

CONSCIÊNCIA LÍRICA E TRABALHO NA POESIA DE ORIDES FONTELA

Prof. Dr. Alexandre Pilatiⁱ (UnB-DF)

Resumo:

Este texto apresenta uma leitura crítica do poema “Fala” da escritora brasileira Orides Fontela. Seu objetivo principal é mostrar de que maneira especificamente literária se pode propor uma interpretação de uma das formas de representação do trabalho na poesia contemporânea sob a perspectiva crítica materialista. Para isso, recuperam-se algumas reflexões sobre as relações entre linguagem e consciência de Marx & Engels presentes em A ideologia alemã, bem como o pensamento adorniano acerca das relações entre a poesia lírica e a sociedade, além de considerações lukacsianas acerca da peculiaridade do reflexo lírico. Trata-se inicialmente de demonstrar como o trabalho poético exibe-se no texto de Orides Fontela como resultado de uma tensão profunda entre a potência humanizadora da experiência com a palavra e a sua contraface dialética de racionalização coisificante. Espera-se, assim, confirmar a hipótese inicial de que a leitura de “Fala”, e também de outros poemas da autora, nos termos aqui propostos, pode oferecer chaves de compreensão para o tratamento que a poesia brasileira tem dado à tensão entre o lírico e o não lírico, entre o objetivo e o subjetivo, no que diz respeito à temática do trabalho.

Palavras-chave: Poesia brasileira; representação do trabalho; Orides Fontela; reificação; poética e consciência.

1 Introdução

Este trabalho realizará a leitura crítica do poema “Fala” da poeta brasileira Orides Fontela. Com essa leitura pretende-se apresentar algumas chaves interpretativas que podem ser utilizadas em uma apreciação crítica panorâmica da obra de Orides. Assim, trata-se de uma apreciação inicial que significa o ponto de partida de um estudo de maior fôlego dessa obra tão importante, que, no entanto, não tem merecido da crítica o interesse na forma de leituras mais desenvolvidas, ficando a fortuna crítica da autora restrita a alguns artigos e estudos pontuais, embora realizados por críticos importantes.

Orides Fontela aparece no cenário lírico brasileiro no final dos conturbados anos sessenta, mais precisamente em 1969, com o fortíssimo *Transposição*. Desde o livro de estreia, sua obra sempre foi muito bem recebida por importantes intelectuais radicados em São Paulo, entre os quais, Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Alcides Villaça e Marilena Chauí. Desde *Transposição*, até o último livro publicado, *Teia*, de 1996, são publicados *Helianto* (1973), *Alba* (1983) e *Rosácea* (1986). A distância temporal entre as obras demonstra o cuidado e a maturação que a preparação de cada volume exige da autora. O resultado disso é uma profunda unidade que revela uma sistêmica de símbolos e atitudes poéticas caracterizada pela economia verbal, pela racionalidade, a delicadeza e a dor.

Dessa forma, em quase trinta anos de poesia, Orides foi capaz de dar a uma época poética sem rumo claro uma poesia vigorosa, amparada na exposição dos dilemas do fazer poético, este talvez, segundo minha hipótese, o grande legado orideano a poesia. Qualquer estudo que pretenda abarcar as mais profícuas tensões da obra de Orides Fontela terá de se deparar, a meu ver, com a maneira segundo a qual a sua obra dá dignidade poética ao lirismo lúcido, que deixa ver uma inquietação com os limites e liames do trabalho poético. Na sua poesia, nada é débil, embora se esteja diante de uma poesia heroica ou impetuosa. Seu verso é armado de uma expressividade tensa, que não faz concessões de espécie alguma. Bem afinado o ouvido e bem regulado o olhar, o leitor de Orides ver-se-á frente a um eu-lírico que parece pouco à vontade no campo do poético, apesar de dominar

como poucos os recursos laborais da poesia. Tal eu-lírico põe em movimento um sistema de inquietudes, iluminado por uma luz que não deixa nada tornar-se belo sem antes passar pelo filtro (melhor seria dizer mó) da “consciência lúcida”. O grande símbolo dessa luz de contragolpe ao lirismo é o “meio-dia”. Em um poema com esse título, diz a autora: “*A luz destrói os segredos:/ a luz é crua contra os olhos/ ácida para o espírito.*” Golpeada pela luz, a emanção lírica vira constatação lúcida e dolorosa e o poema termina com o verso: “*A vida é lúcida e impossível*”.

Se não estamos enganados, essa consciência lúcida que mói as coisas com luz e clareza pode ser vista como uma consequente consciência do exercício do trabalho poético e articula-se com um sentimento de incômodo que dá o, por assim dizer, embalo lírico da sua poética, que já vamos vendo, embora parcimoniosa em efeitos, é de singular beleza e densidade não trivial. Estaríamos, pois, lendo uma poesia que retira a força de sua potência estética da exibição dilacerada do trabalho especializado do poeta, que, num movimento de alta voltagem dialética, renega os elementos dessa especialização e os aproveita com a mais ‘violenta’ delicadeza.

Quando falo em representação do trabalho, não estou, contudo, referindo-me apenas à maneira como a poesia contemporânea brasileira exhibe-o como temática. Ou seja, não interessa apenas a forma como o trabalho é representado literalmente, ou seja, como tema literário ou como reflexo imediato de uma realidade preexistente (de resto impossível). Representação aqui é tomada menos como presentificação textual de um dado referencial e mais como possibilidades de formulação estética da dinâmica histórica em que se insere um determinado tema ou categoria literária.

Lembremos, então, algumas formulações de György Lukács (2009) acerca do potencial mimético da obra lírica. Segundo Lukács (2009, p. 247), “o comportamento poético lírico é, indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete”. Estabelece-se, assim, numa original tensão entre a objetividade e a subjetividade, o potencial mimético da forma lírica. Para Lukács (2009), a análise da forma lírica não deve sonegar o fato de que seu potencial estético está ligado a uma “autorrepresentação da interioridade subjetiva”, da mesma forma que se deve considerar que este mesmo potencial estético só será alcançado criticamente em termos totais se se considerar também o modo especial segundo o qual a lírica é também “um reflexo da realidade objetiva, que existe independentemente de nossa consciência”. Assim, para Lukács (2009), se a subjetividade poética assume na lírica um “significado específico”, que seria o próprio fundamento do gênero, não se pode vê-la de modo passivo, ou seja, como mero centro sensivelmente poético e estático da obra. O pensador húngaro defende o fato de que o centro emanador da lírica seja lido criticamente “pelo seu específico modo de existência, pelo seu papel dinâmico na própria forma da obra”. A lírica tem, pois, o condão de representar a subjetividade em movimento. Embora Lukács (2009) não deixe claro em que consiste esse movimento, minha intenção aqui é tentar mostrar que poderíamos considerar, sem grande desvio dos princípios teóricos lukacsianos, que este movimento diagnosticado pelo pensador na forma lírica é uma espécie de exibição da consciência do trabalho criador. O movimento gravado pela forma lírica seria, nesses termos, o da consciência tornada trabalho na própria criação do poema.

Por essa perspectiva, a subjetividade nos domínios da lírica é algo além da passiva emanção de efusões sentimentais. Lukács (2009) retoma a antiga formulação de Spinoza, sob uma perspectiva mais propriamente estética e formal. A partir do pressuposto de que “a realidade representada na lírica se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*”, Lukács (2009), por assim dizer, materializa as categorias spinozistas de *natura naturata* (natureza criada) e *natura naturans* (natureza criadora) para exhibir a dinâmica objetivamente dialética que dá vigor à validade estética fundamental do gênero lírico.

Se couber aqui um comentário de crítica teórica, diria que este Lukács (2009) que reflete sobre “a característica mais geral do reflexo lírico” não está tão distante das formulações do Adorno (2003) de “Palestra sobre lírica e sociedade”. Afinal, neste importante texto da teoria das formações líricas, Adorno (2003) defende o argumento de que a análise do que podemos encontrar de social ou histórico (“reflexo da realidade objetiva” para Lukács (2009)) na lírica só pode ser considerada

consequente quando:

“composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstrações de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (Adorno, 2003, p. 66).

E do fundo da formação lírica, segundo tentarei mostrar aqui a partir da leitura de um poema de Orides Fontela, não emana outra coisa senão a dinâmica objetivamente dialética entre a natureza criadora e a natureza criada. Diz Orides em “*Templo*”, de *Helianto* (1973): “*A severa arquitetura/ serenamente prende-nos*”. A consistência da forma lírica seria, pois, tanto montada a partir de uma *natura naturata*, que corresponderia ao domínio mais comumente denominado como “eu-lírico”, quanto de uma *natura naturans*, que corresponderia a uma espécie de autoconsciência do poema, responsável pela exibição consciente (às vezes deliberadamente fática) das etapas de trabalho poético e das ferramentas estéticas que possibilitam tal trabalho (ferramentas estas acumuladas ao longo de anos de tradição literária). Dada a condição de privilégio do trabalho poético, ele é algo que humaniza e também torna dilacerado o exercício da consciência poética. O trabalho lírico, assim, vai entregando ao poeta a autoconsciência que ele faz brotar no poema como lirismo dolorido. Noutras palavras e em outras oportunidades, chamamos a isso a base de “suave violência” da lírica (PILATI, 2009). A lucidez com que a obra de Orides Fontela trata desse dilaceramento é bastante incomum nos fluxos sistêmicos em que ela se encaixa. Lembremos dos versos de “*Peixe*”, de *Alba* (1983): “*Apenas forma: ciclo/ ritmo submerso/ sem asas para o tempo*”.

Ao falar do “Noturno do andarilho”¹ (*Wanderers nachtlied*), de Goethe, salvo engano, Adorno (2003) está lembrando essa dinâmica entre ato criador (consciência poética) e matéria criada (expansão do eu-lírico, o “eco da alma”). Para o filósofo alemão:

“Este poema certamente deve sua grandeza ao fato de que não fala de nada alienado e perturbador, de que, nele próprio, o desassossego do objeto não é contraposto ao sujeito: pelo contrário, o poema reverbera o desassossego do próprio sujeito. É prometida uma segunda imediatidade: o que é humano, a própria linguagem, aparece como se fosse ainda uma vez a criação, enquanto tudo o que vem de fora se extingue no eco da alma.” (Adorno, 2003, p. 71)

Adorno (2003) com essa interpretação do poema de Goethe tenta evidenciar como há uma profunda conexão dialética entre o poema como forma e o seu conteúdo expressivo. A sua linguagem aparece não apenas como forma de um conteúdo, mas como forma e testemunha da construção propriamente estética de uma densidade expressiva vivida no íntimo da subjetividade. Diante de uma forma lírica, testemunhamos a exibição de uma espécie de instante primevo de uma reconfiguração desautomatizada da relação sujeito-objeto, em que o mundo se torna outro, ou se apaga, a fim de exibir uma inteligibilidade mais oxigenada da realidade prévia ao poema.

O “ciclo sem asas para o tempo” é o poema alheio ao mundo. Assim, investigar a forma como o trabalho poético aparece representado na poesia tem a ver com a análise da forma segundo a qual o que parece alheio ao poema (o histórico) torna-se inexoravelmente próprio (ou literário), por uma operação de alta complexidade linguística que, em vez de restringir os campos semânticos de um dado enunciado, multiplica-os, dando a ver as contradições da tensa relação entre o ato de nomear e o puro existir, entre a arte e a vida, entre o poema e o tempo histórico do qual ele emana. Se um

¹ Sobre os picos/paz./Nos cimos/quase/nenhum sopro./Calam-se as aves nos ramos/Logo, vamos,/virá o repouso.

poema contemporâneo, por exemplo, ainda é capaz de reestabelecer, por meio do exercício consciente da palavra em função estética, os laços do homem com as contradições que fazem reverberar a sua condição no mundo, então a literatura e a poesia ainda são capazes de nos garantir significativas experiências de humanização. Assim, ainda lembrando Lukács (1978: 296), a lírica pode ser como uma espécie privilegiada de autoconsciência da humanidade. Para Lukács, a forma artística encaminha o leitor para uma experiência dentro de um “microcosmo autoconsciente”, inserido no “macrocosmo do desenvolvimento da humanidade”. Um dado poema representaria, portanto, o desenvolvimento da humanidade, num movimento de trabalho estético que resgataria a matéria contingente do individualismo e do mundo social degradado, tornando-a “propriedade duradoura da humanidade”. Por isso, em sua condição específica de gênero literário, o lirismo com a agudeza do trabalho com a linguagem e com a imersão complexa no plano subjetivo, projeta-se feito uma superação do típico, do efêmero, realizando uma operação densa de suplantação do purismo formal e do histórico como conteúdo. Talvez por isso, Orídes inunde seus versos com imagens violentas, de dor e sangue, como aparece no poema *Voo (II)*, em que “asas de neve” que “buscam o branco”, contrastam com a estrofe conclusiva: “*A terra muito/ abaixo./Muito abaixo o odor/do sangue.*”

A poesia brasileira apresenta diversos e excelentes exemplos de discussão do problema do trabalho em geral e do trabalho poético em particular, bem como de suas possibilidades de representação na lírica. Basta lembrar o conjunto monumental de poemas metalinguísticos de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. O lirismo orideano, assim, exibe um incômodo com o campo reificado do poético, que leva o poeta ao interrogar-se. O que faço aqui? Quando o poeta questiona-se sobre o seu trabalho específico e expõe os dilemas surgidos nesse interrogar (e na tensão poética e expressiva que aparece entre subjetividade e objetividade, entre indivíduo e história), acaba por evidenciar uma aguda consciência de seu lugar na dinâmica do presente. Eis que, portanto, que a consciência que o poeta exibe de seu trabalho é também a consciência de seu tempo. Noutros termos, invertendo dialeticamente o argumento, diríamos que é o tempo presente que desenha a consistência da consciência do trabalho poético.

Não será demais lembrar, portanto, que o poeta, na modernidade, é antes de tudo um tributário das relações mais gerais da especialização do trabalho. Ele extrai a força de interpretação do mundo de sua fala precisamente da condição de abandono e isolamento subjetivo que caracteriza o discurso altamente especializado da forma lírica na modernidade. Esta é a “luta vã” do poeta², a qual se desenha nos limites de um trabalho altamente especializado que guarda certa potência de relativa liberdade em uma condição histórica geral de trabalho alienado. A própria autoconsciência lírica de que temos falado aqui, e que faz parte dessa mesma luta vã, só é possível graças à especialização dos saberes. A autoconsciência poética, assim, representa o horizonte de isolamento que cada peça lírica rechaça e ao mesmo tempo replica. Eis os versos de “*Eros*”: “*supremamente livre/ – violento – / não és estátua: és pureza/ oferta.*”

É de Carlos Drummond de Andrade o conhecido verso acerca da matéria do poeta: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”³. Mas não se chega a ver a matéria presente, os homens presentes na formação lírica, sem deixar falar antes, o material específico de mediação estética, entre leitor e mundo. Trata-se daquilo que Lukács (1978: 284) colocou nos seguintes termos: “a específica unidade dialética entre fator subjetivo e fator objetivo como princípio animador contraditório” da forma estética.

Assumir que em Orídes o poema tem como vetores centrais o incômodo e o questionamento do trabalho com o estético, nos levará a perceber, talvez, a dimensão de sua importância para a história da poesia brasileira. A categoria do trabalho, então, poderá, também, ajudar a perceber melhor em que medida o presente se torna “matéria de poesia”. Na poesia orideana, a onipresença

² Lembremos o poema de Drummond, “O lutador”: “Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/mal rompe a manhã”.

³ “Mãos Dadas”, de *A rosa do povo*.

da exibição do trabalho estético funciona como uma espécie de contrapeso “lúcido” à expressividade lírica e à magia dos recursos “musicais” do poema. Este contrapeso é o que chamamos de autoconsciência poética. Nos versos de “Ludismo”, encontra-se uma súplica dessa dinâmica: “*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.*” O dilemático é que, embora seja “antilírica” no sentido amplo do termo, a “consciência lúcida” é o que possibilita a integralidade estética da forma lírica moderna. É, portanto, a percepção dessa consciência que, de algum modo, torna possível ao lirismo moderno formalizar o movimento que faz inteligível a posição do homem no mundo da alienação, entre o estético e o transestético.

2 Representação do trabalho entre “fala” e “palavra”

A essa altura, podemos perguntar: é possível perceber essa matéria presente mesmo quando ela não se nos aparece de modo imediato, claro, referencial? Poderia estar o poeta rascunhando algo da história falando apenas de palavras? Sim, se estiver certo o nosso pressuposto de que o que o poeta produz com seu trabalho é uma forma autoconsciente e que engendrar o poema é engendrar um eu que não se revela de outra forma senão também como autoconsciência que pode ser delineada a partir das marcas do trabalho com as formas poéticas que ficam gravadas na forma do poema. É isso que espero poder mostrar realizando a análise literária de um poema da escritora paulista Orides Fontela (1940-1998), sem sombra de dúvida uma das mais importantes de seu tempo. O poema a ser aqui analisado é “Fala”. Ele abre a segunda parte, indicada apenas por “II (-)”, do primeiro livro publicado pela autora, em 1969, intitulado *Transposição*. Façamos uma leitura atenta:

“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).”

Num poema de poucas palavras e aparentemente avesso ao poder referencial do poético, onde encontraríamos a representação do trabalho? A crítica resgatará a representação do trabalho à medida que penetre as estruturas elementares do poema, ou seja, aquelas camadas de seu estilo que são menos evidentes. Camadas que guardam a articulação de uma perspectiva da realidade que é, ao mesmo tempo, um ponto de vista particular e uma forma de conhecimento do mundo, tendente ao universal. Tal é a dialética própria do fazer literário. Na densidade das tramas linguísticas é que perceberemos a aguda consciência que a poeta exibe acerca do seu trabalho, evidenciando as contradições mais dilacerantes do fazer literário. Aqui será fundamental utilizar aquela categoria que há pouco tentamos delinear: a consciência do trabalho poético. Retomo algo do argumento: se podemos considerar lirismo a expressão dos sentimentos, a imersão na densidade da subjetividade retirada das contingências do cotidiano e alçada a um plano dialeticamente universal, poderíamos dizer também que a categoria da consciência do trabalho complementa e torna possível a universalidade do gesto lírico. Na poesia de Orides Fontela, essa “consciência demais do ser”, é algo muito forte, definidor mesmo da altura estética de sua obra. Em alguns de seus textos vemos a

poeta falando sobre as palavras e o modo peculiar segundo o qual a consciência poética opera com elas.

Partamos daquilo que considero o núcleo de oposição fundamental do poema e que podemos recuperar equacionando criticamente nos limites da oposição entre dois vocábulos: “fala” e “palavra”. Partindo dessa tensão dialética fundamental, desse atrito entre campos semânticos símiles e dissímiles, desse produtivo arranjo poético extraído do choque de contrários, o poema caracteriza-se como uma formalização da consciência dos dilemas do trabalho poético. O dilema central aqui reside no desaguar da “fala” ideal inicial em “palavra” cruel, ainda que bela. De “fala” a “palavra”, o poema caminha por um percurso revelador de atrito, de incômodo, de lúcida avaliação da violência que está embutida em qualquer gesto estético, que sempre a repõe noutro plano, suavizando-a, estetizando-a. “(*Toda palavra é crueldade*)”, diz a poeta ao final, como que a registrar um grande segredo do estatuto do poético: o seu vínculo inexorável com a lógica da reificação. Segredo este que, aliás, quase se autodeclara graças aos parênteses que protegem a sentença. Seria interessante pensar numa perspectiva um pouco diferente, que a consciência da crueldade da palavra não é a conclusão do poema, mas um resultado do trabalho poético que a consciência lírica já dava como certo. Assim, a crueldade é não apenas a conclusão a que a consciência após a fatura do poema, mas a própria condição de existência do texto poético. O ato estético seria, então, coparticipe da crueldade que ele mesmo registra? O incômodo da consciência lírica e sua dinâmica crítica elevam-se sobre todo o texto, como que a por em xeque as operações fundamentais do belo. Em Orídes, graças a essa consciência lírica incomodada e incômoda, o belo é sempre vivido como um hiato, como um quase, como uma hesitação, ou como certo elemento que acompanha o seu próprio avesso, que é gritante. “Fala” e “palavra” são, no poema que estamos lendo, rastros delineadores dessa problemática. Sendo opostos acabam por iluminar-se mutuamente.

Mas por que a consciência lírica é capaz de revelar o avesso cruel da forma bela? O trabalho poético exhibe a condição humana mais inelutável e primordial: a de que o mundo, a natureza, a sociedade e o próprio eu são acessíveis ao homem sob a forma de palavras, as quais, dialeticamente, são manifestação da consciência formada e também mecanismos formadores dessa mesma consciência. Vejamos o que dizem Marx & Engels (2001) em um dos trabalhos mais importantes já escritos sobre a filosofia da linguagem sob uma perspectiva materialista:

“Desde sempre pesa sobre o “espírito” a maldição de estar “imbuído” de uma matéria que aqui se manifesta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, numa palavra, sob a forma da linguagem. A linguagem é tão velha como a consciência: é a consciência real, prática, que existe também para outros homens e que, portanto, existe igualmente só para mim e tal como a consciência.” (Marx & Engels, 2001, p. 53).

O ponto crítico central que exploro na leitura da representação do trabalho no texto de Orídes Fontela é bastante bem iluminado com essa citação de *A ideologia alemã*, sobretudo no que se refere à consciência lúcida que se cria *no/pelo poema* através das palavras e também naquilo que se refere ao conteúdo propriamente lírico do poema. Não estamos diante de uma poesia confessionalista, embora, por outro lado, ela não seja ascética, ou antilírica no sentido mais convencional dos termos. Tampouco nessa poesia a negatividade se revela em termos de uma retórica do grotesco, que tantas vezes termina ressacralizando aquilo que deseja destruir. Há nela uma matéria lírica potente, ainda que quase subliminar.

Esta matéria lírica, no poema e em diversos outros textos de Orídes, é um mal-estar que se pode identificar como sutilmente sobreposto à lógica de oposições fundamentais a que mais acima nos referimos, entre os campos significativos de “palavra” e de “fala”. É este um sentimento de mal-estar que, forçando o pensamento metafórico, poderíamos chamar de “membrana lírica” da consciência poética lúcida que o poema exhibe. Para citar novamente os versos de “Ludismo”, diríamos que se exhibe ao leitor o ato criador dos “*Mundos frágeis adquiridos/ no despedaçamento de um só*”. Tomados nesses termos, a membrana lírica e a consciência crítica tornam-se elementos

de outra oposição fundamental do poema, talvez aquela mais originalmente formal, tendo em vista a especificidade do gênero literário em questão.

O lirismo e a lucidez jogam (dizer “jogam” lembra a fixação de Orides pelo “ludismo”), neste poema de Orides. Numa dinâmica de altíssimo refinamento estético, aposta-se com as cartas do lírico e do antilírico (em suas nuances mais sutis, e nunca em tintas carregadas). Num certo plano, atritam-se lírico e antilírico, para dar a ver, quem sabe, uma representação dolorida das projeções volitivas do ato poético, bem como das frustrações de desejo do belo como “finalidade sem fim” (como em Kant) pela natureza reificadora do processo de transfiguração do mundo real (natureza, eu, mundo social) em palavra poética. Palavra que é bela e que em seu rebrilhar encantador, contraditoriamente, replica a dinâmica histórica do mundo e a suplanta.

Poderíamos pensar, talvez, que o trabalho poético refaz o gesto primevo do ser humano, o gesto que marca o caminhar dos homens sobre o mundo: o gesto que humaniza pela força que tem de exilar o homem da natureza. A consciência desse ato, todavia, marca, com “luz impiedosa”, a palavra poética com certa nostalgia do tempo em que as palavras eram apenas camadas de ar agitadas, ou, fala livre no vento.

Mas o especializar-se da poesia é não apenas divórcio de um mundo integrado, mas também um processo de humanização, ao mesmo tempo em que é um processo de abandono do mundo integrado, na direção do mundo administrado de onde parte a condição de isolamento da fala lírica. Assim, humanizar-se é, também, exilar-se dessa liberdade do mundo natural. Há uma dor no trabalho poético representado em Orides que, poderíamos dizer, deriva daí, do próprio conteúdo humanizador do apropriar-se esteticamente do mundo, do representar. Tal humanização via estética é apresentada no poema “Fala” por essa tensão entre lirismo e consciência, em que ambos os polos expõem a humanização pela palavra. Um desses polos, entretanto, age de modo a exibir a potência de lucidez que caracteriza o trabalho racionalizador de cada palavra (especialmente a palavra posta em situação poética) e é a perfeição milimétrica da forma do poema que nos garante isso. O outro polo age mostrando um matiz escuro dessa lucidez, ou seja, algo como uma melancolia que deriva da saudade de uma perspectiva de humanidade ligada a uma realidade histórica em que “as camadas de ar”, ou seja, a fala, é que participa de natureza irracionalizada, ainda não reificada nos termos modernos.

O texto de Orides Fontela, desse modo, nos encaminha, por meio de suas estruturas fundamentais, para a percepção de uma representação do trabalho que não é literal (como poderíamos considerar, por exemplo, aquela do conhecido soneto de Olavo Bilac “Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!”). O que se representa aqui é o dilema fundamental do trabalho poético, ou seja, a possibilidade/impossibilidade de a palavra (em geral e também a palavra poética em particular) captar o mundo, num processo de racionalização da experiência que é humanizador, precisamente porque é fruto da contradição entre a reificação e a emancipação.

O poema, exibido como produto reificado do trabalho humano, aponta para a coisificação da consciência (algo inexorável), uma coisificação que, contraditoriamente, tem o poder de alienar o homem de sua humanidade e humaniza-lo com o condão da lucidez. Mas a dor, no poema de Orides, atravessa a lucidez: “tudo será capaz de ferir”. Assim é que a categoria da consciência poética pode nos ajudar a compreender como a arte é fruto de um trabalho especializado, configurando-se como um produto reificado, que exhibe a sua própria condição de reificação.

O texto de Orides (esse e também diversos outros poemas seus) exige do crítico o cuidado no trato do material intencional consumado na formação lírica. Orides também coloca em xeque o processo interpretativo por desenvolver uma reflexão sobre o trabalho poético que considera a tensão entre o objetivo (o mundo e sua condensação em poema) e o subjetivo (sublimado na forma até o ponto de perder a validade como tal). Não é incomum a leitura de Orides como uma poeta sênica, pela superação do objetivo e também como poeta objetiva pela superação da subjetividade poética. Salvo engano, “Fala” mostra essa impossibilidade do cumprimento das intenções do trabalho do poeta, pois o consumir-se do poema é mais do que dar forma a um desejo comunicativo; é o registro dos seus próprios impasses, é o registro da vinculação do indivíduo com

a história coletiva. Um poema, assim, não consoma a individualidade preexistente em forma lírica; ele problematiza a possibilidade de expressão dessa individualidade numa matéria cujo fundamento é o abandono da natureza original, pela potência reificadora de toda palavra. É consciência que cria possibilidades de autoconsciência.

Esse tipo de consciência só é possível na sociedade moderna, e por isso, será cabível dizer, mais uma vez citando Adorno, que esse é o dotamento histórico fundamental da poesia lírica. Não será demais retomar um argumento bastante conhecido de “Palestra sobre lírica e sociedade”:

“A composição lírica tem a esperança de extrair da mais irrestrita individuação o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma experiência meramente isolada.” (Adorno, 2003, p. 64)

Há na lírica o risco de uma doída reflexão contingente restringir-se apenas aos limites de uma experiência singular de um dado indivíduo. Todavia, para além da expressão do momento singular, a arquitetura formal da lírica tem o poder de captar tal movimento alçando-o ao patamar de um drama ou um problema universal. A lírica moderna, nos melhores casos, problematiza exatamente isso. O poeta se pergunta, ao fim das contas, como tornar essa questão que é restrita ao âmbito do fazer literário (a fala, a palavra) em um drama capaz de expor os nervos da relação contraditória do homem com suas formas de expressão, ou do homem imerso em sua condição primordialmente social, a condição de isolamento da subjetividade moderna. O homem-poeta trabalhando com elementos originalmente seus, mas com os quais já toma contato em condição de alheamento, de alienação. O poema, então, seria uma tentativa desesperada de o poeta formular o problema, ao mesmo tempo em que tenta resolvê-lo. Orides está, portanto, dando forma a esse dilema, quando enuncia, por exemplo: “*tudo será difícil de dizer*”.

Problematizar essa questão, do ponto de vista crítico, talvez seja, entre outras coisas, no caso aqui tratado, perguntar: a representação do trabalho na poesia de Orides Fontela está no registro ambíguo (entre mal-estar e lucidez) de uma frustração com relação às possibilidades de a poesia falar algo? Noutras palavras, em que resulta o trabalho do poeta? Para responder a essa pergunta será necessário analisar alguns traços formais elementares do poema, que podem ajudar na percepção dessa peculiar forma de representar e problematizar o trabalho poético no texto “Fala”.

Conforme já disse acima, o poema “Fala” estabelece-se na tensão entre o desejo de ser “fala” e a constatação da crueldade da transformação da fala em “palavra”. Trata-se de um poema sobre o trabalho de nomeação poética que se inicia por uma palavra (“fala”), a qual pode ser lida tanto como verbo no imperativo quanto como substantivo comum. Não importa qual das duas interpretações é mais cabível, o que importa é a agitação que a ambiguidade do item lexical posto em situação poética propõe. “Fala”, o título do texto, poderíamos concluir, é uma palavra em movimento. O desenrolar do poema, por sua vez, é o percurso da condensação, da fixação dessa “palavra agitada”, por assim dizer, em abafamento cruel. A fala, inicialmente livre do título, aos poucos se reveste com o campo semântico da dor, da agressividade. Na primeira estrofe, por exemplo, vemos que “a palavra real/nunca é suave”. A palavra, em situação de poema, procura ser real, e, assim, carregar uma espécie de incômodo que repele o meramente suave. Essa é uma constatação, portanto, da consciência poética que já sabe que seu trabalho está incrustado num movimento dolorido. A frase final, “(Toda palavra é crueldade)”, posta entre parênteses, funciona como uma espécie de sintetização mimética do processo de trabalho que gera um poema; é a etapa final do processo estético de imobilização da fala, e de consequente transformação dela em palavra cruel.

Temos, então, sob essa perspectiva, um trabalho poético que exhibe a consistência de violência da palavra poética, exatamente quando ela se faz mais aguda, mais comandada pela consciência e menos açambarcada pela expressividade sentimental. Essa violência é reforçada pelos poucos recursos de que a poeta se vale para caracterizar a fala e sua dificuldade. Ao todo o poema tem 61

palavras, sendo que seu núcleo significativo está circundado pelas palavras que revelam a essência especial fazer poético, segundo o texto. Tais palavras são quatro e cada uma se repete exatamente três vezes, formando um conjunto equilibrado de quinze palavras, que reiteram algumas categorias mais elementares do poema. São elas: “tudo”, “é”, “será”, “palavra” e “real”. Se as retomamos na ordem em que aparecem, elas curiosamente formam uma frase com sentido quase completo, a depender do câmbio do verbo “Tudo será/é palavra real”. É como se, de alguma forma, essa frase formasse uma espécie de baixo contínuo, a acompanhar a melodia lírica/crítica do poema, aquelas mais ligadas ao sentimento de dor que atravessa palavras e expressões como: “luz impiedosa”, “excessiva vivência”, “consciência demais do ser”, “capaz de ferir”, “Será agressivamente real”, “não há piedade nos signos/ e nem no amor”, “a palavra é densa e nos fere”. Estas expressões, de vigoroso conteúdo lírico, revelador do incômodo poético condicionado pela lucidez, liga o registro da dor ao registro da luz da consciência. O agressivo é o que a consciência lúcida fere com a luz, “agressivamente real”, o excessivo é o peso da estética que o poema registra nessas expressões. Poderíamos ainda ligar o peso do consciente ao real. A palavra poética é cruel, pois está grávida de real, embora o movimento seja o de seu ultrapassar. A frase final, assim, ganha outro significado, quando a contrastamos com o “baixo” pesado do poema. Reposicionemos as frases, a fim de melhor representar o dilema que o poema registra: “Tudo será/é palavra real”-“Toda palavra é crueldade”.

O dado subliminar do poema, desse modo, revela-se como o seu próprio avesso no enunciado conclusivo. A crueldade do estético é tão real que despedaça aquele que dedicou o seu trabalho a sua fatura. Num poema tão econômico, é quase escusado dizer que são poucas as figuras de linguagem, são poucos os recursos ligados à poetização da sintaxe, são poucos os elementos propriamente literários, no sentido mais tradicional do termo. A linguagem do poema se limpa de literatura, é praticamente conceitual, numa espécie de literarização da filosofia. É feita de um pequeno número de palavras. As frases declarativas nos ferem com sua agitação lúcida; incomodam-nos a excessiva imobilidade da reiteração do verbo ser (ele se repete em diversas flexões sete vezes no poema).

No meio desse processo que até aqui descrevemos, algumas expressões destacam-se, como chaves da dinâmica de imobilização cruel do real pela palavra: “consciência demais do ser”; “excessivamente lúcido”. E a expressividade de “demais” e “excessivamente” é ainda maior se contrastada com a contensão lírica e com a economia vocabular do poema. Na dialética que até aqui propomos, essas expressões representam a racionalização que a palavra exige (que o mundo letrado como um todo exige!), para se configurar como algo desgarrado do mundo, mas tão excessivamente real que é capaz de explica-lo noutro plano quase irreal, talvez apenas conceitual, mítico ou filosófico: enfim - poético. Note-se, ainda a respeito dessa problemática, que o poema resulta suave em sua arquitetura, mas a sua frase final é uma grande exibição do incômodo lírico com o processo de criação do poema. Os recursos (incluído aí o lirismo e a dimensão subjetiva da expressão problematizada) que a consciência poética organiza representam de forma bastante aguda as contradições do gesto reificador da poética. Dessa forma, o poema é uma negação de sua promessa imperativa “Fala”, uma vez que ele não “fala”, apenas arranja palavras na densidade do mecanismo cruel de apreensão das potências vitais da expressão. O poema é um antídoto daquilo que seu título promete.

Além de tudo isso, há outro dado importantíssimo que marca a relação entre a consciência poética e a apreciação do eu lírico. Trata-se da nominalização dominante no poema. Em um total de 69 palavras, “Fala” traz apenas três verbos que indicam ação: “ferir”, “fere” e “despedaça”. Todos eles em estreita relação com a avaliação lírica acerca da violência do processo de racionalização da fala. O verbo dominante é o ser, refletindo a indissociabilidade entre a construção do “ser” lírico e a condição de crueldade que fere a “palavra” poética e a faz ferir a “fala”. Predominantemente nominal, o poema estabelece-se como uma muito sintética súmula de avaliações e incômodos que em mesmos renegam o trinar docilizado peculiar da lírica. Tudo colocado de uma forma estoica, que registra a dor, mas não se dilacera subjetivamente com ela. Embora haja sofrimento, há equilíbrio, e ele é garantido pela consciência poética do trabalho, que dá nervo ao poema não o

deixando esvaír-se na pura efusão lírica, ou no domínio intimista da autopiedade.

Portanto, vimos que o poema é uma formalização dos impasses da escrita poética, do trabalho do poeta com a essência de seu próprio ofício. É o trabalho que humaniza o homem, ao lembrá-lo de que ele só “é”, para si e para os outros, como fruto de uma relação tensa com a dinâmica de forças externas a ele. Quando o poeta exhibe a consciência dilacerada de seu trabalho e a crueldade da potencia racionalizante a que tem de pagar tributo, está exibindo um dilema universal. O trabalho do homem (tanto quanto o trabalho do poeta com a palavra) torna mais humana a sua experiência, pois o reconcilia com seus verdadeiros limites. A proposta de leitura até aqui feita teve como pretensão, não apenas esgotar-se nessa indicação de esquemas de leitura para a poesia de Orídes Fontela, mas também tentar provocar a reflexão sobre esses dilemas em outros autores da poesia brasileira contemporânea, a fim de que se produzam, a partir de leituras das produções poéticas brasileiras de hoje, reflexões acerca do homem e de sua posição no mundo sob um prisma histórico e humanizador, no sentido amplo dos termos. Um sentido que talvez apenas a arte em geral e a literatura em particular possam resgatar atualmente.

Referências Bibliográficas

- 1] ADORNO, Theodor W. 1991. Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin. Em *Notas de literatura*. 2ª ed. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro.
- 2] _____. 2003. Palestra sobre lírica e sociedade. Em *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge Almeida, São Paulo, Editora Duas Cidades e Editora 34.
- 3] FONTELA, Orídes. 2006. *Poesia completa*. São Paulo/Rio de Janeiro, Editoras 7letras/CosacNaify.
- 4] CANDIDO, A. 2002. Duas notas de poética, em *Textos de intervenção*. São Paulo, Duas Cidades/34, 153-158.
- 5] LUKÁCS, G. 1978. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade, em *Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho & Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 282-298.
- 6] _____. 2009. A característica mais geral do reflexo lírico, em *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro, ED. UFRJ, 245-248.
- 7] MARX, K. & ENGELS, F. 2001. *A ideologia alemã*. Tradução de Luiz Cláudio de Castro e Costa. 2ª ed., São Paulo, Editora Martins Fontes.
- 8] PILATI, A. S. *A nação drummondiana*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

iAutor

Alexandre PILATI, Prof. Dr.
Universidade de Brasília – UnB DF
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
E-mail: alexandre_pilati@yahoo.com.br