



## Poesia e sensação em Orides Fontela

### *Poetry and Sensation in Orides Fontela*

Nathaly Felipe Ferreira Alves

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil

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

nathaly\_felipe@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7555-5954>

**Resumo:** este artigo tem como objetivo investigar a poesia de Orides Fontela como espaço de afecções e de sensações capazes de ilustrar, na materialidade textual, também uma espécie de teoria de criação e de desenvolvimento da subjetividade poética. Para a análise dos poemas, as concepções de “matéria-emoção” e de sujeito lírico fora de si, de Michel Collot, são nucleares para que se entenda a lógica compositiva dos textos. Ao lançar-se ao fora de si, o sujeito se imbrica no mundo, e dessa relação afetiva insurge a matéria-emoção, isto é, um espaço de fruição poética em que sujeito e mundo são densidades recíprocas, imbricadas e sem hierarquias.

**Palavras-chave:** Orides Fontela; matéria-emoção; subjetividade; sensação; poética.

**Abstract:** this article aims to investigate Orides Fontela’s poetry as a space of affections and sensations capable of demonstrating in textual materiality a theory of creation and development of poetic subjectivity. Therefore, through the analysis of the poems, the conception of “matter-emotion” and the “lyrical subject outside himself”, by Michel Collot, are nuclear for understanding the compositional logic of the texts. Through these concepts, both subject and world are imbricated and form this affective relationship matter-emotion emerges, namely, a space of poetic fruition whereby subject and world are reciprocal and imbricated densities without hierarchies.

**Keywords:** Orides Fontela; matter-emotion; subjectivity; sensation; poetic.

A obra poética de Orides Fontela possui a singular capacidade de extrair experimentações do real, pelas quais a subjetividade lírica alcança uma íntima relação com o mundo. Isso ocorre porque seus poemas promovem uma síntese da experiência do sujeito lírico “eclipsado” (Candido, 1983) pela objetividade do real, espaço de encontro e de alteridade aberta à experiência do “fora de si” (Collot, 2018, p. 60).

Os textos de Orides revelam, ainda que “subterraneamente”, cenas líricas capazes de plasmar a cotidianidade do ser. Tal universo lírico se realiza depuradamente, tanto na forma quanto no seu vocabulário-motivo básico, formador de um conjunto imagético mobilizador da experiência do sujeito lírico em um mundo em que se parece sempre estar “a um passo” – parafraseando as epígrafes de *Transposição* (1969)<sup>1</sup> e de *Alba* (1983)<sup>2</sup> – do toque, do ser, da coisa e do sublime. Mas estar “a um passo” supõe que o sujeito lírico esteja “sempre atento (ao)” real, que o sinta, como nesta bela “Vigília” (FONTELA, 2015, p. 169):

Momento  
pleno:  
pássaro vivo  
atento a.

Tenso no  
instante  
– imóvel voo –  
plena presença  
pássaro e  
signo

(atenção branca  
aberta e vívida).

Pássaro imóvel  
Pássaro vivo  
atento  
a.

Nossa hipótese de leitura baseia-se nisto: na imbricação do sujeito no mundo, algo que denominamos, por ora, como *semântica da proximidade* viabilizada, a nosso ver, por meio da aproximação ao conceito de *estrutura de horizonte*, adaptado da fenomenologia. Supomos que o “eu” nos poemas de Orides Fontela seja instituído por meio do deslocamento que o instiga a experimentar a objetividade de que se colhe a *matéria-emoção*.

<sup>1</sup> A epígrafe é um poema breve de Orides: “A um passo do meu próprio espírito / A um passo impossível de Deus. / Atenta ao real: aqui. / Aqui acontece.” (FONTELA, 2015, p. 23).

<sup>2</sup> Este livro possui duas epígrafes. A primeira trata-se de uma citação de San Juan de la Cruz: “*Que bien sé yo la fuente / que mana y corre, / aunque es de noche.*”. Já a segunda é um poema de Orides e segreda: “A um passo / do pássaro / res / piro.” (FONTELA, 2015, p. 163-165).

Sendo assim, interessa-nos pensar como a voz lírica abre-se ao “fora de si” e que, por integrar o mundo exterior, redefine-se, uma vez que, conforme Collot (2018, p. 60), “o poeta projeta fora de si, nas imagens das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua realização com o mundo, em que, em compensação, interioriza à matéria-emoção”. Ressaltamos que o conceito de sujeito lírico fora de si [*hors de soi*] é trabalhado por Michel Collot na obra de referência do texto que ora apresentamos ao leitor: *A Matéria-emoção* (2018) [*La matière-émotion*, 1997], de que também, obviamente, extraímos a concepção que dá título ao livro do escritor francês e nos permite refletir, à luz de suas ponderações e por certas visadas críticas que nos são particulares, sobre a movimentação da subjetividade lírica.

A partir do salto ao *hors de soi* proposto por Collot, é possível acessar e fundamentar justamente a *matière-émotion*, espécie de húmus do trabalho da escritura poética, em que sujeito e mundo se imbricam. A questão da alteridade, portanto, será imprescindível para a compreensão das concepções com as quais operamos, uma vez que, ao manejarmos o *fora de si*, é preciso pensar que:

É somente saindo de si que ele [o sujeito lírico] coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur. Não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo com um outro* (COLLOT, 2018, p. 52).

Parece-nos prudente sondar a pertinência significativa da concepção reivindicada por Michel Collot, a que o autor, crítico e poeta francês, dedicado aos estudos da lírica moderna e contemporânea, em especial de seu país, denomina exatamente como *matéria-emoção*. Conforme sugerimos anteriormente, Collot acomoda em seu discurso crítico determinadas concepções refletidas a partir da visada filosófica proposta pela fenomenologia, de diferentes tradições, por assim dizer. Contudo, devido ao recorte do presente trabalho, pensemos nesse ramo filosófico por meio do diálogo possível com as ponderações de Merleau-Ponty e a reivindicação da concepção de *carne*<sup>3</sup>, assim como suas consequências quanto à instituição

---

<sup>3</sup> “[...] 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

de um sujeito em imbricação com o mundo, mantendo no horizonte de nossa proposta, certamente, o relacionamento dessas questões com a formulação também de um horizonte de escritura poética e como a emoção encarnada nesse espaço instituído via linguagem alimenta-se, em certa medida, dessa emoção transmutada em matéria.

Pensar, portanto, na *matéria-emoção* é entendê-la como um circuito de formulação do estatuto da subjetividade lírica em conjugação com o mundo, uma vez que a essa concepção se apresenta enquanto uma reação afetiva do sujeito que encontra o mundo exterior e que, dado esse encontro, inaugura e se inaugura, por assim dizer, através desse acontecimento. O que é *visto* e sentido passa a ver e a sentir tudo de todas as maneiras, a partir de um sentir-pensar múltiplo que mistura as sensações dos corpos e as transmuta em um fluxo de *matéria-emoção* do poema, espaço em que o único paraíso possível se realiza na experiência de atravessamento entre “eu”/mundo. Nessa dinâmica inter-relacional, o “desenho vivo” da paisagem passa a se autodelinear, dando contornos também à subjetividade lírica que nasce nesse encontro e, simultaneamente, imprime seus próprios rastros na carne do mundo. Ao sujeito lírico cabe, portanto, transsubstanciar-se, sob à égide de uma reciprocidade afetiva, à imagem de um pássaro paradoxalmente doce e agreste. Resistente ao voo, agarra-se a galhos altíssimos (“frágil” zona-limite entre o sublime e o terreno) e grita seu nome (resistindo também ao canto), gravando-o, tanto na imanência do horizonte observável pelo “eu” quanto em seu próprio corpo:

---

se vê, se toca e tocando as coisas, de forma que simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas extraindo 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, p. 141).

O pássaro ines  
perado

O pássaro agreste. O  
som  
silencioso, vivo, dul  
císsimo.

BEM-TE-VI!  
BEM-TE-VI!

Bem te vi, sim –  
leve  
pousado  
no último – altíssimo –  
no frágilimo galho.

Pássaro  
no paraíso  
dos pássaros.

Bem-te-vi (vendo-me?)  
desenho  
vivo  
no último andar  
de um sonho.

(FONTELA, 2015, p. 256).

O sujeito lírico, particularmente aquele insinuado na poesia moderna e agenciado na poesia contemporânea, não diz respeito à uma “identidade psíquica autônoma” (COLLOT, 2018, p. 16), mas à instituição arquitetada no seio da enunciação do texto poético. Assim, a subjetividade lírica se formula atravessada pela relação que mantém com os objetos, no seu encontro com o mundo criado esteticamente. Não sendo um sujeito enunciante, produtor de enunciados, mas engendrado na própria enunciação lírica que o institui, este “eu” abre-se desde a experiência mallarmaica à “desaparição ilocutória do poeta”, pois esse pronome pessoal curiosamente se impessoaliza, tornando-se um *outro* em si e para si mesmo, fazendo-se ato originário de uma radical alteridade, ainda em sua gênese partilhada (em certa medida também aporética) no mundo em que, se por um lado ajuda a construir, por outro, é de uma imanência necessária para a aparição e permanência do sujeito lírico em termos de sua instituição.

Ao atravessar e ser atravessada pelos objetos convocados no mundo e reconstituídos liricamente, a subjetividade não se vincula mais a uma prerrogativa interior ou mesmo anterior a si: inventa-se ao se espriar no fora que constitui o horizonte de sua visão; experimenta o exterior em *comoção* (termo aqui entendido livremente tanto como um sentimento quanto como movimento conjunto da subjetividade lírica no e com o universo habitado por ela, isto é, como uma espécie de co-moção, de co-movimentação). Tal comoção, ou nos termos de Collot, *e-moção*<sup>4</sup>, é o dispositivo pelo qual o “eu” jorra nos limites de si e, por estar *fora de si*, reúne-se aos outros, tal como podemos ler em:

### SENSAÇÃO

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

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

(FONTELA, 2015, p. 74, destaque nosso).

Se o “eu” não alcança de maneira tátil a imagem do pássaro que o mobiliza, inclusive em um plano especular em relação à figura do poeta lírico, é possível acessar a ave a partir de uma visada sinestésica e inaugural do acontecimento poético, e igualmente gerenciadora de novas sensações. Nesse sentido, a visão é o toque comovente, ou seja, o acesso à fibra nervosa e profunda da experiência vislumbrada: “toco este canto com meus nervos / seu gosto de mel. Sua forma / gerando-se da ave / como aroma”. Sugerimos que o dado objetivo do real, o pássaro sentido pelo “eu”, também se transmuta

<sup>4</sup> “A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro, quanto por fora” (COLLOT, 2018, p. 24).

sensível e sensorialmente, ou seja, encarna, no jogo metafórico, o fazer alquímico necessário para transpor o signo linguístico. A ave abre-se em imagem vibrátil e mutante que, dada sua própria condição, se desdobra, instaurando um tipo de espaçamento, de esgarçamento, tanto de sua lógica metafórica lapidada, na primeira estrofe, quanto de uma distância (do branco que assume o lugar limite entre as estrofes) que aparece e convida, por meio da abertura dos sentidos, ao impasse: passar do que se ouve virtualmente (pela visão, ouvir o canto) ao que já não é possível “escutar” apenas com os ouvidos... permitir-se ouvir (sentir plenamente) o silêncio, contemplar sua forma que floresce “como rosa”.

Podemos dizer que há uma projeção da subjetividade na cena lírica (tecida por meio do jogo entre a forma e o conteúdo, espaço-limite da aparição das imagens poéticas). Tomando como razoável tal hipótese, uma espécie de objetivação do “eu” seria possível, assim como a sua incorporação ao outro, à impessoalidade afirmada por meio da escritura possuidora de um corpo próprio e que acontece nos interstícios do *eu* e do *isto*, tal como sugeria Rimbaud: “Eu quis dizer o que *isto* diz, literalmente em todos os sentidos”<sup>5</sup>. A matéria sígnica do poema (seus estratos fônicos e gráficos), rearranjados ritmicamente, promovem uma espécie de intervalo em que a ressonância ganha espaço e possibilidade de agir, amalgamando o significado poético à imanência de seus significantes, instituindo algo que podemos indicar, na esteira de Collot (2018, p. 45), amparado por Merleau-Ponty, como um “sentido emocional”, em que aspectos semânticos e formais da expressão são inseparáveis.

A emoção como matéria dimensiona-se enquanto carne, ou melhor, está encarnada na carne mesma das palavras (nessa carne que é enredamento entre dizível e indizível), estas também encaradas como coisas no e do mundo. Agenciado por um conjunto de forças internas e externas à subjetividade lírica, o plano de habitação, e concomitantemente de instituição, sempre provisória, porque movente, deste “eu” desagua exatamente no corpo-poema que vibra no timbre e no tónus de uma voz

---

<sup>5</sup> “*J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens*”. A irmã de Arthur Rimbaud, Isabelle Rimbaud, atribui ao poeta essa frase, na seção “*Rimbaud Catholique*”, de seu livro *Reliques* (RIMBAUD, 1921, p. 143). Collot (2018, p. 65) também faz uso dessa citação em nossa obra de referência *A matéria-emoção*.

inscrita em grafemas *mudos* e que, paradoxalmente, *ressoam*<sup>6</sup>, uma vez que sentir é atravessar-se em experiência criativa, é singlar em um horizonte aberto ao toque. Porém, justamente por ocasião da comunhão complexa dada no seio da palavra poética (seu poder de cantar e de calar), devida, por assim dizer, a seu impasse constitutivo, rasga-se uma ausência através do plano afetivo do poema.

No limiar entre a presença e a ausência, é a palavra poética que reivindica uma presença errante, dissolvida na imagem do pássaro: seu canto inaudível. O acesso a essa espécie de canto aporético é dado gentilmente pelo suporte escritural, que afeta o leitor, destinado, por sua vez, a perceber também, tal como o sujeito lírico, por meio dos seus sentidos e da significação das imagens visuais mescladas às imagens sonoras (isto é, à melodia secreta dos versos), suas assonâncias singelas, as quais destacamos ao longo da transcrição do poema.

Assim, em “Sensação”, indicamos apenas as vogais anasaladas e as abertas, no intuito de demonstrar como a ressonância do fundo melódico do texto dialoga com a visão do voo virtual “em abertura e canto”, ainda que distante, do pássaro. É possível realçar também as aliterações, em que se alternam repetidamente os fonemas /t/, /v/ e /r/, algo que imprime lacunas sonoras ao ritmo do poema, introduzidas de forma a cindir a circularidade e delicadeza no plano da organização dos sons das vogais. Tal ressonância se insinua na bipartição estrófica, inscrevendo-se também nos *enjambements* constantes que encerram, no corpo sintático e em seu corte, a distância sentida pela subjetividade lírica.

A questão da *ressonância* é importante para novas tentativas de leitura da obra poética de Orides Fontela, em especial, no poema “Sensação”. Nancy (2013, p. 163), em *À escuta*, pensa a diferença entre “écouter” (ouvir/escutar) e “entendre” (ouvir/entender), ao refletir sobre a própria “disposição da ressonância”, encarnada no silêncio, princípio paradoxalmente motor do som. Segundo Nancy (2013, p. 166), para que houvesse a ressonância (espécie de vibração reversível e constituidora de significações da ordem do sensível) do som no silêncio ou do silêncio no som, seria necessário um fundo sonoro

---

<sup>6</sup> Conforme Collot (2018, p. 46) é assim que: “[...] a emoção está agora encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita. Este corpo verbal é poesia essencialmente sonora, e vibra no timbre e no tom de uma voz. A repercussão do poema é função de sua ressonância. [...]”.



(espaço de latência, de limiar entre o som e o sentido; e o além do som, do novo sentido ou de um não sentido). A questão da ressonância se relaciona à construção de um estatuto de sujeito e, nos termos do presente trabalho, também da concepção das imagens poéticas, tendo consequências políticas, além de estéticas. Isso porque entre o som e o silêncio haveria a instituição de uma voz encarnada nos corpos dos sujeitos, dinamizada por meio do que o autor considera como “reenvios infinitos” da ressonância das vozes (entre outras vozes, corpos, pensamentos, sensações), o que abaliza uma constituição tanto subjetiva quanto [trans]subjetiva (ou comunitária) dos indivíduos.

Permitindo-se à escuta de uma escritura, o leitor, também autor em certa medida, é fisgado em uma rede especular em que a imagem do pássaro – imbricada à aparição da subjetividade lírica – instaura um novo regime de escuta pela visão, ou seja, um regime de leitura da voz do poema: “Vejo cantar o pássaro e através / da percepção mais densa / ouço abrir-se a distância” (FONTELA, 2015, p. 74). Isto posto, compreende-se que, a partir da materialidade das palavras associadas às especificidades das coisas do mundo, o poema se instaura como uma espécie de alquimia” (COLLOT, 2018, pp. 67-68): que cria justamente a *matéria-emoção*, isto é, os dados sensíveis em que a afetividade do “eu” se expressa mais intensamente à medida que se ausenta do plano do enunciado, ao doar-se corpo no plano da enunciação.

Orquestra-se, de certa forma, uma espécie de *lirismo objetivo* fundamentado nos jogos da linguagem, em que, ao se questionar o estatuto do “eu”, a subjetividade não é destruída, mas aberta ao fora, à alteridade. Entendemos ser necessário refletir, ainda que rapidamente, sobre o termo *lirismo objetivo*, já que seu aprofundamento poderia gerar outros textos. Essa expressão é discutida por Michel Collot, acerca do fazer poético de Francis Ponge, no já mencionado livro *La matière-émotion* (1997), e também em “*Lyrisme et réalité*”, artigo no qual o crítico, ao analisar os poemas dos poetas franceses relacionados ao “novo lirismo”, observa que:

[...] a consciência não é uma pura interioridade, e se assegura somente através 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, p. 39).

Partimos da hipótese de que tal categoria lírica, aparentemente contraditória, poderia realizar-se justamente por meio do tenso convívio entre o sujeito lírico e os dados objetivos instaurados nos poemas. Assim, “Sensação” instaura uma visão ricamente lírica e muito singular do real. Apropriando-se da objetividade, nos termos de implicação do sujeito no e com o mundo, o poema busca como foco tanto a reconstrução do eu lírico quanto a própria renovação do lirismo (de certa forma também ativado em suas imagens tradicionais, como o pássaro, a flor...), tão defendida por Collot ao longo de seu projeto crítico-poético. Por conseguinte, o corpo do poema seria o suporte material da relação imbrincada sujeito/mundo, além de um meio de construção do campo de horizonte e de jogo escritural da subjetividade lírica.

O poema como corpo, por sua vez, apreende a *matéria-emoção*, ou seja, toda a significância poética assumida e atravessada pela inter-relação da experiência afetiva do eu tecido pela materialidade da linguagem poética e de sua lógica que extrapola a racionalidade. Inaugura-se assim uma *lógica criativa*, subsumida à experiência sensorial do real, já que, ao ver cantar o pássaro amalgamado até as últimas consequências no mundo, o eu lírico de “Sensação” percebe a inauguração de um novo movimento. Ao ouvir “abrir-se a distância / como rosa / em silêncio” (FONTELA, 2015 p. 74), a percepção da subjetividade, essa sua maneira de habitar e conhecer o mundo, também institui a reconstrução deste mesmo mundo na bela imagem da flor insurgente, na comoção lírica que silencia e que, ao ser de alguma forma silêncio, basta-se em si enquanto imagem ao promover o canto mudo ou já muito distante (lembramo-nos de que o pássaro, figura análoga da voz do poeta, é acessado virtualmente, tendo seu canto inscrito no corpo do sujeito, por meio de uma combinação de sentidos).

A poesia encarna a *matéria-emoção* em sua voz própria, isto é, nas propriedades sensíveis da linguagem poética, que não se limitam ao enclausuramento dos signos em sua interpretação estrutural ou “clássica”, ao menos. A escritura mesma se *co-move*, ou melhor, se movimenta, e por isso é uma atividade do corpo, da imanência em que repousa a significância aberta do lirismo e dos poemas-corpos que, se não apresentam necessariamente um *conhecimento* transcendente do mundo, fundam uma espécie de

*conascimento*<sup>7</sup> imanente sobre o real. A matéria então se torna emoção em poesia, porque persiste na transformação sempre mútua e conjunta da forma (matéria) e do conteúdo (emoção).

A *matéria-emoção* encarna-se, pois, no horizonte do poema que se estrutura ou que se configura mesmo como uma estrutura, como um corpo, na escritura que o suporta e que permite a movimentação da subjetividade *co-construída* liricamente em relação ao mundo. Se a emoção é algo inseparável do mundo (espaço de habitação, de passagem, mas, sobretudo, de encontro), as sensações, dentro do campo afetivo, fundamentam uma experiência subjetiva empática, em que os domínios objetivos espaciais apreenderiam o sujeito e por ele seriam apreendidos continuamente. A afetividade é a possibilidade de viver o mundo, de existir neste universo. Por consequência, ao atravessar-se sinestesticamente, a subjetividade partilha a própria “nervura do real” liricamente proposta no poema “Sensação”, ao ter seu corpo e seus sentidos emaranhados na tessitura poética, da qual ouve o “canto do pássaro” (FONTELA, 2015 p. 74) pela visão, degustando e cheirando seu “gosto de mel” (FONTELA, 2015 p. 74) pelo toque, por exemplo.

Nesse corpo lírico de sensações, o “eu” permite-se partilhar uma poética mobilizada pela sua *superposição* afetiva *do através* feito na carnadura concreta da linguagem e na experiência sensorial que floresce no mundo, e, por que não, no mundo-poema. De alguma maneira, a matéria das coisas revela a emoção. Por tornar viva a carne da linguagem, a subjetividade lírica indicia, concomitantemente, tanto as particularidades sensíveis dos objetos quanto suas emoções entrelaçadas à objetividade experimentada e ampliada ao risco do silêncio... de seu lugar legítimo na constituição da palavra poética, de sua potência de interrupção do discurso, de sua generosidade para deixar aflorar também a matéria do suporte, do papel.

A propósito, quanto à questão do silêncio, muito alardeada pela crítica sobre Orides Fontela, talvez este se realize, como a própria Orides denomina, como “impasse inevitável” (FONTELA, 1991, p. 259), que pensamos ser a luta entre o ser-objeto e a forma, o ser-objeto e a palavra. Isto posto, o silêncio que se perpetua nos poemas pelas constantes repetições das palavras “branco” ou “vazio”, pelo branco exposto à tinta das páginas e

---

<sup>7</sup> Collot (2018, p. 100) vale-se da experiência poética de Paul Claudel, de conjunção de corpo e espírito, para quem “a escrita está intimamente ligada a uma atividade física”, a fim de refletir sobre a possibilidade de um nascer junto (conascimento) com e do mundo.

pelo calar sugerido através da depuração da forma e das palavras, poderia incitar uma condição de “naufrágio do poeta”, mote interessante para a modernidade e especialmente trabalhado, por exemplo, em *Um lance de dados*, de Mallarmé. Para além do poeta, tal “quietude poética” poderia suscitar também o próprio “naufrágio do leitor” que lerá o vazio ou a ausência das palavras e irá submergir na organicidade dos poemas. Nesse sentido, autor e leitor estariam, de alguma maneira, irmanados, unidos em um “ambiente de comunidade” veiculado pela concretude dos textos.

Pensando ainda na questão do silêncio, ou melhor, na maneira pela qual esta espécie de “reticência do verbo” insurge pelos interstícios do arcabouço estrutural dos poemas, e ainda, refletindo sobre como o silêncio se inscreve também objetivamente nos versos (solicitando um redimensionamento do eu poético e de sua relação com os dados objetivos encarnados liricamente), parto da ideia de que os poemas de Orides Fontela mantêm, em certa medida, um vínculo com o real. Esse liame surgiria justamente da reconfiguração das figuras de retórica ou do tratamento dado às metáforas que a poeta utiliza.

Se a emoção é algo inseparável do mundo (espaço de habitação, de passagem, mas, sobretudo, de encontro), as sensações, dentro do campo afetivo, fundamentariam uma experiência subjetiva empática, em que os domínios da objetividade apreenderiam o sujeito e por ele seriam apreendidos continuamente. Isto porque, dentro da lógica da *matéria-emoção*, as funções de sujeito e de objeto não se submetem a uma ordem hierárquica que privilegia o estatuto da subjetividade ou da objetividade. Enquanto verdadeiros vasos comunicantes, sujeito/objeto são dispositivos regados pela reversibilidade e pela ambivalência no circuito lírico, justamente pela capacidade mútua de afetar(-se), afetando outrem.

O movimento de dissolução da subjetividade lírica, sua “sideração”, por assim dizer, carrega também o sentido de uma oscilação entre o êxtase e o martírio, advindos de uma angústia/paixão que a própria existência provoca. Assim, transfigura-se a capacidade de afetação do “eu” em uma espécie de emoção original e originária de acontecimentos que, paradoxalmente, se expressam por suas repetição e inauguração simultâneas (resultantes de um jogo de sobredeterminações subjetivas e objetivas) que emergem no corpo sensível do poema, tal como lemos em “Alba (II)”:

A estrela d'alva – puríssimo  
centro da aurora – sidera-me  
penetra-me até a vertigem.  
(FONTELA, 2015, p. 196).

Nesta “madrugada de formas” reiterativa<sup>8</sup>, instaurada como *interdito* de um espaço-tempo dinâmico, sempre em transmutação (assim como o próprio “eu” siderado), em que o mundo obriga a “[...] Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a primeira vez / é sempre”<sup>9</sup>, há a presença de um sujeito lírico “tomado de assalto” pela coisa do mundo (a estrela) localizada na paisagem celeste.

A figura estelar institui-se “no tempo” (representativo tanto de uma temporalidade quanto de uma exposição à exterioridade, das coisas que “ficam no tempo”, como se diz popularmente), em “Alba”, e conserva a “violência das imagens” do “raio breve”, ou seja, da ação concomitantemente destrutiva e criadora da estrela que “penetra” “até a vertigem” retomada em “Alba (II)”. O “Branco / sinal ofertado” de “Alba” (índice da “estrela d'alva – puríssimo / centro da aurora”) é também elemento ambíguo: a estrela é sinal ofertado pelos céus ou o sujeito lírico oferta à esfera sublime um sinal branco, vazio (ou melhor, um sinal de sua abertura ao toque da luz furtiva que “surpreende o sonho inda imerso / na carne” e se encarna na “resposta do sangue”, isto é, na sideração do “eu” em comunhão com o mundo).

Sugerimos que a resposta contida no corpo do sujeito poético, resgatada na “[...] rosa face / emergente” de “Alba (III)” – “Ó rosa face / emergente: / puro gosto de luz / branca” (FONTELA, 2015, p. 197) – diz respeito exatamente à condição existencial de uma subjetividade que só se constrói como tal a partir do convívio tenso e imbricado no “puro gosto de luz” estelar. Em outros termos, entendemos que a instituição subjetiva se realiza através de uma emoção estética vislumbrada no instante-agora de um acontecimento que transcorre no seio do mundo: a aparição penetrante de uma estrela nos céus, no caso da sequência dos poemas lidos.

<sup>8</sup> Como o próprio título sugere, trata-se de um evento que parece já ter ocorrido e, de fato, há auroras anteriores a essa, plasmada nos poemas “Alba” (FONTELA, 2015, p. 167) e “Alba (III)” (FONTELA, 2015, p. 197) do livro homônimo.

<sup>9</sup> “I / Entra furtivamente / a luz / surpreende o sonho inda imerso / na carne. // II / Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a primeira vez / é sempre. // III / Toque / de um raio breve / e a violência das imagens / no tempo. // IV / Branco / sinal ofertado / e a resposta do / sangue: / AGORA!” (FONTELA, 2015, p. 167).

Interessante observarmos que a cor branca, resultado da junção das cores do espectro visível e, numa visada metafórica, de todas as sensações da subjetividade lírica (aqui ampliamos a leitura do “branco” como “vazio” para um sentido de “abertura”), aparece nos três poemas postos em diálogo. Em “Alba” é o “Branco / sinal” reversível à ação do “eu” ou à qualidade visível da estrela; em “Alba (II)” marca-se em “estrela d’*alva*” (FONTELA, 2015, p. 196, grifos nossos); em “Alba (III)” é a própria “[...] luz / branca” (FONTELA, 2015, p. 197). O mesmo ocorre com o vermelho e com o rosa: no primeiro poema, o vermelho é o “sangue”; no segundo, o sangue, já diluído pela sideração do sujeito lírico (ou amálgama do “eu” / estrela), aparece marcado no céu rosáceo da “aurora”; e no terceiro, a diluição se faz na “face / emergente” da subjetividade lírica (também metáfora possível para o alvorecer).

Ao incorporar as aporias da subjetividade lírica ancoradas, quem sabe, no impasse constitutivo de sua própria formulação, a poesia oridiana acontece como uma fissura, como um plano fértil de abertura à matéria que, por sua vez, converte-se integralmente em escritura, em corpo que se doa à linguagem estranhada, à língua do poema, à língua *do através* sensível, ou ainda, em um tipo de quiasma. Fundamenta-se como carne em canto, pétala, errância... flerta com o silêncio, reabrindo-se em um ciclo que se inscreve em todas as sensações do corpo, já que a poesia se faz nesse “Sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo, / Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profundo, completo e longínquo (CAMPOS, 1916)”.

## Referências:

CAMPOS, A. *Passagem das horas. Arquivo Pessoa* (Obra Édita). [S. l.], [ca. 2000]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/821>. Acesso em: 25 mai. 2020.

CANDIDO, A. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

COLLOT, M. *A Matéria-emoção*. Tradução de Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLLOT, M. *Lyrisme et réalité. Littérature*, Lyon, n. 110, p. 38-48, 1998.

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

FONTELA, O. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, A. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NANCY, J.-L. À escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*, Santa Catarina, n. 15, p. 159-172, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>. Acesso em: 27 jun. 2018.

RIMBAUD, I. *Reliques*. 2 ed. Paris: Mercure de France, 1921.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orídes. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-312, set./out. 2015.