

O RITMO NA POESIA DE ORIDES FONTELA COMO ELEMENTO DESARRANJADOR DE UMA APARENTE IMOBILIDADE NO TEXTO LITERÁRIO

Priscila Pereira PASCHOA*

Resumo: Este artigo tem por objetivo mostrar, em poemas de Orides Fontela nos quais se manifestam situações de estaticidade, a criação de um movimento tensivo, um ritmo semelhante a um pulsar, contrário a essas situações. Isso ocorre por meio de reiteraões de fonemas, como /s/, e de imagens relacionadas ao silêncio, como estátua e teia de aranha, permitindo apontar, pela associação entre significante e significado, a instauração de uma mobilidade no texto literário.

Palavras-chave: Ordes Fontela; poesia; ritmo; movimento; significante; significado.

Um corpo que pulsa à vista do leitor

Poesia: a literatura no essencial de seu princípio ativo.
(Paul Valéry, 1929)

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!
(Baudelaire, 1995)

*Como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da
ausência, do invisível?*
(Rainer Maria Rilke)

*Uma verdadeira viagem do descobrimento não é encontrar novas terras,
mas ter um olhar novo.*
(Marcel Proust)

* Aluna de Mestrado da UNESP de São José do Rio Preto.
E-mails: priscilapaschoa@yahoo.com.br e priscilapaschoa@bol.com.br

A poesia de Orides Fontela, objeto do presente estudo, é, na maior parte dos textos, concisa e de expressividade diáfana: a autora busca chamar a atenção mais especificamente para certos seres, objetos ou coisas comuns do dia-a-dia, como: pássaros, pombas, galos, flores, estrelas, círculos, casulos, metais, jóias, mãos, cartas, corpos, deusas, desejos, noites. No entanto, em relação à intensidade com a qual os versos se apresentam, especialmente quanto à organização textual, as imagens mencionadas já não se mostram estáticas, mas articulam-se à extensão do poema, causando um impacto que leva o leitor a enxergar o texto literário não como um material inerte ou imóvel, mas como um corpo de expressão verbal perturbador. Na relação das imagens (conceitos resultantes de um conjunto de experiências de percepção em relação a objetos, pessoas, personalidades, animais etc.) com a forma pela qual elas se delineiam (figuras como choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação à imagística do subconsciente, adaptado de João Cabral, 1957, p.312) e na relação entre as etapas da apresentação, fragmentos constituintes desse corpo (as estrofes), essas imagens demonstram ter expectativas próprias, querendo ser, de uma maneira estrita, percebidas, vistas, ouvidas, observadas e imaginadas, ou seja, os objetos focalizados atuam como expectadores do olhar alheio. Nesse sentido, o corpo verbal adquire vivacidade e se coloca à vista do leitor, fazendo-se pulsar a cada linha. Da impressão de silêncio inicial da linguagem apreensiva, a poesia de Orides encaminha o leitor a uma instância de articulação entre níveis lingüísticos (fonético, fonológico, morfológico, sintático e semântico) que promove um construto delineado de maneira correspondente a um pulsar, desdobrando-se em vai e volta, em ritmos compassados de acordo com o poder de investida do detalhe focalizado do objeto ou do ser relacionado ao objeto.

De acordo com Chklovski (1913), as imagens são um dos dispositivos pelos quais o poeta singulariza o texto, mediante a produção do estranhamento, responsável pela dificuldade que atribui densidade à percepção estética. Elas são uma das possíveis manifestações da idéia de procedimento artístico, o conjunto das atitudes rumo ao desvio da linguagem comum em favor do insólito e do imprevisto. Em virtude da expressividade

singular e criativa, a articulação entre as imagens e a organização textual, percebida em Orídes, foi o aspecto que levou ao desenvolvimento deste trabalho. Para tanto, foram selecionados os poemas: “Teia” (1996, p.13) e “A estátua jacente” (1988, p.68-69).

“Teia”

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prende:

no
centro
a aranha espera.

“A estátua jacente”

I

Contido
em seu livre abandono

um dinamismo se alimenta
de sua contenção pura.

Jacente
uma atmosfera cerca
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse
o gesto total do segredo.

II

O jacente
é mais que um morto: habita
tempos não sabidos
de mortos e vivos.

O jacente
ressuscitado para o silêncio
possui-se no ser
e nos habita.

III

Vemos somente o repouso
como uma face neutra
além de tudo o que
significa.

(Mas se nos víssemos
no verbo totalizado
– forma que se concentra
além de nós –

(Mas se nos víssemos

na contenção do ser
o repouso seria
expressão nítida.)

Vemos apenas
repouso:
contenção da palavra
no silêncio.

IV

Jaz
sobre o real o gesto
inútil: esta palma.

A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

Como nos poemas em geral, em “Teia”, no nível superficial de leitura, evidencia-se, primeiramente, o campo relacionado ao conhecimento de mundo do leitor, no caso, o ambiente no qual, ao final do texto, a aranha se posicionará: a teia que atua como uma armadilha. A força conferida a cada detalhe dessa teia (o poder de aderência, nos momentos de aprisionamento da vítima) associada à aparição da aranha somente na última estrofe contribuem para o aspecto de apreensão crescente ou pretenso suspense do texto. A contemplação do animal, centralizado por meio de um olhar vindo de fora para dentro, semelhante a uma câmera que apanha o contorno e só depois se volta para o centro, fazendo suspense, atribui ao texto uma sensação de mobilidade, indo além dos aspectos projetados pelo nível do conhecimento de mundo. Esse texto passa a ser, assim, um exemplo de que o modo como algo é apresentado é decisivo para se causar uma impressão singularizante a respeito da situação do objeto. Se, por um lado, a figura da aranha causa um princípio de mobilidade, pois, em sua astúcia, olha imóvel para a presa, à espera de agarrar e entretecer a vítima, por outro, essa sensação de pulsar do texto amplia-se, no ritmo relativo à extensão de

cada verso e na repetição da estrutura de negação e de afirmação: “não x, mas y, z”.

Segundo Brik (1913, p.131-139), o ritmo é toda alternância regular, repetição periódica no tempo e no espaço. Mello (1999, p.7-31) explica ser o ritmo originário da palavra “rythmun”, do latim, que significa batimento regular, medida, cadência. Na própria leitura em voz alta de “Teia”, é possível perceber e apreciar esses impulsos, pois a repetição da referida estrutura desencadeia a descrição da teia considerada ideal pela poeta. Natália Correia (1966, p.54), escritora portuguesa da segunda metade do século XX, aponta que, para o poeta moderno, são as pulsações da possibilidade criada pela palavra as responsáveis por ordenar o ritmo e que “ritmo é vida, metro é regra”. A consistência do ritmo também se manifesta conforme a extensão do verso, na alternância entre curto e longo. Assim, emparelham-se as seguintes particularidades da teia: “mágica” e “arma, armadilha”, “morta” e “sensitiva, vivente”, “arte” e “trabalho, tensa”. No verso menor, manifesta-se, pela negação, um apagamento, ao passo que, no maior, pela afirmação duplicada, uma explosão. O desencadeamento à explosão ocorre porque uma palavra aponta para a outra (“arma, armadilha”). Finalmente, na última estrofe, correlativamente ao desenho do conjunto de três versos, a aranha localiza-se inclinada, em silêncio, à espera. Entretanto, o silêncio é só aparente, pois, nesse clima de apreensão e posterior aparecimento amedrontador, o texto leva a pensar no referente, no fato de a aranha esconder o perigo de suas garras, na intenção de atrair a vítima. A diferenciação da última estrofe em relação às demais confluem-se nos dois-pontos, os quais sinalizam a realização do prenúncio, construído ao longo do texto, do que haveria na teia.

Mello chama a atenção para três elementos básicos do ritmo: a altura, a duração e a intensidade, com destaque para o timbre. A autora mostra os efeitos produzidos no conjunto de um texto, pela pontuação, pela repetição de advérbios, pela repetição de conjunções, como o “e”, por exemplo, além de rimas, assonâncias, aliterações, paralelismos e anáforas. Ressalta, porém, que a análise do ritmo nos poemas deve levar em consideração outros aspectos da construção do verso, como a sintaxe e as

pausas. Mello esclarece, ainda, ser a entonação um elemento essencial na análise do ritmo poético, pois, a partir do discurso, a emoção exerce influência no texto, dando-lhe “mobilidade”. Em “Teia”, o ritmo é conduzido pela relação entre anáforas, repetição ou paralelismo sintático e pausa, sendo quebrado na última estrofe, pela apresentação do objeto da experiência de um eu-lírico que não se manifesta. Em sua maior parte, a poesia de Orides é marcada repetição do primeiro verso da primeira estrofe no primeiro verso das demais, constituindo anáforas que, ao atuarem como recursos textuais para reforçar o mote, acabam exercendo a função de refrão. A última estrofe geralmente recolhe as particularidades de todo o texto, sintetizando-o como numa conclusão apreciativa de uma produção verbal do gênero dissertativo.

No poema em questão, se a última estrofe não instaura uma conclusão convencional, provoca, no entanto, uma quebra do percurso anterior, introduzindo o signo “aranha” como se ele aparecesse em um palco de teatro, as cortinas se abrissem e surgisse o ator. A “camuflagem” realizada até a quarta estrofe prepara o momento de revelar a aranha, quando a ela é dedicado o centro daquele ambiente gradativamente mostrado. A pontuação, com as vírgulas, é a responsável por esse preparo, entrecortando versos e anunciando o que haveria no fim do texto. Durante a leitura, a alternância entre versos curto e longo conduz à idéia de propagação de impulsos, investidas, suscitando uma mobilidade ligada à noção de teia, no sentido de lançar fios para construir uma rede.

Os adjetivos ou correspondentes apreciativos responsáveis por demonstrar um julgamento sobre o valor da teia, em cada estrofe, seguem-se num percurso específico no poema, do mais leve ao mais ousado. Parte-se do aspecto que, apesar da negação, situa a teia como um elemento quieto e intimidador e se chega até o aspecto complementar à negação, projetando a teia como algo atrevido e perigoso por ser produtivo. Nessa ordem, quanto à passividade (que está ligada ao nível superficial ou à exterioridade do objeto), à teia são atribuídos os seguintes aspectos: não mágica, não morta, não arte e não virgem. Ao serem negados à teia traços relativos à “passividade”, apesar da negação, insere-se o objeto do poema no plano

daquilo que não tem força ou poder. Quando, na complementação, atribuem-se traços relativos à ousadia, “arma, armadilha”, “sensitiva, vivente”, “trabalho, tensa” e “intensamente/ prenhe”, constrói-se uma imagem de algo que tem poder e pode causar algum perigo. A força da teia está na possibilidade de ela capturar certos seres com sua capacidade de aderência e, assim, causar medo. O adjetivo “prenhe” tem esse sentido, o de produzir fios e de capturar alimento. Nesse percurso dos aspectos da teia, o leitor é conduzido à imagem ideal do objeto, situação que permite enxergar a produção de uma mobilidade pelo texto poético, o qual, por relacionar a formação da imagem com a organização das estrofes, passa a ser móvel. A estaticidade da aranha, aspecto que poderia permitir considerar o texto como unicamente curto, seco e silencioso, contrasta com essa condução da imagem da teia. Por esse motivo, a poesia de Orídes pode ser associada à idéia de uma aparente imobilidade do texto literário.

O poema “Teia” lembra a sexta parte de “Psicologia da composição”, de João Cabral de Melo Neto (1995, p.95-96), pois o texto do poeta pernambucano, ao apresentar o espaço no qual se estabelecerá o objeto, o próprio poema, também nega certos traços desse objeto para, somente depois, afirmar a verdadeira composição ou o arranjo desse espaço:

VI

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo

que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

Assim como em “Teia”, em “Psicologia da composição” nega-se um atributo do objeto por meio do advérbio de negação “não” e afirma-se um outro atributo com a conjunção adversativa “mas”. A negação é, desse modo, um recurso para ampliar o campo de visão sobre o objeto e legitimar as propriedades consideradas pelo poeta como identificadoras do elemento questionado. A idéia do trançar de fios é outro ponto em comum entre os poemas, tendo em vista o aspecto metalingüístico de ambos. Além desses detalhes, também é semelhante a figura da aranha, que, nos dois poemas, aparece na última estrofe, chamando a atenção do leitor ao ganhar posição de destaque, centralizando-se como o ser responsável pelo trançar da teia, tanto no poema em relação às estrofes anteriores (a rede de versos) como na imagem da teia do mundo empírico, formada a partir da construção pormenorizada do espaço (a rede como armadilha a seres que servem de alimento à fiandeira). Em Cabral, a aranha é uma metáfora para o ponto máximo da forma almejada de um poema. Esse ponto (verso) não deve ser composto aleatoriamente, conforme sugerido pela primeira estrofe (“frouxos areais”), nem de maneira rebuscada (“lance santo ou raro”), como na segunda estrofe, indicando a destruição da qualidade do texto poético, circunstância comparada pelo poeta a mãos enormes destruindo uma teia de verdade. Em Orides, a aranha é um elemento incômodo a olhar silenciosamente e de maneira imóvel para o leitor. Ela é simbólica, ao representar uma caixinha cheia de sentidos escondida pelo texto poético: a aranha é a significação, a produtividade do poema. Portanto, enquanto em Cabral a aranha é metafórica, em Orides a imagem do aracnídeo é simbólica. “Teia” também promove um questionamento sobre a qualidade do texto poético, e isso é realizado justamente pela insistência, em todas as estrofes

anteriores à última, nas escolhas para a identificação exata da teia. Havendo um delineamento nas estrofes de “Psicologia da composição”, instaura-se uma mobilidade em relação ao pensamento (textual) que prepara a resposta para o considerado como ideal à composição poética: a negação é estendida ao longo de quatro versos de cada vez, formando cada estrofe, como uma estratégia de convencimento do leitor em relação ao que não é bom a um poema, e, assim, funciona como um meio de transportar mais facilmente esse leitor à concepção tida como a esperada para a qualidade de um texto poético. Então, o poema de João Cabral suscita mobilidade, tal como o poema de Orides. A diferença é que “Teia”, por causa da concisão, oferece um pulsar mais explícito.

Em “A estátua jacente”, título sugestivo ao estudo sobre a mobilidade do texto literário, primeiramente em relação à forma do poema, identificam-se versos livres e sem rimas, formas alcançadas com o advento do Modernismo, o que indica a possibilidade de o trabalho com a linguagem transferir-se do nível fônico, marcado pelas coincidências sonoras do final dos versos, para, também, o sintático e o semântico, promovido no interior das estrofes, levantando um conjunto de relações entre os vários níveis lingüísticos. Na maneira como a linguagem poética se autoconstrói, forma-se um murmúrio primeiramente contido e depois ampliado, transformando-se numa força condutora do poema, como um líquido a escorrer devagar, porém intensamente, semelhante à água a jorrar de uma fonte que, desconhecida, começa a mostrar sua força até então escondida. O desenho formado pelo contorno de todas as estrofes assemelha-se à reprodução dos batimentos cardíacos ou do percurso da voz, numa folha de exame médico. Tem-se um pulsar no desenrolar dos versos, compatível com a sensação de fluido provocada pela relação semântica entre as palavras: “dinamismo”, “contenção”, “força”, “repouso”, “forma que se concentra”, “expressão nítida” e “palavra inesgotável”. Unindo essas expressões, consegue-se uma gama de contrastes que levam à sensação de fluidez crescente. No poema, essa sensação é ainda mais intensificada pela recorrência das sibilantes, que articulam os pontos em contraste. Então, recursos dos planos semântico e fonético unem-se, para promover a idéia de força a brotar daquilo que jaz. Kleiman (2000, p.45) pontua o fato de o texto ser uma unidade semântica em

que os vários elementos de significação são materializados por meio de categorias lexicais, sintáticas, semânticas, estruturais. Pensando em literatura, isso quer dizer que são várias as estruturas a se correlacionarem para a produção de sentidos num texto poético.

Percebe-se, em “A estátua jacente”, uma confluência de sentidos para os versos finais de cada estrofe, como se o sujeito do poema fosse desencadeando sua observação para sintetizá-la no final. As estrofes iniciam-se focalizando o objeto e terminam na síntese da apreciação. O poema não se forma por meio de versos que pincelam um todo, no caso, a estrofe, mas cada conjunto de versos apresenta-se como uma pincelada a compor, de maneira seqüencial, o grande todo, o poema. Isso significa que cada estrofe é uma parte concentradora de intensidade no texto. Essa concentração é reforçada pela enumeração de cada estrofe. Decorrente dessas gamas de intensidade, as estrofes esculpem em partes delineadas a imagem da estátua jacente. À leitura de cada bloco movido por um olhar contemplativo sobre o objeto esculpido, a estátua convencional, anteriormente imaginada, esconde, na verdade, toda a expressividade do silêncio, que, sem vida, quer dizer algo, mas, ao mesmo tempo, é impedido de tal façanha por sua condição de inércia. Essa atitude poética de esconder, ou seja, de dizer algo para significar outro, lembra a frase de Manoel de Barros: “o sentido normal das palavras não faz bem ao poema”. Isso quer dizer que a linguagem poética opera, entre outros recursos, por apontamentos e mascaramentos, por metáforas. Se existe uma metáfora na estátua, o final do poema é taxativo, ao deixar nítida a real condição do elemento focalizado: o silêncio é uma “palavra vencida”, “para sempre inesgotável”. Inesgotável porque é nessa suposta fraqueza, a de não poder manifestar-se oralmente, que o silêncio se realiza e progride sob outras formas de expressão (visualmente, pelo olfato e pelo tato). E disso ele não pode fugir, porque a referida condição é sua essência.

A relação entre exterior e interior em “A estátua jacente” pode ser mais minuciosamente pensada com a ajuda do questionamento de Rilke: “como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível?”. No poema, o silêncio é uma espécie de linguagem

da ausência, pois consegue dizer algo mesmo não tendo conformação física para isso. No caso, a condição da estátua, jacente, cria uma atmosfera a esse objeto como se ele guardasse algum segredo que, por si só, causa curiosidade no observador. Essa atmosfera revelada na segunda estrofe indica a expressividade do silêncio. Mais uma vez, a mobilidade está presente no texto de Orides: o “dinamismo” a se alimentar da contenção pura da estátua jacente é mais um indício de que o silêncio, o elemento interior, exalta-se com uma força crescente conforme maior for o grau de contenção da estátua. A ausência é tanto o silêncio quanto o poema, um tipo de linguagem, a da ausência, composta para reforçar aquilo que se quer apresentar, dizendo com a forma do texto e a intensidade de cada palavra o sentido de uma determinada situação. O visível (a estátua, o poema) deve ser salvo pela palma (mão da poeta) que escreve tendo como ponto de referência o real, ou seja, expressa em relances, em pinceladas o verdadeiro sentido do objeto observado. A apreciação do interior é tal que o referido poema insere o leitor na situação de contenção do ser: “Mas se nos víssemos/ na contenção do ser” (oitava estrofe, terceira parte do poema). Essa relação entre dois lados difere de “Teia”, que apresenta somente o exterior e, desse modo, não usa a primeira pessoa.

Além disso, “A estátua jacente” permite também destacar relações entre a poesia e a prosa. De acordo com Lotman (1978, p.179), “o processo da passagem das estruturas poéticas para a imitação do discurso vulgar pelos meios da prosa artística é, para muitos, análogo à passagem das formas diretamente escritas da linguagem para a imitação da conversação”. Tem-se, nos dois casos, um sistema conscientemente convencional, distinto pela sua natureza da feitura de um mundo reproduzido; depois, há a aproximação entre esses discursos. No poema “A estátua jacente”, não se verifica muito forte o caráter prosaico, apesar dos versos livres, pois não há uma imitação da fala cotidiana, mas se manifesta uma concentração de sentidos ao longo do texto, por meio de uma articulação entre os vários níveis lingüísticos (fonético, sintático e semântico), processo que leva a observar, mesmo numa primeira leitura, não o referente, mas o jogo de relações construído pelas camadas do material lingüístico. O referente é gerado das formas dos signos, associadas a semi-signos, e não do que se conhece somente no uso cotidiano

da palavra. Logo, a pertinência da relação estabelecida com a teoria de Lotman está na aproximação entre o artístico e o cotidiano, em que se podem verificar os graus de modulação do discurso poético e constatar, assim, como essa modulação se realiza de um poema para outro. Em “Teia”, num fluxo contínuo, por meio de pausas, formando uma apreensão suave, e um aparecimento sutil, mas não incômodo, vagarosamente se chega ao centro, deixando a condição passiva e reforçando a ativa; em “A estátua jacente”, na confluência entre oposições e numa seqüência de momentos específicos, colocam-se em questão imagens complementares, para fazer despontar no final uma imagem prevalecente (a daquele que escreve): uma atmosfera estacionária e um corpo intermediário separando o silêncio interior e o verbo a ser exteriorizado.

A literatura constitui-se de uma linguagem particularizada, marcada pela função poética, que, dominante nesse discurso verbal, conforme Jakobson (1975, p.128), promove o caráter palpável dos signos, aprofundando a dicotomia fundamental entre signos e objetos: “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (1975, p.130). Como enxergar essa síntese nos poemas de Orídes? No caso de “A estátua jacente”, os dois eixos da função poética encontram-se principalmente no trabalho estruturado pela palavra “jacente”, que, no nível referencial, sendo sinônimo de “imóvel”, foi selecionada para produzir efeitos de paronomásia ao combinar-se com “gesto”, “guardasse”, “segredo”, “ressuscitado”, “silêncio”, “possui-se” e “ser”. A sibilante /s/ e a vogal /e/ compõem a idéia de horizontalidade, inevitável quando se pensa em jacente como o estado de um corpo “situado”: se esse objeto se encontra situado, mesmo estando na posição vertical, não se pode deixar de pensar no lugar físico onde ele está centrado; então, a horizontalidade presentifica-se.

Comparando os dois poemas de Orídes, sintetizados pela sensação de expectativa promovida pelo silêncio da atmosfera em torno dos objetos, os versos de “Teia” e “A estátua jacente”, no decorrer da extensão, em fluxo de vai e vem, nivelam-se como fios de lã sendo trançados e destrançados pelas mãos tecelãs da poeta que, por meio de gestos simbólicos, “como se jacente guardasse/ o gesto total do segredo” n“a teia não/ mágica/ mas arma,

armadilha”, procura encontrar o desconhecido no interior do elemento observado, perfazendo uma relação curiosa do exterior com o interior, como o sugere Baudelaire na epígrafe selecionada para o início deste trabalho. A inércia ou a aparente imobilidade do objeto esconde, na verdade, um grande pulsar, como o texto literário, que, aparentemente sem vida, proporciona ao leitor, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, movimentos os mais variados, permitindo a afirmação de a literatura ser um corpo pulsante à vista do leitor.

A imagem de um determinado corpo que se enforma sob o registro de um texto leva a refletir sobre o aparecimento, nos poemas, da figura de um corpo como objeto concreto, com vida e sem vida (no caso, a aranha e a estátua), já que os textos vão sendo construídos mediante um clima de expectativa que dura até a visualização do objeto. Tanto em “Teia” quanto em “A estátua jacente”, delineia-se o ambiente como se ele fosse um envoltório imprescindível para se conhecer o objeto. Chama a atenção a postura de Orídes de não usar nenhuma vez no poema das páginas 68 e 69 a palavra “estátua”. Isso significa que a estátua deve ser percebida como tal não pela indicação fornecida pelo nome, mas pela circunstância arquitetada. Um diferencial entre os dois textos é o de que “A estátua jacente”, com as quatro divisões, apresenta uma continuidade da expectativa, ao passo que, em “Teia”, com um fluxo único de estrofes, essa expectativa acaba já na focalização da aranha. Se existe algo a mais em “A estátua jacente”, sendo esse algo indiciado pela existência das quatro partes, imagina-se que o objeto da contemplação seja, realmente, a estátua. No entanto, isso poderia realmente ocorrer até a leitura da nona estrofe, porque, na quarta parte, a outra situação esperada torna-se evidente por meio de um gesto, de uma palma e da palavra, a qual, mesmo vencida, aponta para a figura de um ser, no caso, o poeta, em esforço para produzir sua obra genuína. Portanto, além da estátua, a outra aparição é a da palavra do silêncio, surgida por meio das mãos da poeta, também na última parte do texto, como em “Teia”, mais especificamente no verso “esta palma”, que, inclusive, vem depois de dois-pontos, indicando uma projeção do que estava para despontar. Verificando o que vem depois da imagem da possível estátua convencional, o poema pode

ser lido como a metáfora do poeta, que precisa ficar em silêncio para conseguir criar.

A obra de Orides, embora pouco extensa, ao apresentar uma tendência a refletir sobre seres e coisas do dia-a-dia, traz alguns textos que, associados, curiosamente formam uma corrente relacionada ao exercício de produzir e de apreciar a literatura. Existem outros poemas que também expressam um olhar voltado a essa questão, mas, pensando no traço específico percebido na obra, a relação entre a imagem e a organização textual, que proporciona a mobilidade do texto literário, assunto deste trabalho, foram selecionados os poemas “Teia”, “A estátua jacente”, “Tato” (p.23) e “Ludismo” (p.19-20), que simulam, respectivamente, o texto, o poeta e o leitor (este, nos dois últimos poemas). A instância do leitor exercendo seu papel é vista sob duas perspectivas: a de apreender o sentido das palavras e a de decompor o texto para compreendê-lo melhor. Trata-se da concepção particular de Orides a respeito do mundo e do espaço do poeta.

Eis os poemas:

“Tato”

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.

Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria.

“Ludismo”

Quebrar o brinquedo
é mais divertido

As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

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.

Quebrar o brinquedo
é ainda mais brincar.

Em virtude de explicitar as circunstâncias de mãos tateando palavras e capturando texto e textura, “Tato” expressa a instigante tentativa de ler uma obra literária, considerada obscura e que, por isso, exige, antes da análise do texto como um todo, um exercício de identificação das palavras, como se ao leitor fosse preciso “tatear” as partes do texto. Na primeira estrofe, há palavras isoladas num só verso, iconizando o tatear. Nesse aspecto, o texto adquire mobilidade. No segundo conjunto de versos, não há esse tipo de isolamento, demonstrando que o leitor chegou à etapa de

articulação entre as partes do texto e, conseqüentemente, está mais perto de sua compreensão. É um primeiro passo para o exercício de leitura desdobrado em “Ludismo”, no qual se expressa uma atitude de crueldade ao se quebrar o objeto para melhor conhecê-lo.

Identifica-se em “Ludismo” a articulação de versos branco e livre com a idéia central do texto de quebrar o objeto para melhor compreendê-lo e apreciá-lo, que rege a própria articulação temático-formal do poema. “Quebrar” associa-se ao fragmentário, na apreciação do objeto. Pelas unidades de medidas métrica e rítmica, projeta-se uma metáfora, metonímia ou alegoria em que a criança com o brinquedo é comparada à relação do homem com o conhecimento. Essa indicação elege o brinquedo como figura privilegiada para a reflexão que parte do lúdico até a problemática das várias leituras de um texto literário. Emerge uma postura filosófica de conhecer e brincar, conhecer e matar: para conhecer melhor o objeto, é preciso destruí-lo. Estabelecendo aproximações, em “Ludismo”, há um diálogo sutil da modernidade com a tradição tanto literária quanto sociológica. Estrutura-se uma relação da modernidade com o anterior, mas, nesse caso, o anterior é o conhecimento da filosofia. No poema, há traços da reflexão de um texto dissertativo, com a preocupação de fazer a hipótese contida na primeira estrofe (“Quebrar o brinquedo/é mais divertido”) converter-se em tese (“Quebrar o brinquedo/é ainda mais brincar”), do último conjunto de versos. Tal configuração articula-se com a afirmação de Adorno (1980) de que a composição lírica espera extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. Há, desse modo, um hibridismo de tipos de texto no poema. Conhecer é também matar o objeto de conhecimento, saber e alienar o objeto, tê-lo e perdê-lo, matá-lo e torná-lo vivo para a consciência humana. Por meio dessa quebra, sugere-se a necessidade de um estudo aprofundado do objeto, ou seja, um estudo que permita examinar “o interior” do texto. Trata-se de uma concepção imanentista à interpretação do texto. “A consciência que se cria em jogos múltiplos e lúcidos” remete também a um outro plano: o da criação literária, quando o escritor e o poeta colocam-se a pensar e, tendo inúmeras idéias, passam por um processo de fragmentação da consciência, momento no qual ocorre a superposição de vários níveis de sentido. Em Orídes, há a presença de traços da poética de João Cabral de Melo Neto, que retém o “eu”

da lírica tradicional. Contempla-se o mundo, abstraindo-se a condição humana, sem a projeção de uma instância enunciativa. Nas metáforas dos versos “As peças são outros jogos” e “Os cacos são outros reais”, coexistem elementos de duas realidades, mundo empírico e mundo construído pelo jogo infantil, as quais, da maneira como são resgatadas no poema, com interrupções no nível sintático, em pinceladas, são concebidas como dados artificiais semelhantes a jogos de quebra-cabeça, perfazendo uma montagem e sendo passíveis, por isso, de manipulação. Focalizam-se, em “Ludismo”, dados explícitos e implícitos relativos ao fazer artístico. Há de explícito a referência à constituição do produto que se tem em mãos (o brinquedo e seus cacos). De implícito, nota-se a alusão à constituição de uma obra literária, pois, na forma como se conduz o discurso de Orides, deixam-se entrever, na especificidade de cada produção, recursos de linguagem observáveis como parte da construção da escrita poética genuína: no exercício de articulação entre o conteúdo e a forma, coexistem um desligamento da referência no processo da passagem para a instância de particularização do recorte do real e uma aproximação inevitável com a realidade empírica, ponto de partida de qualquer discurso verbal. Nessa instância, conforme vão acontecendo os graus de desligamento, surgem vários níveis de realidade, ou seja, vários níveis de possibilidade de concretização de uma situação, configurando, por consequência, também vários sentidos, entendendo sentido como a aceitação de uma situação.

Convém compreender os efeitos de sentido da arte, observados principalmente em poesia, discurso que, em virtude da abstratização promovida pelas interrupções no plano sintático, leva mais diretamente do que a prosa à reflexão sobre *o como* dizer e não sobre *o que* dizer, particularidade da literatura como um todo. Não se pode afirmar estritamente a existência de sentido no poema, mas que o texto poético emerge a partir de significâncias geradas por mecanismos de coesão textual (daí a importância de se considerar a forma). Desse modo, o leitor não deve se prender apenas a pequenas extensões sintagmáticas, mas aos vários recursos (lingüísticos, imagéticos) utilizados pelo texto para o surgimento de possíveis estranhamentos no universo semântico. O texto poético é, portanto, sua própria referência e seu ponto de transcendência. Há uma reintegração do

signo lingüístico: o termo de origem não perde seu valor referencial, ao contrário, a partir dele e de seu valor textual, outras virtualidades semânticas passam a existir naquele texto e tão somente nele. Dentro dessa visão, a literatura não discorre “sobre” coisas ou situações, mas será sempre o resultado da adequação entre procedimento e matéria, cujo resultado é a “forma literária”.

Concebendo a literatura primeiramente dentro de um contexto maior no qual se avalia a relação entre o homem e suas representações, produzidas como bens culturais artísticos de teor estético, enxerga-se uma obra literária como um construto específico da linguagem, em que se correlacionam as funções poética e metalingüística, com a predominância da primeira. É preciso uma coerência entre o que se afirma como crítico e as proposições das perspectivas teóricas adotadas, como as especificações do parágrafo anterior, mas isso não pode impedir a liberdade que todo crítico deve ter, pois a literatura requer sempre um olhar novo, tal como já o observara Proust, em outro tom: “uma verdadeira viagem do descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um olhar novo”. As “novas terras” de Proust levam a pensar na obra das poetas Orides Fontela e Natália Correia, pouco divulgadas ao grande público. Um crítico que se propõe a analisar literatura não deve pensar que a pesquisa se faz inovadora porque, simplesmente, os autores ou autoras são recentes ou pouco estudados, mas o pesquisador deve propor uma nova visão que traga alguma contribuição à academia. Atualmente, é necessária uma perspectiva crítica que resgate a intensidade do ato de conhecer.

Para isso, deve-se considerar a criação artística verbal como fruto de um processo de elaboração minuciosa do discurso e que, para compreender o grau de poeticidade – o fator que identifica a literatura enquanto tal, ou seja, a especificidade do discurso literário –, os fenômenos de arte devem contar com um recorte objetivo do material concreto da língua e, o texto, deve ser examinado em sua materialidade sígnica e decomposto em estruturas menores. Se uma obra produz sentido e este mobiliza intelectual e perceptivamente o leitor, o estudo desse efeito deve ser explicado com base na sua significação sígnica.

Essa postura vai ao encontro da concepção de literatura vista como um sistema e constituída de produções singulares não passíveis de enquadramento em formulações ou teorias cujo objetivo é moldar tipos de categorias e esgotar significações, como se todas as relações, nos objetos, fossem iguais. As obras escapam de qualquer sistematização, justamente por serem singulares e constituírem-se por um tipo de linguagem desvinculada da realidade objetiva. Sob tal ótica, admite-se, então, ler a forma poética como dado prioritário, ponto de convergência e profusão entre transfigurações semi-simbólicas geradas pela imaginação individual e a apreensão sgnica em recortes da realidade.

Jakobson, ao forjar o termo “literariedade” para designar “o que faz de uma dada obra uma obra literária”, contribuiu para a visão da literatura enquanto ciência não constituída apenas por uma classe aberta de textos singulares, mas pelo conjunto dos processos que engendram esses textos. Assim, de acordo com Cohen (1987, p.8), no interior da classe dos textos literários, pode-se apontar uma subclasse de textos ditos poéticos e, sempre com o mesmo modelo, chamar “poeticidade” o que faz uma obra ser poética. Tendo em vista esses princípios, é preciso perceber o teor dialético da literatura, ter consciência do discurso literário como espaço promovedor de funções, instaurador de uma mobilidade referencial, pela qual se pode chegar a possibilidades referenciais do mundo. Não se deve buscar apenas um discurso que só reflete, mas compreender a literatura como um discurso refratário. Dessa maneira, o olhar do leitor não se torna unidirecionado, mas assume uma postura lúdica em relação ao mundo. A visão sobre a realidade objetiva amplia-se, quando se percebem relações promovidas pelo jogo verbal, por meio do que se rompe com a inefabilidade semântica da linguagem. Seguindo Pound (1970), deve-se ver, ler e ouvir o poema. Do mesmo modo como o sugere o poema “Tato”, é preciso tatear e encontrar algo a mais no texto, algo além da superfície. Quando Orides escreve os versos “mãos capturando o fato/ texto e textura: afinal/ matéria”, ela demonstra ser conveniente adotar uma perspectiva de leitura crítica passível de resgatar a intensidade do ato de conhecer, como se, para apreciar o texto, fosse necessário mais do que identificar e descrever determinados aspectos, mas interpretá-los, tateá-los, procurando mostrar como o texto poético

instaura a consciência formal do discurso literário em seus níveis fonológico, morfológico, sintático e semântico.

“Lingüística e poética” (1975, p.128) e “O dominante” (1973, p.485) contribuem para compreender ser a função poética o ponto de partida e a condição essencial para a identificação de um texto como literário, pois, promovendo o caráter palpável dos signos, ao aprofundar a dicotomia fundamental entre signos e objetos, essa função leva o texto a centralizar-se na mensagem. Atuando dessa maneira, o dominante regulamenta, determina e transforma os outros componentes do texto, garantindo a integridade da estrutura e tornando específica a obra. Para Jakobson, nem o padrão silábico nem o padrão de rima são considerados obrigatórios para o verso; pelo contrário, o componente obrigatório é uma integridade de entonação, que passa a ser o dominante do verso. Essa parte de um poema, o verso, não é uma unidade indivisível, mas um sistema de valores, e, como tal, ele detém uma hierarquia própria na qual existem valores superiores e inferiores e um valor primeiro entre todos, o dominante, sem o qual o verso não pode ser concebido nem avaliado como verso. No entanto, não se deve acreditar no trabalho poético como cumpridor de uma função estética, apenas, ou de uma função estética associada a outras funções, mas o trabalho poético é uma mensagem verbal que tem na estética a sua função dominante. Considerar o trabalho poético equivalente a uma função estética ou, mais precisamente, a uma função poética, enquanto se lida com matéria verbal, é uma exigência que caracteriza a necessidade de se exaltar a “arte pura”, a arte auto-suficiente, o princípio da “arte pela arte”.

Atentando para as funções da linguagem, no caso da poesia, é inevitável não analisar a função emotiva, principalmente em relação a Orídes, cuja maioria dos textos não apresenta uma exposição do eu, mas volta-se para o universo dos objetos, distanciando-se do sentimentalismo como Francis Ponge. Em se tratando dessa poeta, o sujeito da enunciação torna-se-lhe uma questão mais distintiva, porque muitos de seus poemas não manifestam a voz em primeira pessoa, mas um olhar contemplativo, sem sujeito, em relação à existência, assim como a produção de João Cabral, que, segundo Achcar (1994, p.48), faz, na parte mais numerosa e importante da

obra, o objeto ocupar todo o espaço do poema. Pensando na relação entre as funções emotiva e poética, Hamburger (1986, p.243) explica que:

[...] o sujeito lírico não toma como conteúdo de seu enunciado o objeto da experiência, mas a experiência do objeto. [...] isso não [depende] do tipo de experiência e vale ao mesmo tempo para o poema realista, o poema engajado ou o poema individual, numa palavra, para todas as realizações do gênero lírico. *Certamente a experiência pode ser “fictícia” no sentido de invenção, mas o sujeito da experiência e, com ele, o sujeito da enunciação, o eu-lírico, só pode ser real.* Pois ele é o elemento estrutural e constitutivo da enunciação lírica; a este título, seu comportamento não é diferente daquele da enunciação não-lírica; ele estrutura da mesma maneira os enunciados que dizem “eu” e os que não o dizem. (Grifo do original)

O que chama a atenção, na maneira como Orides apresenta elementos como a teia e a aranha, é uma densidade na concisão do discurso, que, inevitavelmente, está associada a um apagamento do eu. Em certos poemas, por exemplo, “Teia”, apesar da capacidade do enunciador em apresentar minúcias do objeto, o que pode inicialmente servir como argumento para sustentar uma proximidade com o ambiente da teia e da aranha, pelo processo de fazer com que detalhes desse ambiente transpareçam nas sensações bastante particulares do sujeito poético, nota-se, mais convincentemente, na sobreposição da imagem à voz lírica, uma relação afastada do enunciador com o que foi focado. Tal especificidade difere do que ocorre em poemas de Safo, como o selecionado por Achcar (1994, p.47), nos quais a ausência da encenação pronominal produz no leitor a impressão de um contato reservado com o poeta, traço que simula uma comunicação lírica. Achcar afirma ser essa comunicação resultante do papel semiótico do eu-lírico, segundo a definição de Kate Hamburger: “o eu-lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação” (op. cit, p.48). Para Achcar, esse eu-lírico também pode ser compreendido como um enunciador fictício, sendo que sua enunciação mimetiza um “enunciado de realidade”. Sua existência é duplamente implicada na comunicação: como “autor” do

enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele. Por esse motivo, ele é uma instância semiótica logicamente anterior ao enunciado e é também o centro da enunciação, cujo conteúdo é sua experiência. Para a poesia de Safo, essas questões são plausíveis, mas não inteiramente para Orídes. Numa analogia, Roland Barthes (1987) descreve a morte do sujeito na linguagem como uma aranha que se dissolvesse nas secreções construtivas de sua teia. Esta sensação dolorosa de que o poeta morre um pouco em cada poema parece onipresente em Orídes. Uma morte mínima, mas intensa, que, no exemplo acima, preserva o poema em sua “textura” de ser e silêncio, como faz o útero ao feto frágil. Como explica Benjamin (1988, p.67), por ser um espaço neutro, um composto, um oblíquo ao qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto no qual toda a identidade vem se perder, a começar pela do corpo que escreve, a enunciação, em seu todo, é um processo vazio que funciona perfeitamente sem haver necessidade de preenchê-lo explicitamente com a pessoa dos interlocutores. Ainda de acordo com Benjamin, esse desligamento da voz, que faz com que o autor entre em sua própria morte e a escritura comece, realiza-se desde que um fato é “contado”, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo.

Há na poesia de Orídes uma especificidade na postura do eu-lírico, à medida que ele se ausenta ou se mostra, conforme seu grau de contato com uma possível concretização de algo considerado por ele difícil de se realizar. Já dizia Adorno (1980): as mais altas composições líricas são aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganhe voz. Para esse autor, o auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão. A linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente. Essa visão de Adorno dialoga com a de Benjamin, quando ambos reconhecem o apagamento do eu, mas, a partir de Adorno, há um apontamento que precisa ser repensado e especificado, considerando os poemas selecionados de Orídes: como se realiza a fusão entre sujeito e linguagem? Em “A estátua jacente”, o tom do sujeito muda quando ele

propõe o que haveria diante de uma determinada condição, a de se ver no verbo totalizado. Essa inserção do sujeito, já presente ao longo do texto pelo pronome “nós”, é destacada por parênteses, os quais atuam como delimitadores de uma intervenção que aparece para esclarecer a situação de jacência, mas que, por causa da natureza do olhar contemplativo, apenas apresentador da circunstância, deve ser “abafada”. Portanto, ao revelarem uma atitude de pensar, os parênteses sugerem a manifestação de uma voz no poema. Em “Ludismo”, o olhar contemplativo, por meio de metáforas, vem trazer um sujeito cruel, manipulador, também expresso pela forma “nós”, extremamente inebriado pela fragmentação do objeto, chegando a mostrá-lo na forma do texto, sob uma estrutura de dissertação. Já em “Teia” e “Tato”, o desligamento com a entidade enunciadora é completo, pois só se tem uma descrição apreciativa e reflexiva. O prazer estético a ser causado por esses poemas deriva, por isso, de uma leitura analítica. Associando os quatro textos, quando se tem algo difícil de se realizar, no caso, criar e analisar uma mensagem escrita, respectivamente em “A estátua jacente” e em “Ludismo”, o sujeito poético é manifesto; quando se tem um objeto a ser contemplado e descrito, por exemplo, a teia com a aranha em “Teia” e o texto literário em “Tato”, esse sujeito não aparece.

Depois de ter selecionado o critério imanentista como uma visão científica da literatura, encontra-se, então, o poético no material estudado: a poesia de Orides identifica-se mais com aspectos da organização textual, especificamente da relação entre as estrofes na formação de um todo, e desse modo, com a introspecção, pois, para a poeta (1998, p.13), associada à necessidade de o autor subordinar-se a uma “alta agonia” e a uma “difícil prova” para conseguir construir uma poesia genuína está o exercício de uma técnica de elaboração do discurso. Um problema de tal poesia é o corte nos versos, pois, em virtude da irregularidade na extensão desses elementos e nas aproximações entre os signos lingüísticos, não há uma lógica para a construção formal do texto, excluindo certas relações fônicas e semânticas que pululam ao longo do poema por meio de reiterações: as aliteraões das sibilantes e signos como “abandono”, “contenção”, “jacência”, “silêncio”, “segredo” e “morto”. Em “A estátua jacente”, por exemplo, no segundo verso da quarta estrofe, o verbo “habitar” poderia ter sido incluído no verso

seguinte, para não se exceder nessa linha. A necessária pausa em razão da temática da estaticidade também seria conseguida se esse signo fosse isolado no terceiro verso da referida estrofe.

A postura dessa poeta brasileira é a de levar o leitor à reflexão pela focalização de elementos presentes no dia-a-dia de todos os seres humanos, deslocando tais componentes do contexto original e singularizando-os. Há em sua obra um grupo específico de objetos (a estrela, a fonte, o espelho, o pássaro, o cristal, a flor, a rosa) que não funcionam apenas como referentes para possíveis descrições, mas como nomes cujo sentido se tenta precisar aos poucos, e que constituem uma espécie de repertório metafórico-vocabular próprio, campo imaginário com delimitação consideravelmente particular. Apreendendo essas figuras do mundo material como recursos metafóricos de um pensamento filosófico construído em torno de temas amplos e abstratos como religiosidade, sexualidade, pretensão de viver, passagem do tempo, vida e destruição, Orides cria uma poesia cuja concisão beira ao enigma, deixando ao leitor pequenos pontos ou pinceladas que precisam ser amarrados. Pelo conjunto da obra, especificamente alguns poemas, como “Exemplos” (1996, p.16), e epígrafes, como a do livro *Teia* (1996, p.7), “Todas as grandes coisas são difíceis e raras”, frase de Spinoza, entrevê-se a formação filosófica de Orides:

“Exemplos”

Platão
fixando as formas

Heráclito
cultuando o fogo

Sócrates
fiel ao seu Daimon.

Nesta etapa da monografia, recorre-se a Genette (op. cit, p.145), para defender a idéia de que a perspectiva de leitura crítica de poemas a ser

trabalhada na dissertação corresponde à própria função do crítico, pois, assim como a obra inicial é uma estrutura, semelhante aos conjuntos que o “bricoleur” desmantela para extrair elementos úteis a qualquer fim, o crítico também decompõe uma estrutura em elementos, para organizar sua produção. O pensamento crítico, segundo Lévi-Strauss, edifica conjuntos estruturados por meio de um conjunto estruturado que é a obra. Genette frisa o fato de a ambição do estruturalismo ir além da contagem de pés ou do levantamento das repetições de fonemas: deve atacar, também, os fenômenos semânticos constituintes do essencial da linguagem poética e deve tratar dos problemas de semiologia literária.

Para terminar, no que concerne ao objetivo deste trabalho, o de apontar e refletir sobre a mobilidade no texto literário de Orides Fontela, percebeu-se uma relação intrínseca entre forma e conteúdo, organização textual e imagem, que pode ser articulada à visão de Eco (1989, p.232-249) na qual o verso, como artifício expressivo, dita leis ao conteúdo, mas isso não quer dizer que o poético consiste num jogo puramente expressivo, no sentido de recriação contínua da linguagem, rompendo a tessitura lingüística, regras gramaticais e a ordem do discurso, conforme Friedrich (1991, p.151). Nesse caso, o conteúdo deve se adaptar a tal obstáculo expressivo, a fim de conseguir ultrapassá-lo reforçado e ampliado. Pela forma, entende-se melhor o referente, pois, em razão das proximidades das correspondências, é no simulacro dos signos que se consegue expor com maior precisão os traços mais identificáveis dos objetos da realidade empírica. Quanto mais um texto se volte para si mesmo, mais fará transparecer preocupação artística, procedimento que sai da esfera do espontâneo e vai para a do artificial, ativando o plano estético da mensagem verbal, associado de maneira particular com a referida realidade. Apresenta-se, assim, a linguagem poética.

PASCHOA, P. P. The rythym in Orides Fontela’s poetry as a disarranging factor of an apparent immobility in the literary text.

Abstract: This paper aims at discussing, in poems by Orides Fontela in which situations of immobility are shown, the creation of a kind of rhythm

similar to heart beating, contrasting to these situations. That happens through reiterations of phonemes, such as /s/, and of images related to silence, as the statue and the spider web, causing, in the association between form and meaning, a mobility in the literary text.

Keywords: Orides Fontela; poetry; rhythm; movement; form; meaning.

Referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. Eu-lírico e enunciação. In: ____. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da USP, 1994. p.48.

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Ensaios escolhidos**. Tradução: R. R. Torres Filho com assessoria de Roberto Schwartz. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.193-208. (Coleção “Os Pensadores”)

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ____. **O rumor da língua**. Lisboa: Presença, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65-70.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, __. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1913. p.131-139.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1913. p.39-56.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem**: teoria da poeticidade. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987. 263 p.

CORREIA, Natália. O ritmo como fascinação na poesia. In: **Humboldt**: revista para o mundo luso-brasileiro. Hamburgo, Alemanha: Übersee-Verlag, 6(14), p.51-54, 1966.

ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In:____. **Sobre os espelhos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.232-249.

FONTELA, Orides. A estátua jacente. In:____. **Trevo**. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p.68-69.

_____. Ludismo. In: **Trevo**. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p.19-20.

_____. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: **Poesia e filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil**. Alberto Pucheu (Org.). São Paulo: Sette Letras, 1998. p.13.

_____. Tato. In: **Trevo**. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p.23.

_____. Teia. In:____. **Teia**. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p.13.

GENETTE, Gérard. Estruturalismo e crítica literária. In:____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.148.

HAMBURGER, Kate. **La logique des genres littéraires**. Tradução: P. Cadiot, prefácio: Gérard Genette. Paris: Seuil, 1986. p.243.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In:____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975. p.118-162.

_____. Le dominant. In:____. **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973.

KLEIMAN, Angela. **Texto & leitor**: aspectos cognitivos da leitura. 7.ed. Campinas, SP: Pontes, 2000. p.45.

LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In:____. **A estrutura do texto artístico**. Tradução: Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. p.171-329.

MELLO, A. M. L. O ritmo no discurso poético. In: **Letras de hoje**: Porto Alegre, v.34, n.1, p.7-31, março de 1999.

MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia: tese apresentada à seção de poesia do congresso. In: **Anais do congresso internacional de escritores e encontros intelectuais**. São Paulo: Anhembi, 1957. p.312.

_____. Psicologia da composição. In:____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.95-96.

