam-se entidade quimérica que diz, com voz de assombro, fruto de lucidez pungente: “A / VIDA // – tão brutalmente / VIDA / que a tememos”.

A partir dos dados objetivos do real, encarnados pelo “touro” (metáfora, mas também “palavra-coisa”), o poema cria uma teia que se autoalimenta, conectando o ser-autor e o ser-leitor em tempo elíptico, quase mítico, por ser reiterativo e por evocar a materialidade das coisas, em movimento que repensa o dado metafórico e aproxima a objetividade – ou o tratamento objetivo que se dá às coisas – ao plano subjetivo da escritura poética de Orides Fontela. Em outras palavras, insurge uma diversa categoria poética: o *lirismo objetivo*. Tal visada lírico-objetiva permite, para além da questão do deslocamento da subjetividade lírica (ou exatamente devido a isto), também o protagonismo dos objetos. Ao lermos poemas que privilegiam a presença dos dados objetivos do real (mesmo que nos termos contraditórios de uma aparição), como é o caso do “Touro” poético de Orides, podemos problematizar a mobilização do sujeito lírico frente à realidade e à linguagem.

Nosso ponto de interesse é também refletir sobre como o lirismo objetivo delinea-se na obra poética de Orides Fontela tanto no que diz respeito ao seu conteúdo, quanto por sua materialização linguística nos poemas. Notemos como certos vocábulos (convertidos em recorrentes constelações imagéticas, tais como “pássaro”, “flor”, “espelho”, “touro”, “luz”, “peixe”, “sangue”, “água”, “estrela”, “pedra” etc.) contemplados na tessitura lírica oridiana ganham corpo e se mobilizam enquanto objetos vivos do universo poético. Dito de outro modo: confere-se a tais objetos (não mais “meros signos linguísticos”) certa noção de liberdade, ao serem liricamente encarnados ou tecidos e vivenciados pela palavra poética, abalizada pela experiência do “eu” (corpo sensível/lógos clivado pela “carne do mundo”).

Renovada em seu estatuto, a subjetividade lírica habita uma poética cuja operação criativa se manifesta via pensamento/mundo. O mundo entendido em seu “próprio sentido” (instância material que cria significação por meio da própria existência; não sendo, portanto, “receptáculo” de significados que a ela aderem) e como nascente de sentidos, instituídos pela linguagem poética, apresenta-se como campo de experimentação ao sujeito. Movimentando-se como “vórtice de subjetividades”, a espessura (em certa medida também estrutura) do mundo enreda-se às fibras de um “eu” originariamente destinado (por temporalidades feitas a partir de tramas de impasses associadas, por sua vez, a espacialidades contingentes) à dissolução e ao consecutivo retorno de certa “concentração descentralizada” da subjetividade lírica.

Tal rearticulação subjetiva ocorre justamente no momento em que o “eu” se atomiza no mundo, acontecendo junto com esse mesmo mundo, portando/coletando/partilhando vestígios de fragmentação cuja fonte explosiva não se pode “documentar” e da qual não se permite retroagir à gênese específica, por não possuir “Habitat” (poema de *Rosácea*,

1986) definido, visto que “não é / daquém / e nem de além / e nem” (Fontela 2015: 243). O sujeito lírico extrapola seus limites, porque permanece à margem (ou fora) de sua pura interioridade. Torna-se campo de ação, de força, de afeto e, sobretudo, institui-se como fronteira, dobra de si (sobre si/sobre o outro) como outro. Reencontra-se em/com o mundo, no qual (re)faz sentidos virtualmente inaugurais no plano poético: estranha, familiar e “trágica” intimidade.

## NOTA

\* Nathaly Felipe Ferreira Alves (1988) é professora, pesquisadora, crítica literária e poeta brasileira sempre em formação. Mestra pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bolsista CAPES. Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bolsista FAPESP. Autora de *Poemas dissonantes* (coedição: Reformatório e Patuá, 2020), livro ganhador do Prêmio Maraã de Poesia. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado, na área de poesia, na PUC-SP, com bolsa do CNPq. O presente ensaio é fruto de pesquisa desenvolvida durante o doutorado, derivando-se da tese *O lirismo objetivo de Orides Fontela* (IEL, Unicamp, 2022).

## BIBLIOGRAFIA

- Collot, Michel (2018), *A Matéria-emoção*, tradução de Patricia Souza Silva, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- (2005), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF.
- (1998), “Lyrisme et réalité”, *Littérature*, n. 110, Lyon, 38-48.
- (1997), *La Matière-émotion*, Paris, PUF.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1980), *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques, (2001), “Che cos'è la poesia?”, tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, *inimigo rumor*, Rio de Janeiro [1992].
- Fontela, Orides (2015), *Poesia Completa*, São Paulo, Hedra.

- (1997), “Uma – desprestigiada – minipoética”, *Cultura vozes*, ano 91, nº 1, Rio de Janeiro, 118-125.
- Lima, Luiz Costa (1995), *Lira e antilira*, 2. ed., Rio de Janeiro, Topbooks.
- Marques, Ivan (2019), “A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela”, *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56, Brasília, 1-13.
- Maulpoix, Jean-Michel (2002), *du lyrisme*, Paris, José Corti.
- Melo Neto, João Cabral de Melo (2020), *Poesia completa*, 1 ed., Rio de Janeiro, Alfabeta.
- (1994), *Obra Completa: volume único*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003), *O visível e o invisível*, tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, São Paulo, Perspectiva [1964].
- Nancy, Jean-Luc (1993), *Le Sens du monde*, Paris, Galilée.
- Nunes, Benedito (2000), “João Cabral: filosofia e poesia”, *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920- 1999)*, *Colóquio Letras*, n. 157/158, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 37-45.
- (1974), *João Cabral de Melo Neto*, 2. ed., Rio de Janeiro, Vozes.
- Rancière, Jacques (1995), *Políticas da escrita*, tradução de Raquel Ramallete [et al], Rio de Janeiro, Ed. 34, [2007].
- Riaudel, Michel (1998), “Entretien avec Orides Fontela”, in Quint, Anne-Marie (org.), *Le conte et la ville: Études de littérature portugaise et brésilienne*, n. 5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Rimbaud, Arthur (2009), *Œuvres et lettres 1868-1875*, édition de André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, [1871].
- Siscar, Marcos (2016), “Ana C. aos pés da letra”, in *De volta ao fim, O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 104-133 .
- Staiger, Emil (1997), *Conceitos fundamentais de poética*, tradução de Celeste Aída Galeão, 3. Ed., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, [1946].