



Silêncio
(o metro como elemento construtivo do vazio
na poesia de Orides Fontela)

Silence
(The Metric as a Constructive Element of Emptiness in the
Poetry of Orides Fontela)

Rafael Fava Belúzio

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG / Brasil

favabeluzio@yahoo.com.br

Resumo: O artigo propõe uma análise dos cinco livros de poesia lírica publicados por Orides Fontela, *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996), a partir da metrificacão do volume *Poesia reunida [1969-1996]*. O objetivo é compreender alguns modos de o metro participar da elaboracão de uma estética silenciosa. Desse modo, os resultados apresentam recursos estéticos empregados pela autora, tais como a predominância de versos curtos; os versos quebrados; a logodaedalia; as estrofes com metro em queda; o espaço em branco enquanto metro vazio. Assim, o texto conclui que a métrica de Orides Fontela caminha para uma dessonorizacão, expressando a noção ampla de vazio, um dos pontos fundamentais da lírica oridiana.

Palavras-chave: ritmo; poesia lírica; século XX.

Abstract: This paper proposes an analysis of the following five books of lyric poetry published by Orides Fontela: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) and *Teia* (1996), by means of the *Poesia reunida [1969-1996]* metrification. The article aims to understand some ways in which the metric participates in the elaboration of silent aesthetics. In this regard, the results shed light on the aesthetic resources employed by the author, such as the predominance of short verses; the broken verses; the logodaedalia; the stanzas with falling metric; and the blank space as empty metric. Finally, the text concludes that Orides Fontela's metric leads towards a sound loss, expressing the broad notion of emptiness that constitutes one of the fundamental points of the author's lyric poetry.

Keywords: rhythm; lyric poetry; twentieth century.

1 Forma/ como abraçar-te/ se abraças o ser/ em estrutura e plenitude?¹

Os vazios de *Um lance de dados*, de Mallarmé; a brevidade do haicai, de Bashô; a jornada para a iluminação, na *Noite escura*, de São João da Cruz; o branco, alvo, claro, de Cruz e Sousa; *Uma faca só lâmina*, de João Cabral. O aguardo de *Esperando Godot*, de Beckett; o *White on white*, de Malevich; o traço bauhausiano de Niemeyer; o *4'33''*, de John Cage. O céu vazio, de Nietzsche; o deserto místico de santos católicos; o quietismo, da zen budista Myosen Xingue. A ausência de explosões, durante a Guerra Fria; a fala censurada, durante a Ditadura Militar. A poesia de Orides Fontela parece, de alguma maneira, ecoar todos esses silêncios. Ergueu os seus vazios sobre a folha pálida. Tijolo com tijolo num deserto lúcido. Nos cinco livros de poesia inédita construídos pela autora – *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996) – há elaborações formais capazes de expressar a ausência de som.² Tais recursos constituem uma das belezas autoconscientes da obra de Orides Fontela: falar, com muitas camadas, os silêncios – do tempo histórico e da metafísica, das artes plásticas e da música.

Nesse sentido, estou pensando o *silêncio* (aqui correspondendo à *ausência de som*) como uma estrutura profunda capaz de organizar, em maior ou menor medida, boa parte da lírica de Orides Fontela – e/ou, visto por outro ângulo, a lírica como um todo organiza a noção de silêncio. Não pretendo, com isso, restringir a poética a somente essa questão.³ Seria de um reducionismo incoerente, posto que o lirismo oridiano é elaborado com verve polissêmica. Assim, ao propor uma estrutura profunda, é interessante pensar que se trata de uma dentre várias possíveis – talvez seja aquela sobre a qual a crítica literária mais tem

¹ FONTELA, 2006, p. 86.

² A edição utilizada nesse ensaio é a da *Poesia reunida*. Esta foi publicada, em 2006, em uma parceria da Cosac Naify com a editora 7Letras.

³ Compreendo como elemento cada uma das partes de um todo; pensado em relação a poemas, em particular, ritmo, metro, rima, estrofe, sujeito-lírico, espaço, enfim, todos esses – além de outros – são elementos do todo que é o poema. Em alguns casos, dentre os elementos formadores de um texto, um deles pode ser capaz de, em certo sentido, organizar os demais; tal elemento vou chamar de redução estrutural, estrutura profunda, estrutura fundamental, forma das formas. Caso o leitor se interesse em aprofundar um pouco mais nos conceitos aqui utilizados, lembro que os mesmos foram objeto do trabalho *Uma lira de duas cordas: o ritmo como elemento construtivo de Lira dos vinte anos*.

comentado. A poética da escritora, de toda maneira, em grande parte, está preocupada com essa questão formal. Espécie de forma das formas: forma interna fundamental na poesia de Orides Fontela e forma, por assim dizer, externa também basilar na (anti)metafísica cristã e budista e heideggeriana, além de ser estruturadora da lírica moderna, esta que, como destacou Hugo Friedrich (1991), é marcada pela interioridade vazia e pela fragmentação do mundo.⁴

O silêncio – que, portanto, está para além dos textos de Orides Fontela – na *Poesia reunida [1969-1996]* é um elemento-chave, capaz de motivar outros elementos, e/ou, sempre pensando que o reverso é também possível, o silêncio é construído a partir dos outros elementos. Levando em conta apontamentos teóricos do formalista Iuri Tinianov (1975), mas os expandindo, percebo o ritmo, aqui analisado por meio do metro, como elemento capaz de expressar, através de seus traços próprios, a noção mais geral de silêncio: o metro, em determinadas operações, corresponde a um elemento construtivo, motivado.⁵ Para explicitar essa compreensão, convém mostrar alguns artifícios desenvolvidos por Orides Fontela: a predominância de versos curtos, cada vez mais curtos; os versos quebrados; a logodaedalia; as estrofes com metro em queda; a folha branca como metro vazio.

2 Firmar o canto/ em preciso/ silêncio⁶

De todos os elementos, por assim dizer, silenciosos da poesia de Orides Fontela, escolhi destacar o metro. Possivelmente seja o menos comentado até então pela crítica, sendo ela muito preocupada, entretanto, com o silêncio oridiano.⁷ O uso do branco da página já ganhou atenção de

⁴ Sobre a noção de forma das formas, ou estrutura das estruturas, cf. SCHWARZ, 1987, p. 140.

⁵ Em sentido amplo, entendo como *ritmo* toda repetição mais ou menos periódica de elementos, no tempo e/ou no espaço.

⁶ FONTELA, 2006, p. 76.

⁷ O tema do silêncio é muito discutido pela crítica acerca de Orides Fontela, sobretudo o aproximando da filosofia de Heidegger. Mais em específico, alguns críticos discutiram, com densidades e abordagens variadas, a relação entre o silêncio e o ritmo. Por exemplo, Candido (1983), Moreira (1983), Villaça (1992 e 1996), Arrigucci Jr. (2005), Dantas (2006), Felizardo (2009) – sendo que parte dessa bibliografia a mim foi sugerida por Mário Alex Rosa e Nathan Matos, e aqui agradeço a ambos. Em meu texto, espero

alguns ensaístas. Contudo, esse mesmo branco, vasto branco, encontrado na poesia da autora foi elaborado por meio da redução da tinta negra. Versos curtos, metros breves.

O metro, enquanto artifício utilizado para a contagem silábica, compreendo como uma maneira de evidenciar os movimentos rítmicos que acontecem nos versos, em decorrência das oscilações de sílabas fortes e fracas. A maneira de efetuar a contagem silábica varia de acordo com o tratadista; entretanto, utilizo aqui, maiormente, a proposta de Antônio Feliciano de Castilho (1874), posto ser a mais comum desde o final do século XIX, abarcando, portanto, a produção de Orides Fontela, sem falar que é a melhor compreendida, hoje, pelo leitor médio. Nesse sentido, contabilizo os acentos até o último tônico. Para alguns, contar as sílabas parece tolo estruturalismo; todavia, observar o andamento do poema por meio de seus acentos ajuda a compreender a musicalidade do texto e suas intenções formais. Além disso, se observo a harmonia das duras bandas de pedra, o metro, com os vidros coloridos, o dado semântico, analiso melhor a arquitetura da rosácea, o poema: apenas o desenho geométrico da pedra não basta em si, tampouco apenas os vidros soltos pelo chão constituem o vitral. É preciso avaliar a síntese de pedra e vidro. Se aqui aguço o meu ouvido para a pedra, espero nunca deixar de escutar as cores vítreas que a preenchem. O silêncio na poesia oridiana é de pedra e de vidro, em junção indissociável. Circulo em si, finalidade sem fim. Rosácea, teia, helianto.

O metro, inseparável dos outros elementos do poema, é uma expressão do conceito mais amplo de silêncio. Por alguns caminhos, é possível observar essa elaboração rítmica do silêncio métrico. Um primeiro é perceber *o fato dos versos de Orides Fontela serem, no geral, curtos*. Ao todo, em sua *Poesia reunida*, são encontrados aproximadamente 3.550 versos.⁸ Desse grande conjunto, em menos de 20

acrescentar um pouco às reflexões desse conjunto de críticos, os quais, de modo geral, não se detiveram tanto em questões ligadas ao metro, e se detiveram menos ainda à dessonorização. Nesse meu percurso de leitura, também foi importante o diálogo com o professor Marcus Vinicius de Freitas, a quem também teço meu profundo agradecimento.

⁸ Por alguns motivos, importante relativizar os números apresentados ao longo deste ensaio. O que se procura aqui não é o extremo rigor numérico, mas observar a relação entre alguns dados revelados por números e a construção, por assim dizer, semântica dos poemas. Outro fator que ajuda a relativizar um pouco a matemática da literatura é o fato de a literatura não ser (apenas) matemática. Um verso pode ser considerado decassílabo

linhas é possível contar mais de dez sílabas, e em nenhuma existe mais de treze; portanto, a quase totalidade é relativamente curta. A superioridade irrefutável, mais de 3000 versos, é formada por redondilhas maiores ou versos mais resumidos ainda. O dissílabo, metro predominante na autora, soma quase 700 versos; o monossílabo, a brevidade por excelência, ocorre cerca de 550 vezes; raro, mas não menos expressivo de silêncio, é o verso de reticências no poema “Composição” (FONTELA, 2006, p. 122). Utilizando metros mínimos, Orides Fontela deixa a página com mais espaço em branco do que com sílabas tônicas e átonas. É uma poesia feita de vazios.

O Saara da folha pálida foi edificado por meio de lenta desconstrução. A supremacia do verso curto é progressiva. Para se ter uma ideia, o verso dissílabo, o mais recorrente na *Poesia reunida*, é cada vez mais frequente, com o passar dos livros. Em *Transposição*, corresponde a cerca de 8% de todos os versos; em *Helianto*, mais do que dobra a porcentagem; *Alba* e *Rosácea* trazem, cada um, cerca de 20% de versos dissílabos; já em *Teia*, esse número chega a 30%. Algo semelhante acontece com o monossílabo. Entretanto, na contramão, o número de versos longos é decrescente com o passar dos livros – com a exceção da parte “Antigos”, de *Rosácea*. Porém, considerando que os poemas dessa parte são anteriores ao livro de estreia, a lógica da redução permanece válida. A redondilha maior, que já não é um verso tão longo assim, aparece mais ou menos 90 vezes no primeiro livro; 70 no segundo; 50, no terceiro; no quarto está apenas com cerca de 40 versos; e chega a contar com menos de 20 ocorrências na obra derradeira, quando os versos de oito sílabas, ou maiores, são ainda mais minguados, ou inexistentes.⁹

Auxiliam na elaboração dos vácuos progressivos estruturas muito particulares. Gostaria de chamar a atenção para algumas. *O primeiro*

por um intérprete e dodecassílabo por outro, caso entre as sílabas se encontrem hiatos que dependam mais da avaliação subjetiva do leitor do que de precisão cirúrgica. Ainda assim, optei por trabalhar com números uma vez que, ciente da relativização necessária, alguns dados matemáticos auxiliam na compreensão da poética.

⁹ Em uma entrevista concedida a Michel Riaudel (1989), Orides Fontela diz “De modo que, às vezes, ver meus poemas pela cronologia, o crítico pode entrar bem. E muito (risos)” (p. 161). Ao mesmo tempo, admite, frases antes, “eu tento que um livro seja um conjunto. Então se o poema, mesmo muito antigo, couber no conjunto, vale” (p. 161). Algo semelhante a autora disse em entrevista a Augusto Massi (1991). Assim, o que estou avaliando é a arquitetura dos conjuntos, livros, mais do que a cronologia dos poemas.

recurso é o verso quebrado. Ele ocorre, principalmente, a partir de decassílabos e setissílabos, mas também aparece em alexandrinos. Para ficar mais clara a compreensão, destaco o fato de muitas estrofes – se lidas como verso único, sem o *enjambement*, que realiza a quebra métrica – somarem, por exemplo, dez sílabas. Mas não são dez sílabas quaisquer. Os acentos de um suposto decassílabo único (quebrado em mais linhas) quase sempre caem em sílabas como a sexta e a décima, lembrando o verso heroico; ou na quarta, na oitava (com variação na sétima) e na décima, lembrando o verso sáfico; ou, ainda, na quarta, na sexta, na oitava e na décima, constituindo o verso tenso. Essas mesmas organizações acentuais, Orides Fontela desenvolveu nos versos de seus sonetos, como se pode conferir na já mencionada parte “Antigos”, de *Rosácea*, bem como nos, aproximadamente, outros 50 decassílabos espalhados ao longo dos cinco livros. Portanto, a autora sabia elaborar versos métricos e não abriu mão desse engenho.¹⁰ Na verdade, a poesia oridiana está, em muitos momentos, dissolvendo o verso métrico mais longo, como o decassílabo, de maneira a gerar mais versos curtos, bem como criando a (falsa) impressão de que sua poesia não é geometrizada:

O
 fruto
 arquitetado
 como o sermos? (FONTELA, 2006, p. 56).¹¹

Se os versos acima forem lidos separados, linha a linha, a estrofe é formada por um monossílabo átono, um monossílabo tônico, um quadrissílabo e um trissílabo. Essa maneira de apresentar o poema dá a impressão de que estamos diante de versos livres, os quais questionam justamente como ser um verso, um fruto, arquitetado; sugeriria, assim, por meio da indagação, a impossibilidade da prévia elaboração. Contudo,

¹⁰ Na entrevista de Orides Fontela a Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado, em 1989, a autora diz: “Quando cheguei no ginásio, fiquei impressionada com a ‘Tempestade’ de Gonçalves Dias, sabe por quê? Lição de métrica”. Em outra entrevista a Augusto Massi (1991), Orides Fontela repete essa mesma ideia.

¹¹ Não faltam exemplos de casos como esse ao longo dos livros da *Poesia reunida*. Apenas para efeito de exemplificação, sugiro a última estrofe de “Minério”, em *Helianto* (p. 82); a última estrofe de “Mapa”, em *Alba* (p. 177); as quatro estrofes de “Iniciação”, em *Rosácea* (p. 201); as três estrofes (sendo as duas primeiras “decassílabos tensos”, enquanto a terceira “desfaz” o tecer da tensão) de “Axiomas”, em *Teia* (p. 289).

juntos, os versos comporiam um decassílabo heroico – seriam, de tal modo, fruto arquitetado no mesmo engenho e arte d’*Os lusíadas*.

Aliás, a estrofe acima está no livro *Transposição*, o primeiro da autora. O nome da obra já é muito sugestivo, pois “transpor” é mudar de lugar, assim como as palavras que compunham um suposto decassílabo único agora compõem quatro versos breves. Essa “anterioridade”¹² do decassílabo se faz possível: nos sonetos “Antigos”, publicados em *Rosácea*, os poemas clássicos são datados entre 1962 e 1968, ao passo que *Transposição* foi publicado em 1969. No poema que abre este livro de estreia, o eu-lírico parece conversar com essas questões: (supostamente) deixa para trás a geometria decassílabo dos sonetos antigos e (também supostamente) prefere agora trabalhar com a “descontinuidade”:

Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos (FONTELA, 2006, p. 11).

Evidentemente, alguma geometria permanece: a descontinuidade é arquitetada para dar a impressão de não ser o antigo fruto, mas a manhã que desperta e trabalha com a transposição contínua. Agora, a geometria somada às transposições consegue dissolver os versos longos, aumentar o número de versos breves, deixando as linhas com mais espaços em branco. O verso curto, com fortes enjambements, não tem a longa fala do decassílabo, mas descontinuidades e silêncios.

Outro tipo de quebra recorrente no verso de Orides Fontela acontece dentro do próprio verso, e não em versos separados. Em alguns momentos, chego a ter dúvida se não estaria diante de dois, ou três, versos que ocupam a mesma linha da página. De toda maneira, como estou aqui adotando a ideia, um pouco simples, de que verso é tudo o que está na mesma linha, acabo contabilizando como único aquele que, em certos momentos, poderia admitir como dois ou três. Em determinados

¹² Davi Arrigucci Jr., em depoimento a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida, afirma que leu poemas publicados por Orides Fontela nos jornais de São João da Boa Vista, cidade do crítico e da poeta. Os poemas anteriores a *Transposição* “Eram sonetões parnasianos de gosto médio, assim mais ou menos isto que ficou convencional nas cidades do interior” (2005, p. 113).

episódios, a poesia oridiana cria longos hiatos visuais dentro da mesma linha, como no poema “Espelho”:

- | | | |
|------|------------------------------------|----------|
| (1) | O espelho | |
| (2) | lúcido branco | silente |
| (3) | imóvel lâmina | fluxo |
| (4) | o espelho: | corola |
| (5) | | branca |
| (6) | o espelho | |
| (7) | branco centro da | |
| (8) | | vertigem |
| (9) | enorme corola | |
| (10) | | áspera |
| (11) | forma vazia | |
| (12) | do branco (FONTELA, 2006, p. 180). | |

No segundo verso, entre “lúcido branco” e “silente” há um espaço vazio: um lúcido branco, um branco centro, uma forma vazia. Visível influência de Mallarmé e dos concretos e do paideuma levantado por estes.¹³ Orides Fontela cria, assim, um único verso ou dois versos dentro da mesma linha? Em (2), o leitor está diante de uma redondilha maior ou de um quadrissílabo seguido de um dissílabo? A pausa na leitura parece convocada. Assim como outras formas possíveis de leitura. O receptor pode seguir sempre da esquerda para a direita, até o final de cada linha, ou pode ler, separadamente, a coluna da esquerda e a coluna da direita. Em ambos os casos, o texto oferece sentidos coerentes. O receptor, assim, não parece passivo, mas participa da construção do sentido, posto que o poema está pluridivido ou capilarizado, para lembrar reflexões de Haroldo de Campos (2006, p. 49-50). Outro elemento textual que não sugere passividade é o vazio: entre (5) e (6), por exemplo, dada a importância do branco no poema, o texto parece colocar um verso silencioso, um suposto (5’). A pausa é, aqui, como na música de John Cage: os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio estão grávidos de outros sons.¹⁴ Silêncio áspero. De toda maneira, olhando por outro ângulo, Orides Fontela está aumentando a ausência de som, o branco da página.

¹³ Bem como da expressão “forma vazia”, parece conter certa relação com o primeiro e com o terceiro verso da “Antífona”, de Cruz e Sousa (1981, p. 5-6).

¹⁴ “E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.” (CAGE, 1985, p. 98).

O aumento do silêncio no verso também ocorre por meio de logodaedalia. Essa estrutura é analisada por Ernest Robert Curtius, em seu *Literatura europeia e Idade Média latina*; no capítulo dedicado ao Maneirismo, o filólogo discute alguns maneirismos formais. Sobre o nome genérico de logodaedalia, Curtius abarca diferentes possibilidades, “recursos variados para empregar palavras monossilábicas” (CURTIUS, 2013, p. 353). Por exemplo, o caso em que “uma peça é construída de maneira que cada verso começa e finda por um monossílabo” (CURTIUS, 2013, p. 354); ou quando “outra peça enumera partes monossilábicas do corpo” (CURTIUS, 2013, p. 354). Dentre os casos listados pelo autor alemão, destaco aquele em que as primeiras sílabas são decepadas artificialmente: polissílabos que são transpostos em monossílabos. Na tradição da literatura espanhola, seguindo ainda as indicações de Curtius, casos assim são chamados de versos de *cabo roto*, ou *versos mutilados*, quando se corta a última sílaba da palavra final, como ocorre no poema colocado por Cervantes na abertura do Dom Quixote – texto atribuído à bruxa Urganda.

Algo menos ou mais semelhante acontece na poesia de Orides Fontela. O poema “Relógio”, publicado no livro de 1983, ajuda a compreender o caso.

- (1) Hora dos
- (2) peixes
- (3) hora dos
- (4) naufragos
- (5) hora do es
- (6) pesso
- (7) concreto abismo

- (8) hora das
- (9) algas
- (10) lentas flu
- (11) tuantes
- (12) hora das
- (13) ondas
- (14) brandas in
- (15) findas

- (16) hora dos
- (17) peixes
- (18) densos
- (19) obscuros
- (20) na obscuridade líquida (FONTELA, 2006, p. 170).

Todos os versos do poema são monossilábicos; exceto o último da primeira estrofe, quadrissílabo, e o último da terceira, redondilha maior. Porém o que mais chama a atenção é a maneira de Orides Fontela obter tantos monossílabos. A autora torce um pouco os versos para que a primeira sílaba sempre seja tônica, deixando as átonas se amontoando no final de cada linha. De modo que as átonas podem ser (a) o final “natural” de palavras, (b) termos como “dos” e “das”, (c) sílabas quebradas de palavras colocadas no verso seguinte. (a) O caso de final “natural” acontece nos dezoito versos monossilábicos. Por exemplo, na primeira estrofe, -ra, -xes, -ra, -fragos, -ra, -sso. Todas essas sílabas não contabilizadas são átonas posteriores à tônica inicial das paroxítonas ou da proparoxítona. (b) No caso dos versos (1), (3), (8), (12) e (16), os termos “dos” e “das” também não são contabilizados, seguindo a perspectiva de Antônio Feliciano de Castilho. São monossílabos átonos. Mas o que causa certa estranheza é o fato de a relação sintática desses termos ser mais forte com a palavra posterior do que com a anterior. Assim, o enjambement mais comum em, por exemplo, “Hora dos peixes” seria “Hora/ dos peixes”. Apesar disso, o texto apresenta “Hora dos/ peixes”, não deixando contabilizar o monossílabo átono, favorecendo a criação de um monossílabo métrico tanto em “Ho/ ra dos” quanto em “pei/ xes”. (c) Algo relativamente semelhante ocorre nos versos (10) e (14). Neste, “bran/ das/ in/” possui apenas a primeira sílaba tônica, assim como “fin/ das”; mas essa dupla monossílabação é obtida porque “infundas” foi quebrada em “in” e “findas”, de maneira que a átona inicial foi amontoadada no verso (14), sem alterar a contagem silábica dele, e o verso (15) inicie com uma sílaba tônica. Além disso, a mutilação da palavra cria um enjambement interno, morfológico, e novas possibilidades semânticas. Por fim, o verso (5) talvez seja o que mais chame a atenção, pois nele há tanto a estrutura que chamei de (b), quanto a estrutura nomeada (c): “hora do es”. Aqui aparecem o termo “do” e a sílaba “es” pertencente a “espesso”.

Todo esse maquinário métrico desenvolvido por Orides Fontela acompanha o andamento do relógio. O tema/título do poema é muito caro à tradição rítmica da poesia brasileira. Lembro, como breve exemplificação, que, no Romantismo, Álvares de Azevedo havia criado o binômico “Relógios e beijos” (AZEVEDO, 2000, p. 242), contrapondo dois andamentos; e, no Modernismo, Vinícius de Moraes elaborou o seu “O Relógio” (MORAES, 1986, p. 367), para o qual é pedido o “tic-tac, vai-te embora”, afinal o eu-lírico do poetinha estava sob a égide do Pobrezinho de Assis e da natureza da *Arca de Noé*. Orides Fontela,

nessa mesma tradição, elabora o seu tic-tac criando uma logodaedalia para aumentar o silêncio: desenvolvendo o verso monossilábico, a autora representa o andamento do relógio, o tic-tac perdido “na obscuridade líquida”. Como monossilabo, talvez possa parecer que a poetisa tivesse desenvolvido apenas o tic. No entanto, como dito anteriormente, a contagem métrica é um recurso artificial. Se, ao invés de optar pela contagem de Antônio Feliciano de Castilho, opto pela medida velha,¹⁵ conto a primeira sílaba átona depois da última tônica. Assim, mesmo que haja duas ou três sílabas átonas posteriores à tônica final, sempre se contará uma sílaba, o “tac”.

O tempo do “Relógio” oridiano escorrega espesso em sibilantes, nas aliteraões, ainda que seja relativamente constante no ritmo monossilábico. Mas, em outros momentos, sobretudo se penso na estruturação das estrofes, *a poesia de Orides Fontela recorre, com certa frequência, a quedas do metro. Com o andar dos versos, a diminuição do número de acentos*. Mais ou menos como mostrado na arquitetura geral dos livros: de *Transposição* (ou mesmo antes, desde os sonetos “Antigos”) para *Teia*, uma redução do número de versos longos e um crescimento de versos curtos, como se o decassílabo fosse decaindo, como se passássemos de Petrarca para Bashô. Dentro das estrofes, a queda também acontece. Em sua última estância, “Do Eclesiastes” mostra plena consciência dessa diminuição:

(1)há/ um/ tem/ po/ pa/ ra	E. R. 5 (1, 3, 5) ¹⁶
(2)des/ vi/ ver	E. R. 3 (átono-átono-tônico)
(3)o/ tem/ po. ¹⁷	E. R. 2 (átono-tônico)

¹⁵ Para observar esse modelo de contagem, sugiro Said Ali (2006).

¹⁶ Utilizei, nesse momento, tal maneira de expressar o Esquema Rítmico (E. R.) dos poemas. O número em destaque é de sílabas métricas; entre parênteses, a numeração de cada uma das sílabas acentuadas. Recorrendo a essa possibilidade de indicar as sílabas, procurei simplificar as sugestões de Antonio Candido (Cf. 2006, p. 82).

¹⁷ Cf. FONTELA, 2006, p. 205. Ao longo dos livros, há casos semelhantes, como em *Teia*, a segunda estrofe de “Sensação” (p. 52); boa parte dos “Poemetos”, de *Helianto* (p. 131); a primeira estrofe do “Poema”, em *Alba* (p. 149); para além do metro apenas, a progressiva diminuição de versos por estrofe, em “Errância”, de *Rosácea* (p. 202); por fim, mas sem perder de vista que os exemplos aqui listados são meras metonímias, a “Mão única”, de *Teia* (p. 296). Não apenas em termos métricos, mas também em termos visuais, a queda é recorrente na poesia de Orides Fontela; neste particular, conferir, por exemplo, “Astronauta” (p. 110), “Ciclo (II)” (p. 184) e “CDA (Relido)” (p. 220).

A temática do tempo – também presente no “Relógio” – é fundamental nesse trato da diminuição do ritmo, uma vez que este opera a partir da oscilação de elementos no próprio quadro temporal. Assim, o desviver o tempo corresponde ao desviver o metro: da redondilha menor se passa para o trissílabo, e, dele, para o dissílabo. O tempo vai escoando, como em uma ampulheta desviverem os grãos de areia. As consoantes também ajudam a marcar a passagem das horas. Sons oclusivos – como /t/, /p/ e /d/ – marcam, ao longo da estrofe, a fluência temporal – o andar do ponteiro, o bater do pulso. Outra questão que bate no texto é o diálogo com o terceiro capítulo do *Eclesiastes*. O título do poema já instaura a relação entre as obras. A estrofe oridiana destacada lembra, ainda mais, a polaridade negativa das dialéticas temporais do *Eclesiastes* 3, 1-8. Orides Fontela remete o leitor ao tempo de morrer, tempo de desconstruir, tempo de calar.

O silêncio, a morte do som. Não é ocasional a incidência da palavra “silêncio” na *Poesia reunida*. Em muitos momentos, “silêncio” aparece fechando uma estrofe ou um poema. É a última palavra mencionada pelo eu-lírico: antes do sossego decorrente do fim do poema, o “silêncio” do próprio poema. Casos assim aparecem desde *Transposição*,

Vejo cantar o pássaro e através
da percepção mais densa
ouço abrir-se a distância
como rosa
em silêncio (FONTELA, 2006, p. 52).

O abrir progressivo da distância está nessa estrofe de versos cada vez menores, bem como o termo “silêncio” fecha a própria estrofe. Dessa maneira, o vazio de palavras, posterior ao termo derradeiro, parece intensificado. Como um verso feito de não-verso: um metro feito de não-metro. Estrofes e/ou poemas iguais a este supramencionado também ocorrem nos livros seguintes, *Helianto* (cf. as páginas 76, 96, 97, 116, 129, 132, 133, 138), *Alba* (cf. p. 152, 158, 160, 161, 183, 186, 188, 191) e *Rosácea* (cf. p. 206, 210, 211, 232, 235, 244). Mais expressiva ainda é a ocorrência no último poema do último livro: “Vésper”, em *Teia*:

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume.

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima:

depois dela só há
o silêncio (FONTELA, 2006, p. 355).

Vésper, a estrela da tarde; “Vésper”, o poema. Os homônimos sobrepõem os sentidos. Depois do ocaso, só o silêncio; depois do poema, não há mais livro publicado em vida. A palavra terminando o texto parece dialogar com diversas camadas de desertos sonoros. Um desses estratos é a página em branco. O vazio de palavras que há depois de vésper. Branco sobre branco. Metro branco sobre a folha branca. O termo “silêncio” é a última voz que grita, muda, no deserto, e estabelece um diálogo com o espaço vazio, ecoa. Parece haver um verso inexistente após a última linha. Um metro zero. Silêncio em si.

3 A forma/ do silêncio¹⁸

Se o título dessa parte de meu texto não fosse citação de um verso oridiano, eu, provavelmente, seria mais cauteloso – relativizaria, de algum modo. Talvez o plural resolvesse o problema. Pois não se trata de “a” forma, no singular, mas de formas possíveis, dentre a diversidade. Ao longo do breve ensaio, procurei mostrar alternativas formais pelas quais Orides Fontela acentuou o silêncio em sua poesia, mas há outras. E não apenas ligadas ao metro – poderia dizer algo, por exemplo, sobre a rima. E não apenas também ligadas ao silêncio. O metro, muitas vezes, ajuda na construção de noções como o círculo, ideias que estão relativamente próximas do silêncio, mas que se desenvolvem por caminhos que não percorri.

De toda maneira, as estruturas discutidas foram eleitas devido à sua relativa coesão. A preferência por versos breves; os versos quebrados; a logodaedalia; as estrofes em que o metro é menor a cada linha; a folha branca como metro vazio: todos esses recursos caminham, de alguma forma, para a *dessonorização*, para ser cada vez mais apenas lâmina

¹⁸ FONTELA, 2006, p. 235.

a faca. Em termos gerais, este conceito foi apresentado por Antonio Candido em seu *Estudo analítico do poema*: “Por dessonorização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica, etc.” (CANDIDO, 2006, p. 66). Nesse sentido, a dessonorização pressupõe um primeiro momento mais sonorizado e um segundo momento menos. Não se trata de um silêncio em si, mas de uma queda. Não é (apenas) a ausência de sonoridade, mas a diminuição dela (assim como diminui, progressivamente, a numeração das seções deste meu ensaio). Exige, portanto, efeitos sonoros regulares, ou seja, ritmo. Quando há uma determinada sequência de sons, essa mesma sequência pode ser reduzida de diversas maneiras. Antonio Candido chega a sugerir a supressão da rima: poderia dizer que, se em um primeiro momento houver rima e em um segundo não houver, estaremos observando uma dessonorização, a redução da homofonia. A quebra da regularidade rítmica também pode ocorrer de outros modos. Caso clássico é o do soneto: de dois quartetos iniciais, dois tercetos finais.

Dentro das inúmeras possibilidades de dessonorizar, Orides Fontela cultivou algumas. Recortei cinco delas, relacionadas ao metro. A construção dos versos menores, na arquitetura geral dos cinco livros de poesia, elabora cada vez mais versos curtos e cada vez menos versos longos, em uma efetiva redução sonora. Os versos quebrados também são formas de decair, o verso longo vira verso curto, o decassílabo se reduz a metros que por vezes nem chegam a redondilha menor. Assim como reduz, progressivamente, o metro a cada linha, em algumas estrofes, viram pequenas ampulhetas de palavras, sonoramente e graficamente: imersão na noite escura da alma sem ruído. A logodaedalia, essa maneira de criar versos mutilados, também realiza uma redução do metro, criando um artifício para tornar versos de diferentes quantidades silábicas em meros monossílabos. Menos ainda que o monossílabo é o final das estrofes, quando a palavra “silêncio” encontra a folha branca. A página clara, em Orides, não é pálida de susto, como em Quintana, nem pálida de tanto, como em Leminski, é branca como o céu de Nietzsche, quando o verbo, ou o Verbo, está morto, e, ao mesmo tempo, é branca como o céu dos místicos católicos, ávidos pelo casamento da alma humana com a Alma divina.

Na poesia de Orides Fontela, existem outras formas de construir o silêncio – e espero que haja outros ensaístas empenhados em revelar

quais são – tanto ligadas ao metro, quanto ligadas a diversos recursos, como a rima. De todo modo, escolhi algum calar. O silêncio de Orides e meu silêncio talvez também procurem como finalidade cantar, em uníssono, algum vazio sem fim.

Referências

- ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Obra completa*: volume único. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- ARRIGUCCI JR., D. Na trama dos fios, tessituras poéticas [depoimento a Cleri Aparecida Biotto Buciolli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida]. *Jandira*, Juiz de Fora, n. 2, outono de 2005. Não paginado.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BELÚZIO, R. F. *Uma lira de duas cordas*: o ritmo como elemento construtivo da binomia de Lira dos vinte anos. Prefácio de Gilberto Araújo. Belo Horizonte: Scriptum, 2015. (Coleção homenagem à poesia, v. 2)
- BÍBLIA DE JERUSALÉM*. 4. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- CAGE, J. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CANDIDO, A. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Porto: More, 1874.
- CRUZ E SOUSA, J. da. *Poesia completa de Cruz e Sousa*. Introdução de Maria Helena Camargo Reis. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina; Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013. (Coleção Clássicos, v. 2)

DANTAS, M. de L. Ritmo visual e sentido na poesia de Orides Fontela. *Revista Vivência*, v. 30, 2006. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/30/PDF%20para%20INTERNET_30/1_DOSSI%C3%8A_filosofia%20e%20literatura/CAP_4_MARCIO%20DE%20LIMA%20DANTAS.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2018.

FELIZARDO, A. B. Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada. *Voos: Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Gairacá*, v. 1, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewArticle/37>>. Acesso em 5 fev. 2018.

FONTELA, O. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Artes e Ofícios, 1991.

FONTELA, O. *Poesia reunida [1969-1996]*. Coordenação editorial de Carlito Azevedo. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. (Coleção Às de colete; v. 12)

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MASSI, A.; QUINTILIANO, F.; CANÇADO, J. M. Poesia, sexo, destino: Orides Fontela. *Leia Livros*, São Paulo, 23 jan. 1989. Não paginado.

MELO NETO, J. C. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORAES, V. de. *Poesia completa e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

MOREIRA, L. F. 56 páginas de descobertas. *Isto é*, São Paulo, 28 set. 1993. Não paginado.

RIAUDEL, M. Trevo. *Infos Brésil*, n. 41, Paris, out. 1989. Não paginado.

SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.

SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras completas*. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Carmelo Descalço do Brasil, 2002.

SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TINIYANOV, I. *O problema da linguagem poética II: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

VILLAÇA, A. O silêncio de Orídes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, n. 16, 12 jun. 1996. *Jornal de Resenhas*. Não paginado.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orídes. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, nov. 1992. Não paginado.

Recebido em: 16 de abril de 2018.

Aprovado em: 18 de junho de 2018.