

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v14.n33.20>

O demônio do trabalho na lírica de Orides Fontela

The work demon in Orides Fontela's lyric

Rafael Quevedo*
Juliana Pacheco**

Resumo: Este artigo discute o tema da criação poética tendo em vista a concepção técnica e racional em oposição à inspiração, *topos* da poesia arcaica relacionado à intervenção de divindades, a saber, as Musas. Na primeira parte do artigo, traçamos um percurso a fim de explicar a concepção de criação desde a inspiração até o trabalho poético tido como um ato técnico e racional ligado à metáfora da tecelagem. Na segunda parte, propomos uma leitura de poemas de Orides Fontela considerando que há neles a presença de argumentos relacionados à metáfora artesanal da tecelagem poética. O *corpus* desta pesquisa é composto por poemas extraídos dos livros *Transposição* (1966-1967) e *Teia* (1996) da referida autora. Como fundamentação teórica foram utilizadas as análises de Scheid e Svenbro sobre a metáfora da tecelagem, Ernst Curtius, Jacyntho Brandão e Luiz Krausz sobre o tema da inspiração na poesia antiga, além de noções da poética valeryana de que nós valemos para a análise do *corpus*.

Palavras-chave: Inspiração poética. Metáfora da tecelagem. Orides Fontela.

Abstract: This paper aims to discuss the poetic creation topic considering the technical and rational concept opposed to inspiration, an ancient poetry *topos*, which relates the poetic creation to deities' intervention, namely the Muses. In the first part, we outlined a journey in order to explain the creation concept since inspiration until the poetic work, known as a technical and rational act linked to the weaving metaphor. In the second part, we propose a reading of Orides Fontela's poems, in which there are some arguments related to the handicraft metaphor, the poetic weaving. This research *corpus* is composed of poems from the referred poet's books *Transposição* (1966-1967) and *Teia* (1996). As a theoretical framework, Scheid and Svenbro's weaving metaphor analyses were used, as well as Ernst Curtius, Jacyntho Brandão and Luiz Krausz studies on the inspiration topic in old poetry, besides Valéry's poetic notions to assist the *corpus* analysis.

Keywords: Poetic inspiration. Weaving metaphor. Orides Fontela.

* Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

** Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

“A geometria em mosaico
cria o texto labirinto
intricadíssimos caminhos
complexidades nítidas.”
Orides Fontela

Na Antiguidade clássica, o termo *inspiração* era um dos possíveis para explicar a criação poética. Atrelado a ele, a palavra *entusiasmo* também aparece associada às discussões a respeito de tal fenômeno. Platão é tido como o primeiro a tratar o tema da criação poética entendida como delírio oriundo da divindade. Ele acreditava que o homem só é capaz de criar uma obra poética quando inspirado por um deus. Essa ideia de Platão é desenvolvida no *Fedro*:

Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui. (PLATÃO, 2000, p. 56)

Mas é, sobretudo, no *Íon*, que a teoria da inspiração é mais desenvolvida. O poeta, afirma Platão, se acha possuído por uma Musa³. A musa se assemelha ao ímã, que atrai os objetos. Por um processo semelhante à imantação magnética, a Musa atrai o rapsodo e este, por fim, os espectadores, graças ao entusiasmo sagrado do poeta, espécie de privilégio divino. Essa possessão -loucura- divina não consente, segundo Platão, nenhum rudimento de razão a quem dela participa. Contudo, Jacyntho Lins Brandão, no livro *As artes do entusiasmo* (2011), investiga a noção de entusiasmo no âmbito das experiências religiosas, considerando as relações entre aedos, as musas e o

³ “[...] divindades fontanárias, ligadas ao culto de Zeus. No santuário piério, supõe-se, cultivou-se poesia, consagrada à vitória de Zeus sobre os deuses do mundo primitivo. Compreender-se-ia, assim, a ligação da poesia às musas.” (CURTIUS, 1979, p. 237).

público nos poemas homéricos. Para ele, Platão corrobora a condição do poeta estar “fora de si” distanciando-se da ideia de cooperação apresentada por Homero, em que o aedo apresenta certo grau de controle no processo poético. Brandão cita a seguinte invocação à musa na *Ilíada* para exemplificar essa relação: “Canta, ó deusa, a fúria de Aquiles, o filho de Peleu.”⁴ Para ele, a produção do canto resulta de um processo de cooperação: “o aedo propõe (e ordena) à musa que cante determinado trecho, a partir de determinado ponto; à Musa, ensinar ao aedo os trechos [...] a serem cantados; e o público, enfim, tem como função estabelecer limites ao canto.” (MUNIZ, 2011, p. 27).

Na formulação platônica do entusiasmo poético, fica bem claro que os poetas nada mais eram que intérpretes dos deuses: “os poetas são os eleitos das deusas que decidiram, como narra Hesíodo na *Teogonia*, fazer de homens comuns, e, independentemente da vontade destes, conhecedores do sublime.” (KRAUSZ, 2007, p.16). Importa ressaltar que, conforme elucida Antonio Brasileiro:

[...] para Platão, não só era necessário que o poeta estivesse possuído por um deus para estar em disposição de criar como precisava perder a razão. Mais ainda, enquanto conservar essa faculdade, qualquer ser humano é incapaz de realizar uma obra poética. Os poetas em si [...] significam bem pouco. (BRASILEIRO, 2002, p. 22)

Em vista do posicionamento de Platão, a autenticidade da narrativa é legitimada pela origem divina:

As invocações [...] expressam a necessidade que o poeta tem das Musas como fontes de informação sobre fatos ou nomes determinados. O aedo recorre a elas como as fontes confiáveis de verdade, ou seja, o papel que lhes é atribuído é, sobretudo, mnemônico [...]. O aedo espera da Musa um relato verdadeiro das coisas que foram, já que elas estiveram presentes em toda a parte e sabem de tudo. O que empresta à canção uma aura de divindade, portanto, não é sua beleza nem seu encantamento, mas o fato de que se trata da verdade. O aedo sente-se como transmissor desta

⁴ “No que a deusa oferece, é ele quem procede às escolhas: o que cantar, de qual perspectiva, partindo de onde, por que motivos.” (BRANDÃO, 2005, p. 42).

verdade divina, e não como um simples provedor de encantamento. (KRAUSZ, 2007, p. 59)

Jacyntho Lins Brandão no livro *Antiga Musa: arqueologia da ficção* (2005) busca compreender como se dá a relação de cooperação do poeta com a musa. Ele elenca alguns trechos⁵ e faz apontamentos que reiteram não mais o poeta como simples orador subalterno no processo de criação poética.

Fernando Muniz (2011), ao falar sobre a doutrina do entusiasmo no Íon, afirma que, assim como na contemporaneidade, não encontramos na antiguidade clássica um sentido único para o termo entusiasmo. Para ele, o que há em comum entre as diferentes acepções do termo é a ideia de que a fonte da obra poética é o elemento externo.

Essa ideia [entusiasmo] sofre variações em uma faixa que variações que vai desde a centelha, a intuição vaga que desencadeia o processo de criação, até o estado de mais absoluta inconsciência- transe ou êxtase- em que o poeta é uma espécie de boneco de ventríloquo. Foi a doutrina platônica do entusiasmo apresentada no Íon que acrescentou esse grau máximo à escala grega do entusiasmo: a poesia entendida como uma forma de possessão. (MUNIZ, 2011, p. 36)

A inspiração poética é tida, portanto, como um *topos*⁶ da poesia arcaica. Ela se faz presente ao longo da história da literatura, mas varia sua forma de acordo com as particularidades de cada autor. Segundo M.H. Abrams, em *O espelho e a lâmpada* (2010):

⁵ “De outro lado estão as Musas, cuja cooperação com o poeta é indispensável. Que operação se espera delas? Que rememorem (*mnesaiato*) [...] É assim, pois, que se processa a co-operação: às musas cabe rememorar, ao poeta cantar o que elas rememoram. Tanto é assim que o verso 484 (“dizei agora a mim, Musas, que a olímpica morada tendes”). (BRANDÃO, 2005 p.46)

⁶ “clichês fixos ou esquemas do pensar e da expressão provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. Nestas épocas, a corrente da tradição aumenta poderosamente de volume, alimentada pelas contribuições vindas do imediato e intenso estudo da literatura antiga.” (KAYSER, 1985, p. 70-71).

[...] a inspiração é a mais antiga, mais disseminada e mais persistente explicação da criação poética. Se compararmos as várias formas em que o conceito foi apresentado no decorrer dos séculos, encontraremos uma área recorrente de consonância em meio a diferenças. (ABRAMS, 2010, p. 253)

Posto isto, encontra-se na *Teogonia* de Hesíodo uma das mais famosas e importantes alusões às Musas e à criação poética. Hesíodo recebe das musas o dom de declamar como um presente. No trecho que se segue o poeta é porta-voz da poesia, mas vê-se, sob a perspectiva de Brandão acerca do processo de cooperação entre o poeta e as musas, que estas “ensinaram [o] belo canto”:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
Quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventre só,
Sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações. (HESÍODO, 1995,
p. 88)

Algumas odes horácianas também apresentam o *topos* em questão. Na primeira ode, Calíope, a mais célebre entre as musas, é invocada com o objetivo de deleitar os espectadores com sua voz penetrante. “Desce do céu e recita, sem demora, com a flauta, rainha Calíope, um longo poema ou, se agora preferes, com tua voz penetrante acompanhada da lira ou da cítara de Febo.” (HORÁCIO *apud* PENNA, 2007, p. 42). Vê-se, mais uma vez nessa ode, que o poeta propõe, “sem demora”, que Calíope recite o longo poema. Esse trecho reforça a hipótese de Brandão. Na segunda ode, percebe-se o poeta semelhante a um sacerdote das musas, desempenhando o papel de intermediário entre as elas e os homens. “Guardai silêncio: poemas nunca ouvidos, eu, o sacerdote das musas, canto para as moças e rapazes.” (HORÁCIO *apud* PENNA, 2007, p. 115).

Entretanto, já entre os antigos havia certo distanciamento da concepção de poesia ser proveniente de furor divino. Aristóteles, na *Poética*, trata da criação como um processo que envolve o trabalho e o cumprimento de regras para obter determinados efeitos. Na famosa *Carta aos Pisões*, Horácio declara “ensinarei as regras do mister, as fontes de recursos, o que nutre e forma o poeta, o que fica bem, o que não, aonde leva o acerto, aonde o erro.” (HORÁCIO, 2005, p. 64). É também na *Carta* que Horácio aconselha àqueles que têm juízo fujam do “poeta maluco”, a saber, o poeta inspirado: “quem tem juízo teme o contacto do poeta maluco, foge dele.” (HORÁCIO, 2005 p. 68).

Dessa maneira, o poeta passa a ser o autor do seu próprio discurso em oposição ao estado de passividade do poeta tomado por possessão divina. John Scheid e Jesper Svenbro no livro *O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano* (2010) investigam a metáfora da tecelagem no mundo grego como uma pré-história do “texto”. No ocidente, a metáfora da tecelagem foi empregada para designar o ato linguístico. Essa metáfora arcaica recupera o sentido, no mundo grego, do fazer bem construído e até mesmo o fazer poético. Dentro dessa conjectura, o poeta era o formidável operário capaz de “tecer” os poemas. Essa ideia parece justa em vista do “termo *rhapsóidos*, o rapsodo, “aquele que costura o canto”, para designar não o autor, mas o recitador pan-helênico desses mesmos poemas. Se o recitador pode “costurar o canto”, *rháptein aoidén*, o canto mesmo é necessariamente o “tecido.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 122).

Com efeito, Píndaro foi um dos primeiros poetas líricos a metaforizar o canto em tecido; “Teça (*exhúpheine*) suave lira, teça sem mais tardar, de modo lídio, esse canto (*mélos*) amado de Enone e Chipre, diz o poeta na quarta *Nemeia*.” (PÍNDARO *apud* SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 126). Portanto, o poema se transforma em um tecido

sonoro cantante “de modo lídio”. Outro exemplo acerca da tecelagem pindárica está na sexta *Olimpica*: “ao tecer (*plékon*) um hino com ricos desenhos (*poikílon húmnom*) para os valentes guerreiros.” (PÍNDARO *apud* SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 127). Baquílides também é outro exemplo de poeta que considera seu hino um “tecido”: “Observa aqui, se é com a ajuda das Cárites com amplas vestes que teu hóspede teceu o hino (*huphánas húmnon*) que ele envia de sua ilha sagrada à vossa cidade célebre.” (BAQUÍLIDES *apud* SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 127). Outro exemplo em Baquílides: “Teça (*húphaine*) alguma coisa de novo na rica Atena tão amada, ó célebre perfeccionismo de Céos.” (BAQUÍLIDES *apud* SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 127). Em vista desses exemplos, Píndaro e Baquílides foram os primeiros poetas corais na Grécia a utilizar a metáfora da tecelagem para designar o trabalho poético:

[...] os poetas corais lançaram as bases de uma reflexão sobre a língua da qual o desenvolvimento da retórica e da linguística nascentes tiraram enorme proveito. Por meio das metáforas que definem o discurso não apenas como uma “tecelagem”, mas também como uma “construção”, eles insistiram tanto sobre a materialidade do discurso que- em torno de 450 a. C.- acabaram sendo chamados de *poétai* (“artesãos”, “produtores”, “construtores”). (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 130)

Os poetas corais, distintivamente do aedo homérico, compõem seus poemas para ocasiões públicas, nas quais o enaltecimento poético “terá que combater a maledicência das pessoas invejosas com o sucesso do vencedor. A ode triunfal deve firmar para sempre a vitória de um homem contemporâneo que, de outro modo, correria o risco de cair no esquecimento.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 129). O autor é um poeta profissional no pleno sentido do termo, recebe os pedidos dos mais diversos encomendadores, frequentemente distantes. Em vista disso, o poeta deve se afirmar como autor de seu poema, “ainda que tome cuidado de invocar a Musa para garantir a “regularidade” de

sua composição. Pois se não se afirma como autor-artesão, produtor, *poétés*- ele não poderá pedir a remuneração do encomendador.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 129). Nessas condições, o poema aparece verdadeiramente como produto de uma operação manual tencionando unir a habilidade do poeta e a matéria exigida pelo encomendador. Sua composição é uma tecelagem metafórica cujo resultado é um tecido “rico em desenhos”.

A única maneira de compreender o contraste entre o aedo que não “tece” e o poeta coral “tecelão” é a comparação de suas situações de enunciação respectivas: mundo fechado e unido para um mundo aberto e contraditório para outro. O aedo não tem que opor seu interesse aos seus ouvintes, ele não tem que se colocar como autor de seus cantos. Ele faz parte da casa real, que não é nem uma assembleia nem um mercado. Ao contrário, o poeta coral, trabalhando de maneira contratual para um número crescente de encomendadores, afirma sem problema que é o artesão de suas odes, seu “tecelão.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 129).

No século XIX e XX, nomes como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, T.S Eliot, mas, sobretudo, Paul Valéry, forneceram elementos essenciais para a melhor compreensão do fenômeno da criação poética. Em Valéry o fazer poético é entendido como um ato intelectual e ao mesmo tempo laboral, portanto, demanda reflexão, disciplina e dedicação. Tal concepção do poeta francês reverbera ao longo de toda sua obra, mas precisamente grande parte está nos *Cahiers*. Para Valéry o ato criador é um produto da consciência inteligente e sensível que não se satisfaz em não refletir seu próprio mistério. Ele reverenciava mais a ação de fazer do que o próprio resultado do fazer, a construção do poema do que o próprio poema:

O que lhe interessa não é tanto o resultado final, mas o processo criativo enquanto ele está acontecendo. Visto como um ato intelectual, a vontade e a intencionalidade se voltam para o processo em busca da melhor forma de dar voz ao espírito. O interesse pelo ato em si no percurso valeriano compreende-se pela percepção que tem a respeito da criação poética, considerando-a como um ato provocado pela tentativa de desvelar o

espírito por meio do domínio da linguagem. Tal domínio é realizado por meio do rigor e da disciplina, cuja trajetória abre possibilidades para o poeta e para o poema. No entanto, o domínio da linguagem deve ser entendido como sendo o trabalho de destruir o aspecto prático da linguagem para que dela possa surgir a linguagem poética. (CORTÉS, 2016, p. 26-27)

Em vista desses argumentos, propomos uma leitura de alguns poemas da poetisa paulista Orides Fontela que estão compreendidos respectivamente nos livros *Transposição* (1966-1967) e *Teia* (1996) que parecem apresentar, em maior ou menor medida, aproximação com a tradição de poetas artesãos (construtores e produtores) de suas criações poéticas, tendo em vista a metáfora da tecelagem, bem como justapor alguns poemas da poetisa em questão com certos argumentos valerianos no trabalho poético.

II

Orides Fontela compôs poemas curtos, mas repletos de significados que, conforme Antônio Candido elucida: “Orides trabalha na base de uma parcimoniosa opulência ou, de maneira mais simples, que produz muito significado com poucas palavras.” (CANDIDO *apud* LIMA, 2007, p. 1). Em sua poética, introduz elementos de racionalidade através concentração de elementos e imagens. Antonio Cândido explana que o verso da poeta:

É rico e quase inesgotável: denso, breve, fulgurante, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido, por este motivo adentrar no universo poético de Orides significa atentar para a simplicidade de seus versos e desconfiar de que haja neles algo além do que simples palavras. É preciso enveredar pela multiplicidade de significados em tão curtos versos, pois “Orides entronca na tradição do poema curto e virtualmente fragmentário, mas trabalhando com o senso de concorrência de recursos, para chegar a multiplicidade do significado”. (CANDIDO *apud* LIMA, 2007, p. 1).

A lucidez poética provém de uma disposição criadora. Os olhos do poeta devem voltar-se agora com iluminadora sagacidade para os mecanismos da linguagem, ressignificando a emoção poética. Da mesma maneira como tantos outros poetas contemporâneos, Orides fez de sua obra espaço de reflexão crítica e autorreflexão metapoética. Sua obra é uma aliança explícita entre criação e reflexão, conforme pode-se verificar no poema abaixo:

MEADA
Uma trança desfaz-se:
calmamente as mãos
soltam os fios
inutilizam
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fundo
da rede inesgotável
anulando a trama
e a forma.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fim
do tempo e o início
de si mesmas, antes
da trama criada.

As mãos
destroem, procurando-se
antes da trança e de memória.
(FONTELA, 2006, p. 17).

Dentro da nossa hipótese de leitura, entende-se uma aproximação do poema com a metáfora da tecelagem. A meada indica, a um só tempo, uma trama de fios e linhas que se enredam e também uma metáfora para a criação do poema. Este é, também, uma trama, na medida em que as letras representam os fios. Segundo Scheid e Svenbro (2010), o próprio Platão utiliza a metáfora da tecelagem

linguageira para refletir sobre língua no que se refere à aprendizagem das letras (evidentemente, desprezando completamente os poetas). O autor da *República* se apropria da metáfora a fim de definir as relações entre as letras reunidas em sílabas:

Para introduzir o paradigma da tecelagem no Político, Platão utiliza de fato a analogia da aprendizagem de letras. [...] A operação elementar da tecelagem, a saber, o entrelaçamento ou a *sumplokíé*, é aqui utilizada para a combinação de letras em sílabas. Vogais e consoantes são “entrelaçadas” ou “tecidas conjuntamente” para formar as sílabas, das quais algumas já são palavras e outras vão se combinar em palavras. Então graças a uma “tecelagem” mínima no plano fonológico que as sílabas e as palavras são formadas. (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 130).

As letras, portanto, seriam os fios. Elas são tecidas fonologicamente originando palavras (tranças). Cada trança é uma palavra que o poeta-artesão desfaz calmamente para depois refazê-lo: “Uma trança desfaz-se:/calmamente as mãos/ soltam os fios / inutilizam /o amorosamente tramado.” O poeta, semelhante ao artesão, pode desfazer aquilo que já foi tramado e depois refazê-lo. As mãos do artesão podem anular o que já foi tramado, podem destruir a forma, mas o artesão amorosamente volta a tecer, assim como o poeta volta a construir o poema: “Uma trança desfaz-se: /as mãos buscam o fundo/ da rede inesgotável /anulando a trama /e a forma.”

Em vista disso, a criação poética é similar ao tramar de linhas e o poeta é como o artesão – tecendo a meada – criando o poema. Ambos utilizam as mãos para construir e desconstruir o que já foi feito. O eu lírico descreve seu processo criativo e o caráter indispensável de se estar consciente daquilo que está sendo feito. A escolha de cada letra se assemelha à escolha do fio, portanto, é preciso estar ciente de tudo que está sendo realizado para que se tenha uma trama harmônica e ordenada. Explicando a poética de Paul Valéry, Cortés

explicando que o poeta francês compreende o ato criador como resultado de um processo de construção e que a poesia é oriunda:

[...] de uma relação entre um certo 'espírito' e a "Linguagem". A linguagem pode ser considerada como a estrada imposta e pré-existente na qual o poeta transita e por meio da qual expressa o universo poético no qual as emoções encontram-se disponíveis para sua expressão. Obstáculo do poeta, as palavras precisam do trabalho cirúrgico do pensamento para captar o espanto da vida e escolher a palavra mais adequada para responder ao apelo do espírito. A vibração do mundo presente no espanto assimilado pelo poeta coloca-o em um estado ou emoção poética, a qual se diferencia das emoções comuns a todos os seres humanos. Assim, ao tratar do ato da criação, o autor salienta a compreensão da poesia como uma arte que restitui a emoção poética fora das condições naturais e sob o artifício da linguagem. (VALÉRY *apud* CORTÉS, 2016, p. 25).

"Ludismo" é o título de outro poema que está no livro *Transposição* e que também ilustra o exercício poético:

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 estilhaçado
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 ainda
é mais brincar. (FONTELA, 2006, p. 18)

O termo “ludismo” representa a capacidade de “brincar” com a linguagem e a estrutura do texto, produzindo diferentes sentidos, sons, arranjos, jogos de ideias e simetria. O eu lírico parece brincar com o quebrar da linguagem, o despedaçar dos elementos para criar o poema e, semelhante à criança, ela se diverte com esse jogo criativo. “Quebrar o brinquedo /é mais divertido”, ou seja, desmiuçar o poema, desvendar os mistérios do ato criador entretém mais que o próprio objeto. Tal ideia pode ser aproximada da concepção valeriana “a ação que faz do que a coisa feita.” (VALÉRY *apud* PIMENTEL, 2011, p. 2). Cada palavra representa uma peça de um jogo, tornando-se essenciais. Cada escolha de palavras se assemelha a um jogo poético por parte do autor que vai construindo segredos, isto é, múltiplos sentidos para o poema.

As palavras são cacos reais, nas quais o poeta, através do jogo poético, multiplica seus sentidos, amplia seus significados infinitamente, tornando-as mais lúcidas que antes: “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.”. Através do jogo poético, da escolha de palavras para compor o poema, o poeta cria “Mundos frágeis”, pois vai multiplicando seus significados mediante ao “despedaçamento” de palavras e o que antes era limitado de significação, agora, dentro do poema, torna-se infinito de significações, dessa maneira, é experimentado o “sabor dos reais possíveis”.

O trabalho poético é visto como um jogo de escolhas de palavras que, por sua vez, originam instáveis formas diversificando significados

infinitos na consciência criadora lúcida. É através desse exercício criador que a própria consciência do “eu” se origina, esgotando seus próprios níveis: “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.”. Portanto, à medida que há a construção do poema a própria consciência do “eu” também vai se gerando.

Ainda no livro *Transposição*, os poemas “Mãos” e “Tato” também trazem importante reflexão acerca do trabalho poético:

MÃOS

Com as mãos nuas
lavar o campo:
as mãos se ferindo
nos seres, arestas
da subjacente unidade
as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho
com as mãos nuas
lavar o campo:
desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue. (FONTELA, 2006, p.20)

TATO

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.
Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria. (FONTELA, 2006, p. 22)

Verifica-se no poema “Mãos” a lucidez oridiana sobre o trabalho poético. É através das mãos, do ato de escrever, que o poeta transfere para o poema o que sua consciência criadora deseja. É apenas com as “mãos nuas” que é possível “lavar o campo” poético. Nesse

poema tem-se a importância, por parte do poeta, em ferir-se por entre as palavras, a saber, cada parte do poema, na qual está contida a futura unidade da obra: “as mãos se ferindo / nos seres, arestas/ da subjacente unidade.” Com as mãos é possível desenterrar dentro do poema sentidos, com as mãos também é possível “desnudar” tudo que precisa ser dito: “desnudar a estrela essencial”. O poema “Tato” elucida a maneira como eu lírico concebe com rigor a escrita poética. Nele está contida a metáfora do tecido, isto é, o trabalho poético. O poeta tateia as palavras, assim, ele tece a forma do poema. E para além das impressões escritas e da memória, o poeta deseja a liberdade de desfazer a trança, de tatear na escuridão das palavras, e em meio aos fios, capturar “o fato/texto e textura”, fazendo aflorar significados não registrados. Com efeito, os dois poemas apresentam no título a ideia de uma concepção manual (“mãos” e “tato”). As mãos do poeta-artesão trabalham para construir o poema. É pelo tato que o poeta-artesão sente crescer a forma do poema, sua obra, resultado de um trabalho, por assim dizer, “braçal”. A lírica de Orídes tem uma obstinação pela forma rígida, oposta aos significados ocultos das palavras.

Assim, a forma é essencial para magnificar ou preterir aspectos do real na construção de poema. É pela forma que o poeta é capaz de criar harmonia de som, como também ampliar o sentido da palavra que não se percebe na linguagem do dia a dia e é assim que a poética de Orídes se apresenta. Sob esse prisma é que a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *A criação do texto literário* considera: “A forma é, assim, uma espécie de rede arditamente tramada para colher, no real, verdades que não vêm a olho nu, e que, vistas, obrigam a formular o real.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 107). Os versos do poema “Teia” contido no livro cujo título leva o mesmo nome do poema - publicado em 1996- reconstrói a poesia como arte de tecer e tramar a teia poética e mais uma vez elucida o processo criativo:

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
 prenhe:
no
centro
a aranha espera.
(FONTELA, 2006, p. 275)

O poema “Teia” traz implícita a ideia do exercício poético como trabalho racional. Tramar os fios está relacionado ao ato de escrever bem, transformando fantasia e realidade em imagens. Ainda há a metáfora da palavra aranha: o escritor que tece o tecido poético, bem como a metáfora de teia: moradia e habilidade estão ligadas ao poeta que, para construir sua arte, é necessário aguardo e paciência-moradia. Além disso, é preciso sagacidade-habilidade. A metáfora da tecelagem e a metáfora da aranha são aproximadas nas análises de Scheid e Svenbro (2010). Eles discorrem acerca de Demócrito, quando este afirmava que os humanos aprenderam a tecelagem das aranhas. Tendo em vista essa ideia, eles afirmam que “A teia tecida pela aranha então é legitimamente um *húphos* ou um *textus*, duas palavras significando “tecido”- assim como um texto.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 135).

Scheid e Svenbro também analisam um fragmento da época helenística atribuído a Tiberius Illus que indica a recorrência da metáfora da aranha.

Tendo tecido sua fina teia sob suas ágeis patas, uma aranha prendia uma cigarra enlaçada em suas redes pérfidas. Eu, vendo gemer sobre seus finos entraves esta pequenina tão amiga do canto, eu não passei indiferente perto da aranha, mas desatei o laço e soltei a cigarra, acrescentando essas palavras: Esteja salva, tu que cantas com a voz das Musas. (ILUS *apud* SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 135).

No fragmento, os dois estudiosos propõem interessante análise sobre a cigarra ser a voz poética, porque para os gregos antigos o canto da cigarra era efetivamente uma beleza divina. Desse modo, a cigarra do epigrama simboliza a voz do poeta que é presa em um tecido e o tecido é o próprio poema: “O tecido do poema é a escrita aracnídea que detém a voz libertadora. Mas o poeta parece ter previsto tudo: ele conta com o leitor que lerá esse poema e que libertará, da teia tecida pela aranha, a voz que esta tão cruelmente capturou.” (SCHEID; SVENBRO, 2010, p. 136).

Sob a perspectiva metafórica da aranha como representação do poeta e da teia como a tessitura do poema e, em suma, da elaboração do texto poético como exercício paciente de construção e entrelaçamentos tem-se, poeticamente formulada, uma teoria da criação poética que se opõe frontalmente à ideia, tão comumente presente no senso comum, de que o poema resulta de um estado alterado do poeta que o faz surgir praticamente pronto semelhantemente à arcaica concepção segundo a qual o poema era oriundo do “sopro” divino, sendo assim, os versos eram insuflados “prontos”. Presume-se, portanto, que no processo de possessão não haveria uma produção efetiva por parte do aedo, mas sabemos que essa ideia começa em Platão e que não encontra fundamento nas pesquisas de Jacyntho Brandão, conforme foi dito.

JOÃO
De barro
o operário
e a casa
(de barro
o nome
e a obra
II
O passáro-operário
madruga
construir a
casa
construir o
canto
ganhar-construir-
o dia. (FONTELA, 2006, p. 281)

Eis mais uma vez, nesse poema, que está no livro *Teia*, a concepção oridiana sobre o fazer poético. No poema, João é o “pássaro-operário” metaforicamente ligado ao poeta. Semelhante ao João de barro que “madruga / construir a /casa” o poeta madruga para construir o poema, pois são muitas vezes na madrugada que acontecem erros e acertos no trabalho. O poeta vence a noite nesse labor para que de dia ganhe um resultado e que volte a construir outro poema. Em vista disso, o poeta é como um operário construindo sua casa, ele é como um pássaro construindo seu canto. Se a casa e o nome de João são feitos de barro, a poesia é feita da forma de palavras que são moldadas e construídas pelo próprio poeta-operário.

Os avanços e os retrocessos, os acertos e os erros, os acréscimos e os cortes, as inúmeras decisões, os acasos, os arrependimentos, as noites de vigília, toda uma série de eventos, outrora relativamente ocultados ou esquecidos, também, agora, *podem* ser expostos à luz, sem que isso venha necessariamente enfraquecer a poesia do poeta que expõe tais eventos, seja através de obras teóricas em prosa, ou mesmo em poemas. (VALÉRY *apud* PIMENTEL, 2008, p. 132).

O termo “Axiomas” dá nome a outro poema de Orides. Na acepção da palavra, trata-se de uma verdade incontestável porque é óbvia. Percebe-se nele uma alusão à inspiração poética que se opõe ao fazer poético do poeta tecelão:

AXIOMAS

Sempre é melhor
saber
que não saber.

Sempre é melhor
sofrer
que não sofrer.

Sempre é melhor
desfazer
que tecer.

Sem mão
não acorda
a pedra

sem língua
não ascende
o canto

sem olho
não existe
o sol.

(FONTELA, 2006, p. 289)

“Sempre é melhor saber” os mecanismos que constroem- a maquinaria da linguagem- o poema do “que não saber”. É possível ler a declaração do eu lírico como uma alusão aos poetas inspirados, pois em estado de possessão divina, na visão platônica, eles são incapazes de compreender a construção do poema: primeiro porque não são autores dos poemas que recitam e, segundo, porque nesse processo de sopro divino não há presença da razão. “Sempre é melhor sofrer” no processo de criação poética “que não sofrer”, ou seja, no ato de

construção do poema o poeta sofre, pois há um trabalho disciplinador e rigoroso que o faz passar noites em vigília. Ele sofre porque é esse labor ao extremo que permite construir as engrenagens do poema; diferente do poeta inspirado que não sofre na fabricação do poema porque eles são apenas intérpretes das divindades.

Para o poeta-construtor “Sempre é melhor desfazer que tecer” justamente porque é no ato de desfazer o poema que ele se permite explorar ainda mais o ato criativo, isto é, desfazendo o que já foi produzido ele pode pensar em formas melhores do que aquilo que o que foi tramado. Sendo assim, pode-se aproximar essa reflexão com o símbolo da poética valeriana; a serpente. Ela é o ícone do pensar, porque ela devora a sua calda- pensamento-. Ela se assemelha ao poeta construtor que “devora” as possibilidades do próprio pensamento para criar sua obra. Quando o poeta “desfaz” aquilo que já foi feito ele cria novas possibilidades de formas, sentidos, sons para o que está sendo feito e volta a tecer. A serpente-intelecto é a víbora do pensar que nunca deixa o poeta e é esse constante pensar, o esforço cerebral aliado ao trabalho manual que faz o poeta ser, de fato, um poeta. O tradutor e poeta Augusto de Campos no livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar* (1984) elucida:

“O diabólico chicote de víbora das ideias”, que perturba a vigília do pensador. Desdobrada em variantes conceituais, a Serpente é [...] essencialmente, a figuração do pensamento levado às últimas consequências o pensamento que se devora a si mesmo, como a serpente que devora a própria cauda. (CAMPOS, 1984, p. 10)

Metaforicamente, a pedra é o poema. Assim como o escultor esculpe a pedra para dela fazer a escultura, o poeta “esculpe” as palavras para, delas, conceber as formas que resultam no poema. Sem a mão do escritor e, conseqüentemente, o labor, não haveria poema, porque é a mão que transforma o pensamento do poeta em

poesia: “Sem mão / não acorda / a pedra.”. De semelhante modo, o canto e o sol também são metáforas para o poema. Sem as palavras-“língua”- não há como nascer o “canto” do poeta, ou seja, a harmonia entre os sons, os múltiplos sentidos que originam o poema a partir da escolha de vocábulos. E “sem olho” para apreciar, tirar sentidos das formas, não haveria o “sol”- poema- que irradia iluminados sentidos através do exercício poético. Portanto, o “axioma” no poema de Orides, é o trabalho poético realizado pelo poeta consciente na construção do poema. Essa é uma verdade incontestável, pois é através do mecanismo da linguagem que se faz poesia, diferente da crença da inspiração poética- no grau máximo de possessão-, no qual o poeta não participa efetivamente da criação poética. Valéry na obra *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (1998) acentua que:

Escrever devendo ser, o mais solidamente e o mais exatamente possível, construir essa máquina de linguagem na qual o relaxamento do espírito excitado se consome em vencer resistências reais, exige do escritor que se divida contra si mesmo. (VALÉRY, 1998, p. 119)

O último poema a ser analisado neste artigo denomina-se “Metais” que também traz interessante reflexão acerca do trabalho poético na lírica de Orides:

METAIS
Os metais nascem da paciência
Surda da terra fundem-se em
silêncio.
Os metais crescem
ferozmente
(cristais vibrantes se acasalam).
Os metais pulsam cruelmente
nunca dormem nem sonham
-meditantes.
Os metais se
entretecem
fundamente
-metais cantam no
âmago

do tempo.
(FONTELA, 2006, p. 326)

No poema, mais uma vez, Orides explora o uso de metáforas que marcam sua poética. “Os metais” são as palavras que “nascem da paciência”. As palavras “fundem-se em silêncio” na mente do poeta, resultando em formas transcritas para o poema. “Os metais crescem / ferozmente” semelhante às palavras na mente do poeta que passam a ser “cristais vibrantes/ se acasalam”, isto é, as palavras ligadas umas às outras crescem formando os versos. E as letras entrelaçadas umas às outras formam as palavras. Portanto, as palavras “pulsam /cruelmente” na consciência do poeta. Elas “nunca dormem/nem sonham”, pois sempre estarão “meditantes” na mente criadora, elas se “entretecem” na mente do criador, elas “cantam” na alma “do tempo” para se eternizarem.

III

Em uma época tradicionalmente oral, a origem da poesia, por muito tempo, estava associada às divindades gregas conhecidas como Musas. Os poetas eram inspirados por essas divindades e passavam a declamar – em estado de loucura divina – os versos que descreviam os feitos heroicos de deuses e semideuses. Segundo Luis S. Krausz, no livro *As musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica (2007)*: “as musas [são] as deusas que revelam o conhecimento de todo o passado à humanidade, são criaturas poderosas, as filhas de Zeus a quem Hesíodo atribui, igualmente, o dom da profecia.” (KRAUSZ, 2007, p.25). Sendo assim, os poetas eram responsáveis pela recriação e preservação da memória coletiva e, segundo a concepção platônica, eles não eram os legítimos autores dos poemas que recitavam. Eles, portanto, acabavam se tornando, no todo ou em parte, espécies de médiuns entre as divindades e os espectadores. A legitimidade da

poesia não estava nos poetas, mas sim na divindade. A verdade da poesia era atestada pelos relatos que as musas sopravam aos poetas e estes narravam os fatos do passado grego.

Há ainda uma terceira espécie de loucura, aquela que é inspirada pelas musas; quando ela fecunda uma alma delicada e imaculada, esta recebe a inspiração e é lançada em transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia, celebrando as glórias dos Antigos e contribuindo para a educação da posteridade. (PLATÃO, 2000, p. 56)

Entretanto, vimos que esse pensamento encontra fundamento em Platão, com objetivos bem precisos - pelo interesse de pôr o filósofo em lugar superior ao do poeta e expulsá-lo da sua cidade ideal-, mas para outros estudiosos, como Jacyntho Brandão e Fernando Muniz, nesse posicionamento não há fundamento legítimo, porque Platão não considerava que o entusiasmo sofre variações em faixas que vão desde a centelha até o absoluto transe. Ainda na Antiguidade, Aristóteles e Horácio apresentam argumentos bem distintos daquelas que Platão apresentou. Eles recuperaram princípios valiosos daqueles que se consagraram como poetas artesãos, a saber, os poetas que construíam seus próprios cantos, seus próprios versos. Píndaro e Baquilides foram os primeiros poetas corais artesãos, eles “teciam” sua obra num processo segundo o qual eles eram os protagonistas da criação poética a fim de perenizarem suas obras.

Aqui, poetas como Píndaro assimilariam seu mister ao de artesãos: de fato, eles comparam seus cantos a *esculturas, monumentos, mármore, a obras tecidas, tramadas, costuradas*, e trabalham sob encomenda como outros profissionais (desde Dracon protegidos por uma legislação que regulava o conflito de interesses na nova organização da *pólis*). O profissional cujo *produto* era a poesia teria sido de tal forma distinto do aedo homérico da comunidade arcaica, que seria um abuso “etnocêntrico” tratá-los a ambos como produtores de um mesmo tipo de produto, chamado “literatura”. (ACHCAR, 1994, p. 159).

Scheid e Svenbro investigaram a metáfora da tecelagem no próprio fazer poético na Grécia e encontraram os poetas corais. Aqueles poetas que precisavam se legitimar como autores de seus cantos, para que ganhassem prestígio, notoriedade e remuneração para enaltecerem os encomendadores. Assim, era imprescindível que se firmassem como autores dos cantos. Os poemas eram os tecidos e os fios da urdidura eram as próprias palavras do poeta, originando o canto.

O problema da criação poética foi objeto de estudo entre os modernos, entre eles Paul Valéry, um dos que mais se demorou a estudar o fenômeno na modernidade. O poeta francês acreditava que a poesia nasceria do esforço e da lucidez por parte do poeta, tão somente ele era responsável por criar os poemas. Valéry acreditava que a execução do poema era, verdadeiramente, o poema. O poeta se sacrificava em tantas noites de vigília trabalhando na maquinaria do poema, desvendando os mistérios da linguagem, escolhendo formas, associando os sons, ampliando os sentidos das palavras a fim de criar uma obra harmônica e ordenada. Percebe-se, portanto, um “diálogo” com o princípio de Horácio na *Carta* “a quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação.” (HORÁCIO, 2005, p. 56).

Assim como os poetas artesãos na Antiguidade, o pensamento de Valéry aponta para o poeta que passa a ser legitimado como poeta, porque passa a ser protagonista do processo de construção e não mais a divindade. Ao poeta é lícito usar a linguagem para criar símbolos e formas, multiplicar sentidos e dar liberdade a sua consciência criadora que, como disse Valéry: *un poème doit être une fête de l'intellect*. A poesia representa o resultado de esforços do poeta aliada à técnica. E mesmo que exista certa inspiração, de nada adianta sem que esse entusiasmo seja controlado pela razão.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e crítica*. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BRANDÃO, Jacyntho L. "O entusiasmo poético". In.: MUNIZ, Fernando (Org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da Poesia*. Salvador: EDUFBA, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto nacional do livro, 1979.

CORTÉS, Olga Nancy Peña. *A criação poética na perspectiva de Paul Valéry*. Revista Scriptorium Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 22-31, jan.-jun. 2016.

FONTELA, Orides. *Transposição e Teia*. In: *Poesia reunida [1969-1998]*. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminaras, 1995.

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura)*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra, 1985. p. 70-71.

KRAUSZ, Luís. *As musas*. Poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.

LIMA, Maria José Batista de. *A essencialidade da linguagem na poesia de Orídes Fontela*. 17º COLE. Congresso de Leitura do Brasil, Campinas/SP, 2009.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*. 2007. Tese. (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In: Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. *O ideário poético de Paul Valéry*. *In: XII Congresso Internacional da ABRALIC*, 2011, Curitiba. Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), 2011.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. *Paul Valéry - Estudos filosóficos*. Tese (Doutorado), Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PLATÃO, *Fedro*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. Ed. Lisboa: Guimarães editores, 2000.

SCHEID, SVENBRO. *O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano*. Tradução Mario Fleig, Jasson Martins da Silva. Porto Alegre: CMC, 2010.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo: Ed.34, 1998.

Recebido em: 04/05/2022
Aprovado em: 22/06/2022