

PAULO CESAR ZEBBER DE MELLO

**O ARABESCO E A PEDRA:  
duas representações da transcendência, duas  
feições do desejo – um estudo da poesia  
metafísica de *Transposição*, de Orides Fontela**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA  
COGEAE  
PUC-SP

SÃO PAULO  
2013

PAULO CESAR ZEBBER DE MELLO

O ARABESCO E A PEDRA:  
duas representações da transcendência, duas feições do desejo  
– um estudo da poesia metafísica em *Transposição*, de Orides Fontela

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em  
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
(Cogeae) sob a orientação do Prof. Dr. Erson Martins de  
Oliveira.

SÃO PAULO

2013

0 arabesco



e a pedra

A Arlete Zebber,  
a Orides Fontela (*in memoriam*)  
e ao anjo estúpido que não desgruda de mim.

Agradeço a Marina, minha filha, pelo apoio incondicional,  
e ao Prof. Erson, sobretudo pela magistral paciência.



## RESUMO

O objetivo desta monografia é o de estabelecer um estudo a respeito da poesia metafísica presente no primeiro livro publicado pela poetisa paulista Orides Fontela, *Transposição* (1969). Para tal, será desenvolvida a noção de poesia metafísica, analisada sua origem na poesia moderna (mais especificamente de Baudelaire aos Simbolistas) e sua tradição no Brasil (Cruz e Sousa, Cecília Meireles e outros). Será estabelecida também a noção da Metafísica propriamente (Aristóteles, Platão, Kant, Schopenhauer e Heidegger), além de investigadas as leituras que a autora tenha feito as quais possam ter influenciado seu texto, o que exigiu da seguinte análise uma aproximação da filosofia de Pascal, Thomas Huxley e Jacques Maritain, assim como da mística de São João da Cruz. Dois serão os poemas analisados com maior profundidade para esmiuçar duas formas recorrentes da representação da transcendência as quais vislumbramos na obra: “Arabesco” e “Pedra”. O exame dessas poesias cerca-se sobre dois aspectos de sua poética relacionados à transcendência e ao desejo, deixando claros os procedimentos e os elementos de construção que privilegiam imagens metafísicas, suscitando reflexões sobre a essência do ser e sua relação com a linguagem poética, sobretudo a função metapoética. Esta análise busca evidenciar um “procedimento transcendental” no qual transparecerá uma dialética metafísica (aproximação ao pensamento de Heráclito), no qual se opõem expansão (associada à mística árabe) e contração (impressa no paradigma cristão), complementando-se uma à outra, para representar formação da totalidade e a essência do ser, sua plenitude.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, filosofia, Metafísica, transcendência, desejo, metalinguagem

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. A METAFÍSICA .....	14
1.1 Metafísica, poesia e poesia metafísica .....	14
1.2. Metafísica: conceito originário e desdobramentos.....	16
1.3. O mundo das Ideias e as Formas elementares de Platão .....	19
1.4. O fim da Metafísica?.....	21
2. A POESIA METAFÍSICA .....	23
2.1. A poesia metafísica e a lírica moderna.....	23
2.2. As correspondências .....	26
2.3. Poesia metafísica brasileira no século XX.....	29
3. BIOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA DE ORIDES FONTELA.....	32
3.1. Biografia de Orides Fontela .....	32
3.2. Crítica à fortuna crítica.....	33
3.2.1. <i>O acervo crítico</i> .....	33
4. A POESIA METAFÍSICA DE ORIDES FONTELA .....	36
4.1. A “salada” das influências de <i>Transposição</i> .....	36
4.2. Metafísica e <i>Transposição</i> .....	38
4.2.1. <i>“Procedimentos metafísicos” ou a morte da palavra</i> ...	40
5. ANÁLISE DE POEMAS: duas representações da transcendência, duas feições do desejo: o arabesco e a pedra .....	42
5.1. Análise do poema “Arabesco” .....	42
5.1.1. <i>Simbolismo dos padrões geométricos da Arte Islâmica</i> .....	43
5.1.2. <i>Beleza, verdade e narcisismo</i> .....	53
5.1.3. <i>Desejo e linguagem</i> .....	55
5.1.4. <i>Abstração, arabesco e magia da linguagem</i> .....	57
5.1.5. <i>Síntese e elementos do texto</i> .....	58
5.2. Análise do poema “Pedra” .....	59
5.2.1. <i>Pedra como paradigma cristão</i> .....	61
5.2.2. <i>Epistemologia e morte</i> .....	62
5.3. Análise comparativa dos poemas “Arabesco” e “Pedra”:	

uma dialética heraclitiana .....	66
CONCLUSÃO .....	68
BIBLIOGRAFIA .....	70

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Arabescos. ....	45
Figura 2. Arabesco, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. ....	46
Figura 3. Arabesco em cerâmica, Irã, séc. XIV. ....	46
Figura 4. Padrão geométrico, em Alhambra, na cidade de Granada, Espanha, séc. XIII. ....	47
Figura 5. Padrão geométrico, em Alhambra, na cidade de Granada, Espanha, séc. XIII. ....	47
Figura 6. Padrão geométrico, na mesquita de Karatay Medrese, na cidade de Konya, atual Turquia, séc. XIII. ....	48
Figura 7. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. ....	48
Figura 8. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Masjid-i-Jami, na cidade de Isfahan, atual Irã, séc. XV. ....	49
Figura 9. Fragmento de arabesco com caligrafia árabe, em mosaico de cerâmica, Cazaquistão, séc. XV. ....	49
Figura 10. Ince Minare Medrese, na cidade de Konya, atual Turquia, séc. XIII. ....	50
Figura 11. Mosaico em cerâmica, em Masjid-i-Jami, na cidade de Yazd, atual Irã, séc. XIV. ....	50
Figura 12. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. ....	51
Figura 13. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. ....	52
Figura 14. Estudo dos padrões geométricos da Arte Islâmica. ....	53
Figura 15. <i>Aristóteles contemplando um busto de Homero</i> . ....	63

## INTRODUÇÃO

*E a Sibila com delirante boca sem risos,  
sem belezas, sem perfumes ressoando mil  
anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela.*  
Heráclito de Éfeso (frag. 92 - DK 22b)

*Transposição* (1969) é a primeira obra publicada pela poetisa paulista Orides Fontela e é talvez aquela que, dentre suas obras, mais encerre uma carga mística, de busca transcendental, de inquirição metafísica, que é qualidade fundamental de sua poesia, como afirma David Arrigucci:

[sua obra] está ligada à biografia de uma forma forte e, embora sua escrita poética seja de um grau de abstração que aparentemente isole os conteúdos de vivência imediata, tem uma profunda experiência incorporada, mas transfigurada em termos abstratos, numa meditação sobre grandes temas [...] (ARRIGUCCI JR., 2005)

Quiçá por essa característica acima, essa surpreendente poesia seja pouquíssimo conhecida. Embora grandes intelectuais como Antonio Cândido, Marilena Chauí e Davi Arrigucci Jr. fossem seus incentivadores e amigos, talvez restasse totalmente desconhecida se uma revista de grande circulação nacional não tivesse veiculado uma reportagem de conteúdo espantoso sobre atribulada vida particular. Mas, ainda assim, sua fortuna crítica compõe-se sobretudo de artigos publicados em seções literárias de jornais e revistas de cunho popular. Dentre os poucos trabalhos especializados, muitos deles curtos que vão aparecer, por exemplo, na orelha das edições dos livros de Orides, destacam-se os de Antonio Candido, Augusto Massi, Elizabeth Hazin, Flora Süssekind, Alcides Villaça, Davi Arrigucci Jr. e Ivan Marques.

De um modo geral, a poesia orideana apresenta versos concisos, enigmáticos e herméticos, que, embora aparentemente simples, se manifestem prenes de significações, como assevera Antonio Cândido na "orelha" de *Trevo* (1988, 1ª orelha),

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. (CÂNDIDO, 1988).

A própria poetisa, ao falar especificamente sobre *Transposição*, confessa ser ele

Um livro estranho, que só recentemente percebi que estava na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental. Parecia até meio cabralino devido a um vezo analítico, mas nunca foi, claro. Era um livro escrito no interior, tramado pelas tendências já levantadas, e onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível. (FONTELA, 1998, p.14)

Eis aquele que foi o ponto de partida de minha análise: o que faz dessa obra um livro estranho? Para Letícia Ferreira,

A lírica de Orides Fontela desperta, no leitor, a sensação de que nela se figuram verdades indefinidas, profundas e intemporais. A teoria literária preconiza que essa capacidade paradoxal de presentificar na linguagem uma verdade singular sem defini-la, nem exauri-la, é uma capacidade própria às estruturas poéticas simbólicas. (FERREIRA, 2002, p.24)

Por isso, para examinar de que modo e por quais procedimentos se desperta esse estranhamento e como ele se enquadra no cenário da poesia moderna, mais precisamente da brasileira, será importante o exame feito sobre da literatura Simbolista do século XIX e da poesia chamada metafísica presente, pelo menos, até o final do século XX.

Antes, contudo, será preciso tratar da Metafísica, que é propriamente uma área da Filosofia, em relação à qual estabalecerei um apanhado geral de sua noção originária e desdobramentos, desde a filosofia aristotélica à kantiana e schopenhaueriana, até um encontro com o pensamento de Heidegger, para quem a Metafísica, enquanto forma de filosofia predominante deste Platão, precisa ser substituída por uma outra forma de pensar o ser em sua totalidade. Para entender o por quê dessa minha insistente busca na Filosofia, autorizada por uma aproximação da própria autora com essa área do conhecimento – ela era filósofa –, basta lembrar que esse pensamento nos moldes da Metafísica vai aparecer, por exemplo, na poesia simbolista, a poesia metafísica por excelência, em que o pensamento de Schopenhauer era muito presente na configuração do ideário de uma certa totalidade transcendental.

Fez-se necessário também uma aproximação dos pensadores aos quais a própria poetisa alude como fontes de inspiração para a composição de seu

primeiro livro, Pascal, Thomas Huxley e Jacques Maritain, assim como da mística de São João da Cruz, o Doutor Místico, como é chamado pelos católicos. Deles, o que mais pareceu influenciar *Transposição* é justamente o contato com a ideia de uma realidade metafísica, seja em forma de filosofia, poesia ou crítica agnóstica.

A partir daí, segue-se a inserção dessa poesia numa tradição poética que remonta aos poetas metafísicos ingleses do século XVII, nos quais se percebe a coexistência do caráter lírico, emotivo, com teor argumentativo empregados no poema, “engajados numa tarefa de tentar descobrir o equilíbrio verbal para os estados da mente e da emoção” (ELIOT, 1989, p.123), passa pelos românticos e, sobretudo, por Baudelaire e pelos simbolistas franceses, Rimbaud e Mallarmé, cuja lírica simbólica, hermética, de motivos metafísicos, estabelecem a “tensão dissonante” e a “despersonalização do discurso”, conforme analisados por Hugo Friedrich (1978, pp.15, 36, 37 e 53) na *Estrutura da Lírica Moderna*. Entre os brasileiros, por meio da pesquisa organizada por Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia Metafísica no Brasil*, é possível destacar não só os simbolistas do séc. XIX, como o foi Cruz e Souza, mas também poetas do século seguinte, como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Frederico Schimidt e Vinicius de Moraes, como representantes da poesia brasileira denominada metafísica.

Na sequência, analisarei dois poemas de *Transposição*, “Arabesco” e “Pedra”, procurando demonstrar como eles encerram dois paradigmas de transcendência dentro da obra, que são recorrentes em outros poemas, sendo o primeiro associado à mística árabe e o segundo, à fé cristã. Uma vertente se sucedendo à outra, como num todo movente, semelhante à ideia contida na filosofia de Heráclito de Éfeso. Longe de tentar incluí-la num conflito secular de religiões, às quais ela nem sequer alude explicitamente, meu objetivo é demonstrar como ela plasma nesses dois poemas o que é transcendental, tangendo não apenas essas tradições religiosas, mas a Metafísica presente nelas, até mesmo porque, uma e outra religião, beberam nas fontes gregas, os grandes metafísicos Platão e Aristóteles.

Os poemas apresentam óticas distintas relacionadas à função metalinguística, em que duas representações da transcendência, às quais relaciono com duas feições do desejo, são duas forças motrizes engendradoras

do próprio poema: uma expansiva e outra contraída, restando o poema como elemento gerador de si mesmo, metapoético e transcendentalista. Essa metapoesia se desenvolve ao tratar do que não está e do que não é, ao mesmo tempo em que se descobre a si: ser e estar. Ser e estar por meio do corpo do poema, para o qual toda a percepção é fluida e o concreto não é captado senão pela palavra.

Este será, pois, meu maior empenho: demonstrar por que meios *Transposição* instaura-se como a plasmação dos caminhos de uma ascese divinizadora.

## 1. A METAFÍSICA

*A razão é a substância do universo; [...] o projeto do mundo é absolutamente racional.*  
*Princípio da Filosofia, Hegel*

### 1.1 Metafísica, poesia e poesia metafísica

*O que é  
 o que  
 é?*  
 “Da Metafísica (ou da Metalinguagem)”,  
 Rosácea, Orides Fontela

Um breve estudo dos principais elementos da Metafísica se faz necessário para esta análise não somente por uma questão conceitual, mas para entender a tradição filosófico-cultural na qual se apoia a ideia de realidade suprassensível com a qual a poetisa lida em seus poemas.

Vale lembrar ainda que a poesia de Orides não é filosofia. Não estamos tratando de um Nietzsche com o seu Zaratustra, onde temos as duas coisas amalgamadas numa única linguagem. Os poemas de Orides são como peças raras de uma arte muito precisa, no limiar ou no mais alto grau de uma articulação sobre si: seu pensamento é necessariamente sua forma. Como afirma Marilena Chauí, grande filósofa – e amiga pessoal da poetisa – no prefácio da obra de Orides denominada *Teia* (1996):

Beleza pura de quem não passa intacta pelo mundo. Mas também “a beleza e seu além”: isso é o que a poesia de Orides Fontela escancara. Mas também: isso é o que a poesia de Orides Fontela é.

Donde o que essa poesia não é: não é metafísica – como querem alguns. Não é feminismo – como imaginam outros. Não é filosofia nem tomada de partido. É a palavra pensante e pensamento falante. É poesia. Não basta? [...] Mais do que radiografia do mundo, é trabalho tenso (teia, casulo, seda, casa, fundo metálico) das palavras para falar “do que impede o sono”. [...] (CHAUÍ, 1996, p.9)

Mesmo sendo evidente esse conluio entre poesia e filosofia, como a poetisa mesma revela sobre *Transposição*:

Era um livro escrito no interior, [...] onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível. (FONTELA, 1998, p.14),

pensar em sua poesia como poesia metafísica, não significa considerá-la como Metafísica, a disciplina filosófica e seus métodos de apreensão do real, portanto. Mas sim significa expor os elementos sobre os quais se fundamentaram toda uma noção de realidade sobrenatural, transcendental, seja para o mundo Antigo, o mundo cristão ou o mundo muçulmano, culturas essas que aparecem implícitas em alguns de seus poemas.

Esse fato é também interessante para revelar outra característica marcante em seus poemas: a metalinguagem. Como no poema epígrafe deste capítulo, chamado “Da Metafísica (ou da Metalinguagem)”, constante no livro *Rosácea* (1986): “o que é /o que /é?”, em que a poetisa no próprio título do poema iguala metafísica e metalinguagem, sendo em seus poemas a mesma coisa. O enjambement do segundo para o terceiro verso revela esse segredo: o “que”, ou seja, a palavra “que” pode vir a ser? Ser o quê? Ser. Por meio de um jogo infantil de palavras, a poetisa alude a um tipo de pensamento grego que vai desde o conflito do eleata Parmênides, para quem “fora do ser, o não ser não é” (PARMÊNIDES, 1996, p.18), com Heráclito, para quem ser e não ser se igualam num todo movente, reconfigura-se em Platão, cujos fenômenos físicos captados pelos sentidos dependem de um plano de realidade superior atingido apenas pelo intelecto, e se revira quando Kant, ao encabeçar a chamada “virada epistemológica”, idealista, estabelece que só sabemos de algo aquilo que pensamos sobre ele, como se então a palavra fosse condição para o estabelecimento do real... E faz isso em apenas três versos...

Não obstante, o poema “Da Metafísica (ou da Metalinguagem)” não se assemelha aos poemas metafísicos de Orides Fontela que compõe *Transposição*. Pois, como veremos adiante, ao contrário daquele analisado acima, irônico e inquiridor, estes são eles em si, na plena essência de sua forma, perscrutações de uma realidade mística, metafísica.

Mesmo que os símbolos que o poema possa encerrar façam parte de uma tradição de pensamento metafísico, não são por isso Metafísica, como explica Letícia Ferreira:

Umberto Eco cita exemplarmente como particulares os símbolos de Baudelaire nas Correspondences, pois que, mesmo sustentados em base metafísica, esta é alheia àquela dos simbolismos místicos. Os símbolos particulares não remetem a um código ou a um sistema de arquétipos. Tornam-se símbolos apenas no contexto poético.

Na poesia contemporânea introduz-se o modo simbólico quando se apresenta um evento, um objeto, um fato de tal forma que, no contexto em que aparece, se revele de algum modo “fora de lugar”, para quem não se submete à lógica simbólica. (FERREIRA, 2002, p.45)

Temos, portanto, que considerar três ideias antes prosseguirmos com nosso estudo sobre a Metafísica: 1) poesia metafísica não é filosofia Metafísica, 2) nos poemas de Orides, a Metafísica transparece não pelo plano do conteúdo, mas por estar este associado necessariamente ao plano da expressão, e 3) nem todo poema de Orides pode ser considerado “metafísico”.

## 1.2. Metafísica: conceito originário e desdobramentos

*Duas coisas admiro: a dura lei  
cobrindo-me  
e o estrelado céu  
dentro de mim.*  
“Kant (relido)”, *Rosácea*, Orides Fontela

O termo “metafísica” fora forjado para designar os derradeiros catorze livros da corpulenta obra aristotélica dedicada à filosofia teórica, os quais versam sobre “os primeiros princípios e as primeiras causas de toda realidade” (ARISTÓTELES, 2004, p.11, “Vida e obra”), ou a “filosofia primeira”, tal como o filósofo chamava. O nome era então uma designação geral para os tratados situados posteriormente aos relativos ao mundo físico (como a *Física* ou os *Meteorológicos*), de acordo com a arrumação atribuída a Andrônico de Rodes (séc. I a.C.). Mas, segundo o prefaciador da obra aristotélica para a coleção *Os pensadores*:

já na própria Antiguidade, tal denominação recebeu uma interpretação neoplatônica: aqueles livros abordariam questões referentes a um plano de realidade situado além do mundo físico. (ARISTÓTELES, 2004, p.11, “Vida e obra”)

Hoje, por extensão de sentido, metafísica será “qualquer sistema filosófico voltado para uma compreensão ontológica, teológica ou suprassensível da realidade” (HOUAISS, verbete “metafísica”).

Como disciplina filosófica, a Metafísica apresenta-se de acordo com dois paradigmas de pensamento: o clássico, baseado no aristotelecismo, de postura realista, que investiga a realidade tal como é em si mesma; e o idealista, baseado sobretudo no kantismo, em que a realidade em si é inatingível porque condicionada a uma estrutura conceitual imanente ao sujeito.

A *Metafísica* de Aristóteles reformulou a noção de “ser”, em oposição ao eleatismo e o platonismo de então. Para o filósofo, o ser seria análogo, isto é, dotado de diferentes sentidos, classificáveis segundo diversas categorias e de acordo com uma concepção de causalidade. Dessa forma, sua metafísica justificaria as ciências voltadas para o mundo físico, revelando uma estrutura inerente a qualquer ser e, a partir do intelecto, ao se usar os dados fornecidos pela sensação, permitiria construir conceitos.

Faz parte dessas reflexões a noção de Deus aristotélica: como tudo no mundo se move naturalmente para preencher uma finalidade específica, de acordo com seu tipo e função, Deus coincide inteiramente com essa ação das causas naturais, atuando como o motivo total de todas as ações do mundo. “Deus movimenta o mundo tal como o objeto adorado movimenta o amante.” (*Metafísica*, IX, 7. Apud DURANT, 2000, p.87.) Essa divindade, no entanto, não tem desejos, vontade, propósito; sua única ocupação é contemplar a essência das coisas, ou seja, a de si mesmo.

Essa concepção de metafísica perdura pela Idade Média, aclimatada, evidentemente, pela filosofia e teologia cristãs, mas sem perder a essência das reflexões pautadas sobre a realidade em seus traços mais abrangentes e universais. Na Idade Moderna, o espírito empirista acentua as reflexões sobre a experiência sensorial.

É aí que Kant vai além, e denomina como “filosofia transcendental” o estudo da estrutura inerente da mente ou leis inatas do pensamento, sendo o conhecimento resultado da interação entre conceitos inatos e dados sensoriais brutos. É transcendental porque transcende a experiência sensorial. Nas palavras de Kant: “Chamo de transcendental o conhecimento que se ocupa não

tanto de objetos, quanto dos nossos conceitos *a priori* de objetos.” (*Crítica da razão pura*, p.10. Apud DURANT, p. 257.)

“O maior mérito de Kant, diz Schopenhauer, é distinguir o fenômeno da coisa em si”, explica Will Durant, e continua:

Não que Kant duvide, alguma vez, da existência da “matéria” e do mundo externo; mas ele acrescenta que não sabemos ao certo sobre eles, exceto que existem. Nosso conhecimento detalhado é sobre a aparência deles, seus fenômenos, sobre as sensações que temos deles. Idealismo não significa, como pensa o homem da rua, que nada existe fora do sujeito que percebe; mas que uma boa parte de todo o objeto é criada pelas formas de percepção e compreensão: conhecemos o objeto tal como transformado em ideia; o que ele é antes de ser assim transformado, não temos como saber. (DURANT, 2000, p.261.)

A metafísica, portanto, em Kant, é

o estudo das formas ou leis constitutivas da razão, fundamento de toda especulação a respeito de realidades suprassensíveis (a totalidade cósmica, Deus ou a alma humana), e fonte de princípios gerais para o conhecimento empírico. (HOUAISS, verbete “metafísica”, acepção 2: “no kantismo”).

Arthur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*, parte do idealismo kantiano para desferir seu ataque ao materialismo: como podemos explicar a mente como matéria, quando só conhecemos a matéria através da mente?

Nunca poderemos chegar à verdadeira natureza das coisas vindo de fora para dentro. Por mais que investiguemos, nunca poderemos alcançar outra coisa que não imagens e nomes. Parecemos o homem que anda em volta de um castelo procurando, em vão, uma entrada, e às vezes desenhando fachadas. (SCHOPENHAUER Apud DURANT, 2000, p.295)

Para Schopenhauer, há no homem, uma força interna que modela todas as formas, nas plantas e nos planetas, nos animais e nos homens; são ações instintivas, e não o resultado de raciocínio; são a expressão não do intelecto, mas da Vontade, que é a essência do homem. Interessante notar como esse conceito é semelhante ao que algum tempo depois Freud cunharia como “inconsciente”.

É nesse estágio do pensamento metafísico, depois de séculos de análise introspectiva, que a filosofia encontra, por trás do pensamento, o desejo.

O intelectualismo – a concepção do homem como, acima de tudo, um animal pensante, conscientemente adaptando meios a fins racionalmente escolhidos – adoeceu com Rousseau, caiu da cama com Kant e morreu com Schopenhauer. [...] Devemos a Schopenhauer o fato de nos ter revelado nossos corações secretos, de nos ter mostrado que nossos desejos são os axiomas de nossas filosofias, e ter aberto o caminho para uma compreensão do pensamento não como um simples cálculo abstrato de eventos impessoais, mas como um flexível instrumento de ação e desejo. (DURANT, 2000, p.327)

Esse desejo, que é da ordem do subjetivo, é o mesmo desejo que aparece como elemento metafísico nos poemas de *Transposição*.

Desse aspecto decorre a filosofia pessimista de Schopenhauer que muito influenciou os poetas do século XIX: se o mundo é Vontade, o mundo é feito de sofrimentos, pois para cada desejo satisfeito, ficam muitos ainda por satisfazer. E, quando os satisfazemos, caímos num abismal tédio. Enquanto estivermos sujeitos a ter vontade, nunca teremos paz duradoura. Contudo, o filósofo pondera que o conhecimento pode vir a dominar a vontade, pois, ainda assim, “o mundo em que o homem vive toma sua forma principalmente pela maneira pela qual ele o vê.” (Schopenhauer Apud DURANT, 2000, p.313).

### 1.3. O mundo das Ideias e as Formas elementares de Platão

*Os que meditaram sobre a filosofia de Platão hão de saber que o mundo é moldado por imagens.*

*A parte e o todo, Werner Heisenberg*

Platão propôs a existência de um plano superior da realidade, atingindo apenas o intelecto, e constituído de formas e ideias, arquétipos eternos dos quais a realidade concreta seria uma cópia imperfeita e perecível. E que por meio da razão poderia ascender-se do mundo físico à contemplação dos

modelos ideais. São as ideias presentes nos diálogos *Fédon*, *Fedro* e *República*; e que reverberam por todo o pensamento do Ocidente.

Chamo a atenção, no entanto, para o diálogo *Timeu*, no qual o filósofo trata da criação do universo e estabelece a constituição de quatro dos cinco sólidos perfeitos, que formariam, como um tipo de estrutura abstrata, toda a matéria existente no cosmos. Formadas a partir da agregação de duas espécies de triângulos (isósceles e escalenos), as Formas elementares estabelecem a estrutura e suas propriedades de simetria, tal como a capacidade de ligar-se a outros elementos.

Com efeito, [...], todas estas coisas eram sem proporção e sem medida; e quando foi empreendida a organização do universo, primeiro o fogo, depois a água, a terra e o ar, embora possuindo alguns vestígios de si próprios, estavam totalmente dispostos como é verossímil que estejam todas as coisas quando deus está ausente de alguma coisa; e, sendo eles assim por natureza, começou a configurá-los por meio de Formas e de números. E que o deus os constituiu, na medida do possível, o mais belos e o melhores que havia, a partir de entidades que não eram nada disso, convém que o digamos, sempre e acima de tudo. (PLATÃO, 2003, p.100-1)

Assim, o filósofo pressupõe um deus, um demiurgo, que, durante a criação do universo, molda os elementos essenciais em Forma e número, que seriam as representações suprassensíveis de tudo o que é real. Dessa forma, Platão, movido pela índole matemática de seu sistema, considerava os objetos particulares e concretos como cópias imperfeitas e transitórias de modelos incorpóreos e eternos, as ideias. Esses universais subsistiriam independentemente de seus reflexos passageiros e apenas aproximados. Esses elementos essenciais conteriam em seu interior “oco” uma alma imortal.

A poetisa alude a isso no poema “Exemplos”, do livro *Teia* (1996):

Platão  
fixando as formas

Heráclito  
cultuando o fogo

Sócrates  
fiel ao seu Daimon.  
(FONTELA, 2006, p.278)

Essas Formas, eternas e imutáveis, aparecerão em seus poemas, indiretamente, como elementos abstratos, como “geometria”, que se encontram numa realidade suprassensível, aos quais se referem toda a realidade sensível.

#### 1.4. O fim da Metafísica?

*Através de toda a História da Filosofia, o pensamento de Platão, ainda que em diferentes figuras, permanece determinante. A metafísica é platonismo. Nietzsche caracterizou sua filosofia como platonismo invertido. Com a inversão da metafísica, que já é realizada por Karl Marx, foi atingida a suprema possibilidade da Filosofia. A Filosofia entrou em seu estágio terminal.*

*O fim da Filosofia e a tarefa do pensamento, Heidegger*

Abramos um parêntese para aludir ao pensamento de Martin Heidegger a respeito da Metafísica. Para o filósofo a pergunta “Que é Metafísica?” nasce de um pensamento que já penetrou na superação da Metafísica.

Todo que se relaciona com o ente testemunha, desta maneira, já um certo saber do ser, mas atesta simultaneamente a incapacidade de, por suas próprias forças, permanecer na lei da verdade deste ser. [...] A metafísica é a história dessa verdade. Ela diz o que o ente é, enquanto ela conceitua a entidade do ente. Na entidade do ente pensa a metafísica o ser, sem contudo poder considerar, pela sua maneira de pensar, a verdade do ser. (HEIDEGGER, 1999, p.67)

Para entender o que nos diz esse pensador, há que se lembrar da distinção de ente e ser que mesmo um simples dicionário pode estabelecer:

[ente é] cada um dos múltiplos seres existentes e concretos da realidade circundante (os seres humanos, os seres vivos, os objetos do pensamento e da natureza etc.) que não se confundem com o ser em si, o Ser ou a realidade absoluta. (HOUAISS, verbete “ente”, acepção 4)

Assim, a Metafísica trabalharia com um saber que se desenvolve em torno do ente, mas não contempla a totalidade do ser. A sua investigação tem

certamente um caráter “ontológico” (próprio do ser do ente), em oposição ao que chama de “ôntico” (próprio do ente). Compreender o ente é compreender o seu ser e não explicá-lo por outro ente. Heidegger quer pensar a essência (ser) e não a existência (ente).

Não que a Metafísica seja para o filósofo um engodo, mas que ela nunca possa acessar um saber essencial por que ela

não é uma disciplina da filosofia ‘acadêmica’, nem um campo de ideias arbitrariamente excogitadas. A metafísica é o acontecimento essencial no âmbito do ser-aí. (HEIDEGGER, 1999, p.63)

Para esse filósofo, a abordagem do problema do ser feita pela Metafísica grega, lançou as sementes para a solução do problema, mas por diversas razões, sobretudo por causa dos teólogos escolásticos, que trivializaram a ontologia, as conquistas dessas especulações não obtiveram sucesso. O homem, para Heidegger, jamais pode sair das fronteiras do mundo em que se encontra submerso. O pensar essencial seria o pensar que “joga” com o ser e se reflete nele, fazendo, ao mesmo tempo, surgir. Assim, de acordo com o pensamento de Heidegger,

A existência humana como conjunto de projetos e de possibilidades é definida não a partir da consciência e de seus atos, mas a partir do ser no mundo (*In-der-Welt-sein*). Esse “ser-no-mundo”, anterior a qualquer divisão entre um sujeito e um objeto, entre o Eu e o mundo, constitui ele próprio um objeto de análise. (LACOSTE, 1992, p.61)

Heidegger constata o acabamento da Metafísica já em Nietzsche. E aponta a “vida inautêntica” que um mundo regido por uma tecnociência estéril para o mundo da experiência como o auge desse pensamento. Como declarar a morte de um pensamento? Talvez cedo demais. O certo é que, se a sua filosofia não pôs em xeque toda uma tradição de pensamento, serviu para entendermos com mais propriedade o que de fato ela é. Ou pelo menos do que ela é permeada: “a Metafísica é platonismo”, como disse Heidegger.

## 2. A POESIA METAFÍSICA

[...]

*Ainsi le chœur des romances  
A la lèvre vole-t-il  
Exclus-em si tu commences  
Le réel parce que vil*

*Le sens trop précis rature  
Ta vague littérature.*

Mallarmé<sup>1</sup>

### 2.1. A poesia metafísica e a lírica moderna

*Existe uma certa glória em não ser  
compreendido.*

Charles Baudelaire

A nomenclatura “poesia metafísica” remonta aos poetas metafísicos ingleses do século XVII, especialmente John Donne, nos quais se percebe a coexistência do caráter lírico com o teor argumentativo empregados no poema, “engajados numa tarefa de tentar descobrir o equilíbrio verbal para os estados da mente e da emoção” (ELIOT, 1989, p.123).

Na verdade, segundo Augusto de Campos, o termo era inicialmente pejorativo, no sentido de “pedante”, com poesia de “ideias heterogêneas”, como asseverou um crítico do século XVIII Samuel Johnson:

os poetas metafísicos eram homens de saber, e que mostrar o seu saber era sua única preocupação; lamentavelmente, tendo preferido exibi-lo em rimas, em vez de escreverem poesia apenas escreveram versos, mas de modulação tão imperfeita que só podiam ser considerados versos pelas contagens das sílabas. (SAMUEL JOHNSON Apud CAMPOS, 1988, p.123)

Isso porque tais poesias de davam por meio de características que poderiam se resumir, segundo Helen Gardner, em:

---

<sup>1</sup> [...] *Tal o coro das violas / Ao lábio voa servil / Exceto se tu violas / O real porquanto vil // Ser mais preciso rasura / Tua vaga literatura.* (Tradução de Augusto de Campos (CAMPOS, 2006, p.70-71)

1) *concentração*:

um poema “metafísico” tende a ser breve e é sempre rigorosamente urdido (H. GARDNER Apud CAMPOS, 1998, p.126)

2) *concisão*:

num poema “metafísico” se manifesta não propriamente no discurso, que se articula numa sequência analítica de argumentação, mas na economia da linguagem, de tal sorte que cada palavra funciona como o elo indispensável de uma urdidura, e “a forma” – como quer João Cabral – “é atingida / como a ponta do novelo / que a atenção, lenta, / desenrola, / aranha;”. (CAMPOS, 1998, p.126-7)

3) *conceito*:

O poema tem algo a dizer que o conceito explica ou algo a incitar que o conceito ajuda a seguir. Ele só pode realizar isso se é usado com uma aparência de rigor lógico, sustentando-se a analogia por um processo não diverso da superposição euclidiana de triângulos. (H. GARDNER Apud CAMPOS, 1998, p.126-7)

Tais características davam-lhes a capacidade de alcançar uma “direta e sensível apreensão do pensamento” (Idem, p.126).

A palavra “metafísica” não tinha, portanto, nesses antigos textos o significado preciso que modernamente adquiriu. “Não se espante, pois, o leitor, se tantos versos ditos ‘metafísicos’ lhe parecem pouco metafísicos”, prepara Augusto de Campos o seu leitor para sua coletânea de traduções de poesia inglesa do século XVII.

De qualquer forma, no século seguinte, os filósofos alemães vão recuperar o elo da criação poética e a filosofia, refletindo sobre o incognoscível, o misterioso e o Absoluto, “unindo o intelecto a regiões obscuras da alma” (MELLO, 2009, p.12).

Após esse período, pode-se associar a poesia metafísica a um tipo de poesia essencialmente moderna, relacionada aos românticos e, sobretudo, aos simbolistas, cuja lírica simbólica é hermética e de motivos metafísicos.

Assim, tais poéticas estabeleceriam a “tensão dissonante”, pois como característica essencial dessa lírica uma obscuridade que

fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se, ainda, antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1978, p.15)

E, mais especificamente, distante até mesmo dos românticos, no sentido de que essa poesia se estabelece por meio de uma “despersonalização do discurso”, análoga de certa forma à concepção de poesia dos metafísicos ingleses, completamente conscientes de sua escrita:

Les Fleurs Du Mal (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta. Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade da poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. (FRIEDRICH, 1978, p.36-7)

Eis o contexto da lírica moderna, fundamentada essencialmente na *Estrutura da Lírica Moderna* de Hugo Friedrich: a busca da liberdade e da compatibilidade entre a voz da subjetividade e a ordem universal que se inicia com Baudelaire, para o qual a “fantasia decompõe o real em suas partes e faz surgir da deformação irrealidades tidas como superiores”, segue com Rimbaud e Mallarmé, chega no Simbolismo e adentra nas particularidades da poesia do século XX, em que se ressalta o fato de se impor à “linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado” (FRIEDRICH, 1978, p.178).

Associadas a essas inovações simbolistas, outras duas tendências poéticas marcaram a lírica do século XX: a poesia alógica de Rimbaud e a poesia do intelecto de Mallarmé, aquele caindo num profundo subjetivismo, expressando livremente situações interiores obscuras, profundas, coletivas e

degradantes, e este afirma um princípio estrutural de organização poética que privilegia o dinamismo do processo de associação de ideias.

Para Letícia Ferreira, Mallarmé lança como fundamento de sua poesia que

O alvo é fazer com que a palavra, despojada de todo o real – das contingências do mundo sensível e do eu – torne presente o absoluto, ou a essência pura do ser, mesmo que esta se revele, afinal, como o nada. (FERREIRA, 2002, p.30)

Segundo Hugo Friedrich, as maiores contribuições de Baudelaire para a poesia foram:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros. (FRIEDRICH, 1978, p.58)

Baudelaire ainda formula o conceito de “magia da linguagem”, de que resulta o enfraquecimento da função de comunicação, em favor da exploração de possibilidades sonoras e associativas.

Os simbolistas e pós-simbolistas, atentos às inovações de Poe e Baudelaire, criam que a verdadeira poesia deveria ser “a indefinição sugestiva do vago que tem um efeito espiritual” (MELLO, 2009, p.13).

## 2.2. As correspondências

*A natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
“Correspondências”, Charles Baudelaire*

John Jackson, ao estudar a poesia de Baudelaire, afirmou que a “obscuridade não é um modo entre outros da poesia moderna: ela lhe é inerente” (MELLO, 2009, p.19) e mostra como a obscuridade baudelaireana

está relacionada a fontes esotéricas de inspiração na obra de Emanuel Swedenborg, para quem

todas as coisas que existem na natureza, desde o que há de menor ao que há de maior, são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo o que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à Divindade. (SWEDENBORG Apud GOMES, 1984, p.42)

Essa relação fica evidente no soneto “Correspondências”, de Baudelaire:

#### Correspondências

A natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam  
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,  
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,  
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,  
Doces como o oboé, verdes como a campina,  
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,  
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,  
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

(BAUDELAIRE – Trad. Ivan Junqueira In: Ivo Barroso  
(org.), *Charles Baudelaire - Poesia e prosa*. Rio de Janeiro,  
Nova Aguilar, 1995.)

A filosofia de Swedenborg possui raízes platônicas, ao pressupor a existência de uma realidade anterior, divina, que pode ser atingida quando o mundo material “corresponde” ao espiritual. Essa doutrina é também fortemente cristã, mas em Baudelaire, e depois nos simbolistas, há uma diferença na medida em que em vez de procurar ligar o divino e o terreno, busca-se uma integração com o Cosmo, ignorando o Paraíso, e no âmbito da realidade terrena, onde todas as coisas formam uma unidade, correspondendo-se sinestesticamente, sendo conexões com experiências sensoriais experimentadas aqui na terra.

Dessa perspectiva é que Baudelaire renova a poesia do tempo, pois evita o idealismo cristão dos românticos, que

tentavam ascender ao espaço celeste pelo culto da Natureza. Aqui a rota não aponta necessariamente para o alto: o homem perdeu de vez a paraíso, e sua realização total circunscreve-se ao espaço da realidade terrena. (GOMES, 1985, p.36)

De fato, o próprio Simbolismo resgata a subjetividade romântica, mas a seu modo. Massaud Moisés apresenta-nos essa distinção:

[...] a introversão romântica apenas sondava as camadas superficiais do 'eu', as de caráter sentimental ou emocional. Os simbolistas voltam-se para o seu mundo interior em busca dos estratos mais recônditos: ultrapassam o nível do consciente, mergulham no subconsciente e inconsciente, e atingem o 'eu profundo', a zona pré-lógica ou pré-verbal do psiquismo humano, dimensão do caos e da alogicidade que se faz representar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações, etc. (MOISÉS Apud MELLO, 2009, p.63)

Para os simbolistas, de modo geral, o acesso às “Ideias”, com base no idealismo schopenhaueriano, é uma ultrapassagem do mundo dos fenômenos: “através das formas particulares da natureza, o artista revela as Ideias que são as hipóstases da natureza, sem que essas hipóstases deem acesso ao ser irrepresentável que constitui a Vontade” (JENNY, Laurent. *La fin de l'interiorité*. Paris: PUF, 2002, p. 15. APUD MELLO, 2009, p.17.). Ainda, para Schopenhauer, a intuição pura implica um processo de “dessubjetivação”, que permite a contemplação pura e completamente absorvida no objeto, atitude que somente o “homem de gênio” pode alcançar.

Ana Mello lembra a pesquisa de Marcel Raymond, na qual se percebe no Simbolismo que um vertiginoso sincretismo amalgamou as fontes do Idealismo tão diversas como de Plotino, Swedenborg, Novalis, Hegel e Schopenhauer, além de tradições de origem orientais.

O adjetivo “metafísica”, portanto, relacionado à poesia, designa aquela que se orienta na direção do abstrato e não da experiência, sendo portanto, de ordem transcendental; ela pode, portanto, buscar o conhecimento do

“Ser Absoluto, das causas do universo, de Deus, do tempo e do espaço, mas também dos princípios primeiros do conhecimento”. (SON, Mihae. *La quête métaphysique dans la poésie moderne: des années 1920 aux années 1960*. Toulouse: Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p.78. Apud MELLO, 2009, p.20)

De acordo com a pesquisa feita por Mihae Son, em *La quête métaphysique dans la poésie moderne*, as tendências da poesia de busca metafísica são:

a) poesia que aceita, se não a ideia de Deus, pelo menos de uma entidade “divina” transcendente, optando por caminhos espirituais. O mundo exterior é um meio de desdobramento espiritual, para descobrir o espaço do criador. (Paul Claudel é um exemplo)

b) poesia que privilegia o fechamento do texto: o poeta se fecha em uma busca solitária de linguagem, indiferente ao leitor. Em lugar de se abrir para o espetáculo exterior, desdobra-se sobre si mesmo, privilegiando um contato direto com o Ser Divino. (Pierre Jean Jouve e Pierre Emmanuel são poetas desta tendência)

c) poesia que se preocupa com a realidade exterior, fazendo do poema um meio de interpretação do eu e do mundo. Essa abertura sobre uma exterioridade essencial leva a uma busca que se pode chamar de “hermenêutica”, e que, por isso, aceita a ideia de uma abertura para o texto. (O poeta Victor Ségalen tem este perfil)

(SON Apud MELLO, 2009, p.21)

Trata-se de uma poesia, na qual o poeta

ultrapassa o sensível e, como um filósofo, busca alcançar o sentido que está além da coisa em si para revelar outro mundo. (MELLO, 2009, p.21)

### 2.3. Poesia metafísica brasileira no século XX

*Entre mim e mim, há vastidões bastantes*  
“Noções”, Cecília Meireles

Entre os brasileiros, Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia Metafísica no Brasil*, destaca não só os simbolistas do séc. XIX, como o foi Cruz e Souza, mas também poetas do século seguinte, como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Frederico Schimidt e Vinicius de Moraes.

A pesquisadora lembra que no ensaio “Os primeiros baudelaireanos”, Antonio Candido observa que a influência do poeta francês no Brasil teve seu ponto culminante na década de 1890 e nos primeiros anos do decênio seguinte (Mello, 2009, p.22). Os escritores Luís Delfino, Carlos Ferreira, Arthur de

Oliveira, Regueira Costa e Francisco Carvalho Júnior introduzem a poesia baudelaireana nos circuitos literários do Rio de Janeiro.

Sobre os sonetos de Francisco Carvalho Júnior, Artur Barreiros observa que são

escritos ao jeito dos de Baudelaire e modificados ao mesmo passo pelo temperamento e pela individualidade do poeta. Assim, ganharam um tom menos satânico e mais quente que o do modelo. (...) mas, como observa Th. Gautier, nos versos de Flores do Mal, e eu noto nestes, a poesia pode ser má; como nunca é (Barreiros apud Candido apud Mello, 2009, p.23).

Por intermédio dessa poesia de motivos baudelaireanos, a influência do Simbolismo europeu no Brasil é tão forte que repercute na lírica moderna, estendendo-se até os anos 30. A grande contribuição do Simbolismo, como o fez o grande poeta Cruz e Sousa, é retirar da poesia as amarras da referencialidade e do Naturalismo.

A partir daí, embora com feições mais “livres” que as dos simbolistas, alguns poetas continuaram a tecer poesias de tendência metafísica, como é o caso de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes.

Jorge de Lima partilhou com Murilo Mendes o projeto de restaurar a poesia em Cristo. Acentuam a subjetividade e o processo de introspecção do Simbolismo, ampliando a imagística de símbolos religiosos, com dicção hermética. O poema “Poeta, poeta, não podes” exemplifica o tom místico do livro:

Desarrumar as terras do mundo.  
Poeta, podes fazer.  
Arrumar sem limites de pátria!  
Poeta, podes fazer.  
(...)  
Extinguir a palavra de Deus,  
afastar a verdade da Terra.  
Poeta, não podes fazer.

Foi decisiva a influência da teoria essencialista de Ismael Nery na produção poética de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. Segundo ele, “somente a abolição do tempo e do espaço permite atingir-se a essência” (Mello, 2009, p.27). Como no último verso do poema “Indicação” do livro *Parábola* de Murilo Mendes: “Ontem sou, hoje serei, amanhã fui.”

Ao fazer um balanço da literatura contemporânea posterior a 1930, Bosi situa Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes entre os poetas de “vertente intimista, rica em processos imagéticos de modulação religiosa e existencial”, mas guarda as diferenças entre Cecília Meireles e os demais, considerando que sua “vertente intimista afina-se ao extremo e toca os limites da música abstrata” (Mello, 2009, p.28). Como ela mesma afirma em entrevista a Walmir Ayala:

interessa-me mais construir-me interiormente, espiritualmente, do que escrever um poema. Parece que os poemas são apenas o resultado de um diálogo do espírito com o mundo. Do meu espírito ou do Espírito. (Meireles apud Ayala apud Mello 2009, p.29).

Tal como lemos em seu poema “Noções”, do livro *Viagem*: “Entre mim e mim, há vastidões bastantes / Para a navegação de meus desejos afligidos.”

Nesse diálogo com o transcendente, com apenas 20 anos de idade, Vinicius de Moraes inicia a sua produção poética, em 1933, constituindo o que se considera sua primeira fase. Notam-se versos longos, matizados de religiosidade, sentimentos melancólicos e atravessados de angústia diante de tudo que sugere a aproximação da morte. No entanto, essa poesia é considerada pelos críticos como esteticamente inferior à da fase seguinte.

### 3. BIOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA DE ORIDES FONTELA

*A um passo de meu próprio espírito  
A um passo impossível de Deus.  
Atenta ao real: aqui.  
Aqui aconteço.  
Orides Fontela*

#### 3.1. Biografia de Orides Fontela

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em São João da Boa Vista, interior do Estado de São Paulo, a 21 – oficialmente 24 – de abril de 1940, no seio de uma família pobre. Mudou-se em 1966 para a capital paulista, onde trabalhou como professora em cursos de primeiro grau. Ali cursou Filosofia, na Universidade de São Paulo (USP), e conseguiu publicar seus livros de poesia. Formou-se em 1972, e aposentou-se alguns anos depois. Em 1981, um incêndio de causas controversas destruiu todos os seus poucos pertences, inclusive produções inéditas. Nas décadas de 80 e 90 passa por dificuldades financeiras e problemas de saúde.

Sobre sua particularidade, Letícia Ferreira lamenta:

A personalidade atormentada e o trato social difícil isolaram-na dos amigos, dos literatos que a apoiaram e até dos editores. Faleceu solteira, sozinha e na miséria, vítima de tuberculose agravada por alcoolismo, aos 58 anos, em novembro de 1998. (FERREIRA, 2002, p.21)

A obra poética de Orides Fontela consiste em cinco livros publicados num período de pouco mais de vinte anos: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Trevo* (1988). Em 1996 publica *Teia* que é a reunião das quatro primeiras obras. Recentemente, as editoras CosacNaif e 7Letras publicaram sua *Poesia Reunida* (2006).

### **3.2. Crítica à fortuna crítica**

Uma poesia de introspecção que problematiza a ideia de uma dimensão transcendente, como a de Orides Fontela, em detrimento daquela mais voltada para a realidade exterior, de interpretação do eu e do mundo, merece maior atenção da crítica especializada brasileira. Pouco se tem dedicado ao estudo de uma poesia filiada a uma vertente que evoca estados da alma, intimista, com suas forças inconscientes, surgidas no sonho e na imaginação e à poesia de busca existencial e religiosa, metafísica, que foge daquela busca explícita de afirmação da nacionalidade ou aos princípios estéticos dominantes de uma determinada época, diferentemente da recepção crítica europeia, que praticou exegese sobre os poetas românticos, simbolistas e surrealistas. Talvez por isso mesmo, a poesia de Orides Fontela seja pouco estudada por nossos críticos, embora tenha sido poetisa admirada por intelectuais da estatura de Antonio Cândido e Marilena Chauí.

Por que não trazer à tona essa poesia de Orides, tão próxima no tempo, mas tão distante da crítica, que, como os metafísicos, trata de “pensamentos ou raciocínios embebidos de vivência emocional, de sensualidade, ou de contemplação poética – uma coisa gerando outra” (GOMES, 1991, p.11) –, sugerindo um ancestral universo oculto, inacessível pelas vias racionais?

#### **3.2.1. O acervo crítico**

O acervo crítico sobre a obra de Orides Fontela compõe-se, em sua maioria, de artigos publicados em seções literárias de jornais e revistas de cunho popular. Dentre os trabalhos especializados destacam-se os assinados por Antonio Candido, Augusto Massi, Elizabeth Hazin, Flora Süssekind, Alcides Vilaça e Ivan Marques. O ainda escasso reconhecimento à poeta e sua arte enseja o procedimento de um inventário de notícias que lhes dizem respeito.

De acordo com o precioso trabalho compilador de Letícia Ferreira, podemos dispor a fortuna crítica dessa poetisa nos seguintes termos:

Para a edição de *Transposição* (USP, 1969), Nogueira Moutinho escreve dois artigos em sua seção do jornal *Folha de S.Paulo*, destacando que se tratou de “uma das melhores estreias poéticas dos últimos tempos”.

O terceiro livro da poetisa, *Alba* (1983), sai com o prefácio de Antonio Candido, que apresenta a poesia orideana sob uma visão abrangente e integradora, pois contempla a sua temática reflexiva em conexão com os aspectos formais que a singularizam. Candido argumenta que a revelação direta do ser não é proferida, sendo as expressões discursivas a ele referentes configuradas no indefinível e impreciso limiar do vazio e do silêncio; e afirma:

um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material de vanguarda recente. Mas não é nenhuma destas coisas, na sua integridade requintada e sobranceira; e sim uma solução pessoal que ela encontrou. (CANDIDO, 1983, p.4)

Ela recebe o prêmio Jabuti pelo livro *Alba* nesse ano.

Salete de Almeida Cara, em resenha para o *Jornal da Tarde* desse mesmo ano, salienta o intervalo entre silêncio e poema e entre palavra e coisa. Nogueira Moutinho, para a *Folha de S.Paulo*, ressalta a modernidade de sua “ascese vocabular”. Antônio Carlos de Brito, o poeta Cacaso, para a revista *Leia*, destaca a obtenção de um resultado tão pessoal e próprio mediante tanta impessoalidade. Em um artigo do mesmo ano, Augusto Massi comenta a premiação de *Alba* e lamenta que os críticos literários tenham se silenciado diante de obras novas, mas de real valor.

Em 1985, Age de Carvalho, no jornal *O Liberal*, de Belém do Pará, detecta uma influência marcante na poesia orideana: o zen-budismo.

Sobre sua quarta obra, *Rosácea* (1986), Ivan Junqueira e Augusto Massi manifestam-se nos dois principais jornais de São Paulo, destacando o sentido metalinguístico de seus poemas. Sobre esse livro, José Miguel Wisnik, na revista *Isto é*, enfatiza o fato até de ser difícil falar sobre “essa poesia rara, sem tempo”.

Em 1988, com a publicação do volume *Trevo*, com suas obras completas, Antonio Candido reitera, nas orelhas de capa, a modernidade e excelência da poética orideana. Elizabeth Hazin, na *Folha de S.Paulo*, ressalta

que “a poesia de Orides Fontela alude a um momento de contemplação em que o real se desvela com nitidez absoluta”. Flora Sússekind, em artigo para a *Revista USP*, destaca que a poetiza busca, por meio de agentes despersonalizados ou abstratos como figuração do sujeito lírico, uma desintegração do sentido essencial das coisas, o que leva à dessacralização da própria poesia.

Em 1989, surgem algumas notícias na França a respeito do *Trevo*, e Michel Riaudel assina a tradução de alguns poemas de *Rosácea* para o francês.

Em 1992, na revista *Novos Estudos*, Alcides Vilaça traz um ensaio sobre a poesia de Orides, sustentando que ela conjuga a temática metafísica e existencialista com uma estratégia formal simbólica, “numa tentativa de figurar um nexo entre valores essenciais”.

Marilena Chauí prefacia o livro *Teia* (1996), destacando a “tecelagem laboriosa à altura silenciosa, do que está prenhe de sentido”.

Em 1998, após a morte da autora, surgem algumas notas referentes a esse fato em alguns jornais e revistas, reiterando seu grande talento, sua solidão e seu fim de vida marcado pela miséria.

Em maio de 2000, Bruno Zeni anuncia a exibição, na TV Cultura de São Paulo, do documentário *Orides – a um passo do pássaro*, com depoimentos de Olgária Matos, Alcides Vilaça e David Arrigucci Jr., que lembra de fatos como o seguinte:

“Ela vinha e jogava os poemas na minha porta e dizia: ‘Vou me matar, faça o que quiser com meus poemas’. Aí, tocava a gente ir atrás da Orides” (FERREIRA, 2002, p.134)

## 4. A POESIA METAFÍSICA DE ORIDES FONTELA

(Toda palavra é crueldade.)  
 “Fala”, Orides Fontela

### 4.1. A “salada” das influências de *Transposição*

Em depoimento a Alberto Pucheu, Orides fala sobre *Transposição*:

[...] Só que este “estar aqui” é, também, estar “a um passo” – de meu espírito, do pássaro, de Deus – e este um passo é o “impossível” com que luto. É o paradoxo que exprimo num poemeto

“Próxima: mais ainda  
 estrela  
 muito mais estrela  
 que próxima.”

Ora, esta posição existencial básica de meus poemas já é filosófica, isto é, seria possível desenvolvê-la em filosofia, e daí veio meu interesse pela filosofia propriamente dita. Eu vivia a intuição quase inefável de estar só “a um passo”, que bastava erguer um só véu. Mocidade! E aí entra na minha vida a filosofia explícita. Entrou em aulas da Escola Normal, entrou pelos livros que procurei conseguir (Pascal, Gilson, Maritain, e até alguns não tão ortodoxos), e misturou-se um interesse pela mística – Huxley, Santa Tereza, São João da Cruz. Salada de que resultou meu livro *Transposição*, muito “abstrato” e “pensado” – no sentido poético de tais termos. Girava em torno do problema do ser e da lucidez, e abusava do termo “luz”. [...] Era um livro escrito no interior, tramado pelas tendências já levantadas, e onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível. (FONTELA, 1998, p.14)

Por meio desse interessante relato, a poetisa traz à tona a relação de sua poesia com a filosofia, para quem ambas “Nasceram juntas, sob a forma de mito, e juntas sempre, sempre colaboraram para criar e renovar a nossa própria humanidade”. (FONTELA, 1998, p.16)

Nessa “salada” a que se refere a poetisa, podemos observar a influência do inglês do século XIX Thomas Huxley (entusiasta ativo das ideias de Charles Darwin e avô do autor de *Admirável mundo novo*) na tendência para questionar o naturalismo e o sobrenaturalismo, e mais até a ênfase de a ciência não negar o sobrenaturalismo, muito embora por meio de uma confissão agnóstica. Como ele mesmo explica:

É importante notar que o princípio do naturalismo científico da segunda metade do século XIX, que coroou o movimento intelectual de Renascença e foi primeiro formulado por Descartes, não leva à negação da existência de qualquer sobrenatureza, mas simplesmente à negação da validade da evidência aduzida em favor desta ou daquela forma existente de sobrenaturalismo. (HUXLEY, 2009, p.107).

Do filósofo francês do século XVII Blaise Pascal, vemos resquícios de sua obra *Pensamentos*, na qual consta o seu famoso apavoramento (“O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora” (PASCAL, p.95)), em que se procura provar que é melhor crer em Deus que não crer, um Deus que está oculto (Idem, p.186).

A própria poetisa vai compor depois, no livro *Rosácea* (1986), um poema chamado “O coração (Pascal)”, que homenageia esse filósofo:

As ignotas  
(des)razões  
do  
espanto.  
(FONTELA, 2006, p.205)

Um dos pilares desses pensamentos de Pascal é justamente a incapacidade humana de atingir a totalidade do conhecimento sobre a realidade sobrenatural. Deus está oculto, por isso é preciso dar maior ênfase ao coração do que a razão. “O coração tem razões que a própria razão desconhece.” Nesse sentido, é oposto ao pensamento de Huxley, que admite sua ignorância (agnosticismo), mas que pende para a razão.

Semelhante a essa busca a algo superior que parte da condição humana de limitação do conhecimento metafísico, vemos em São João da Cruz, o Doutor Místico, como é chamado pela Igreja Católica, que é muito forte a ideia do “homem de desejo” (LELOUP, p.11) que anseia transcender, unir-se a Cristo, mesmo estando (e, na verdade, porque estando) numa “noite escura” (Idem, p.43), em que nosso entendimento não é capaz de vislumbrar a Deus. E dos franceses Maritain e Gilson, a abordagem neotomista, numa tentativa de revitalização da Metafísica.

São todos elementos que se deparam sempre, de um modo geral, com reflexões sobre uma realidade suprassensível, marcando um elo entre dois mundos, um dos quais imerso em escuridão, e o outro, na verdadeira luz.

#### 4.2. Metafísica e *Transposição*

Essa filosofia e mística acabam se revelando no livro por meio de uma dicção seca, sucinta e hermética, que se assemelha às perscrutações filosóficas universalizantes, sobre a essência do ser e sua relação com o “real”, como no poema “Ode I”:

O real? A palavra  
coisa humana  
humanidade  
penetrou no universo e eis que me entrega  
tão-somente uma rosa.  
(FONTELA, 2006, p.35)

A rosa é essa tentativa de apreensão do real. Delicada e efêmera, essa flor não representa a palavra bruta, mas a palavra em uso, a palavra empenhada. O poema em si tenta revelar uma investigação metafísica. Metafísica porque se refere a um universo ideal, do qual se extraia um elemento, embora mera cópia da ideia de rosa.

A multiplicidade estabelecida pelos signos em correspondência com um universo oculto, aparece também na primeira estrofe do poema “Revelação”:

A porta está aberta  
como se hoje fosse infância  
e as coisas não guardassem pensamentos  
formas de nós nelas inscritas.  
(FONTELA, 2006, p.35)

Nesse poema, é evidente a temática baudelairiana das *correspondances*, a qual Walter Benjamin analisa da seguinte forma:

O significado que estas *correspondances* têm para Baudelaire pode ser definido como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera

do oculto ela é possível. [...] são os dados do “rememorar”. Não são dados históricos, mas da pré-história. [...] é o encontro com uma vida anterior. (BENJAMIN, 1994b, pp.132-3)

Orides Fontela traz-nos um modo de trabalhar a linguagem poética, uma percepção da realidade, dos sentimentos, das emoções, que, para se transformarem em poesia, passam necessariamente pela análise, pelo intelecto, pela racionalidade. É a “desrealização do real” (FRIEDRICH, 1978, p.53).

Uma atmosfera poética que sugere, portanto, uma certa perquirição ao recôndito da memória, como no poema “Meada”:

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

Uma memória que, de acordo com Bergson, é

praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1990, p.77)

Dessa forma, a poesia metafísica de Orides teria seu valor, no cenário da lírica moderna brasileira, por perscrutar a relação da existência do ser e o real que o cerca, passando por questionamentos sobre o ser, o tempo, a matéria, a memória e a palavra poética, acarretando que a poesia, como a presentificação da *durée* (conceito bergsoniano de duração) “é que libera a alma humana da obsessão do tempo.” (BENJAMIN, 1994b, p. 131), estabelecendo, por meio de seu peculiar procedimento poético, essa consciência confusa de estar no mundo,

“consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro...” (ZUMTHOR, 1997, pp. 90-1).

#### **4.2.1. “Procedimentos metafísicos” ou a morte da palavra**

O próprio título do livro “transposição” remete a um processo no qual os elementos transpõe-se, passando de uma realidade natural a uma outra realidade: a metafísica. A luz é o ente metafísico que mais aparece nos poemas, sendo uma espécie de “agente metafísico” responsável por estabelecer um todo movente, o que a poetisa denomina “universofluxo” no poema “Tempo”. A ideia se presentifica por meio da forma do poema. Trata-se também de uma reflexão sobre o tempo e a poesia.

No poema “Transposição”, temos que o jardim “não mais geometria” é “gradação de luz”. A luz acaba com a geometria, o mundo concreto, e transforma o objeto a nossos olhos; ela recria o ser: “a mesma vidaluz / que instaura jardins na amplitude”. Por meio desse procedimento, o jardim já não é mais o mesmo, é uma força externa e misteriosa.

Assim, toda a percepção na metafísica é fluida, e o concreto não é pego senão pela palavra. Pela palavra há uma ascese!

Mas “a vida nunca acaba / tentando o absoluto” (“Poema I”). Por isso a transposição é contínua. Como as “coresinstantes”, que representam a própria apreensão do real, dum real intermitente. Um real intermitente porque existe o desejo. Talvez o que mova sua poesia é o desejo de não poesia; voltar ao estágio anterior ao logos. O oculto está fora do presente, e do tempo; o que se entrevê (como ruínas) são o que nos liga ao oculto. Essas ruínas são o esforço da poesia e da memória, por isso a fragmentação se faz necessária para atingir o que não está.

O que se mostra (qual Narciso) é aniquilado: “Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue” (poema “Rosa”). Isso porque ver é descobrir, é revelar, desvelar. Desvelar é violentar, adentrar ao recôndito do Outro, do oculto. Ora, como não se dirigir a um ponto luminoso único que se abre no meio da escuridão? Contudo, o conhecimento mata o desejo (após o gozo toda maçã é uma carne fria e inútil...). Por isso o conhecimento é imediatamente seguido de um renegá-lo a uma outra escuridão. E a Natureza é inexorável a esse respeito: “toda palavra será crueldade”. E o ser é intermitente.

E essa palavra – único acesso ao reino sobrenatural? – forja uma busca incessante, por meio de um desejo inexorável. Assim é que a vida seria um texto intenso? Se isso for verdadeiro, a poesia de Orides, “antilogos”, se esforça para destruir o texto-vida, buscando a verdadeira vida, que é Una, em universofluxo, em “transposição contínua”.

## 5. ANÁLISE DE POEMAS: duas representações da transcendência, duas feições do desejo: o arabesco e a pedra

### 5.1. Análise do poema “Arabesco”

#### ARABESCO

A geometria em mosaico  
cria o texto labirinto  
intrincadíssimos caminhos  
complexidades nítidas.

A geometria em florido  
plano de minúcias vivas  
a geometria toda em fuga  
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza  
além dos planos no infinito  
e o texto pleno indecifrado  
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude  
a primavera.  
(FONTELA, 2006, p.14)

Iniciemos pela reflexão de que a função imediata de um arabesco seja a de adornar determinado objeto ou edificação. O que poderia nos levar a uma difícil conexão dessa faceta, digamos, narcisista (exploro mais à frente esse aspecto), por meio de manifestação expansiva de ornato, com a perspectiva transcendental, ou metafísica, que ora tentamos atribuir ao poema. Isso porque, na ótica da moral cristã, a exuberância está para os vícios da vaidade e da luxúria, assim como a humildade e a abnegação, na forma de renúncia ascética, estão para os anseios místicos e princípios religiosos. É aí que o contexto do mundo islâmico, sua mística e arte, dos quais o arabesco surge, se faz imprescindível antes mesmo de prosseguirmos com a análise do aspecto metafísico desse poema.

### 5.1.1. Simbolismo dos padrões geométricos da Arte Islâmica

*O arabesco é o mais espiritual de todos os desenhos.*

*Correspondance, I,  
Charles Baudelaire*

Sylvia Leite, ao estudar o simbolismo dos padrões geométricos da Arte Islâmica, estabelece que, para entendermos esse universo cultural e filosófico, é preciso considerar a influência direta de dois fatores:

o primeiro, e mais genérico, refere-se à visão de mundo preponderante até a Idade Média, baseada nas correspondências entre os diversos mundos ou níveis de existência, que constituía a base cosmogônica e cosmológica de diversas tradições e norteava o pensamento das culturas por ele influenciadas.

[...]

O segundo diz respeito às particularidades do *tasawwuf*, conhecido como sufismo ou mística islâmica, cujo pensamento direcionou grande parte da produção artística dos muçulmanos [...]. (LEITE, 2007, p.29)

A visão de mundo que vigorou até a Idade Média era baseada no conceito de semelhança de termos, em relação ao qual Foucault (1999, p.22-34) enfatiza suas quatro formas mais relevantes: a *conveniência*, dada pela vizinhança de elementos, como corpo e alma; a *emulação*, elo entre elementos distantes como Saturno e chumbo; a *analogia*, comparação de quatro termos, como “o leão é o rei da selva, assim como o rei o é de seu reino”; e a *simpatia*, como o fogo que procura o ar, pois ambos são leves e quentes, mesmo em detrimento de perder a qualidade de *secura*, tornando-se vapor. Essa era a feição de um saber cultural deflagrado como numa “prosa do mundo”;

foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar. (FOUCAULT, 1999, p.22)

Associada ao sufismo, ou mística islâmica, essa visão de mundo ganha uma perspectiva voltada não mais apenas para o Mesmo, mas uma na qual o Outro é parte fundamental dessas semelhanças.

O outro seria, então, o conjunto das coisas mutáveis, enquanto o Mesmo, ou realidade Divina, estaria expresso neste mundo pelas relações entre essas coisas, ou seja, pela simetria, pelas proporções e pelo ritmo que unificam o sistema. (LEITE, 2007, p.31)

Assim, os sufis enxergaram nas figuras geométricas uma maneira de representar Deus e os atributos divinos não por meio de coisas, mas por meio de relações. Esse é o motivo também de a Arte Islâmica não ser expressa em iconoclastia, ou seja, não utiliza imagens, mas sim os padrões geométricos. A representação figurativa seria um empobrecimento do real, “não só por ser cópia, mas também pela limitação que impomos ao definir, no plano formal, a ideia essencial” (LEITE, 2007, p.34).

Nesse sentido, vale lembrar a influência que a religião muçulmana sofreu do platonismo e do pitagorismo, para os quais a vida emerge esquematicamente de massas elementais através de Formas e números, por meio da qual se integra a alma cósmica – o mundo islâmico, nascido no século VII de nossa era, foi responsável, aliás, por grande difusão da filosofia grega durante a baixa Idade Média no Ocidente, sobretudo de Aristóteles. Nos diálogos de *Timeu*, Platão estabelece a constituição dos sólidos elementais, quatro dos cinco sólidos platônicos (o tetraedro, relacionado ao fogo; o octaedro, ao ar; o icosaedro, à água; e o cubo, à terra), partindo do pressuposto de que “a mutabilidade sensível nasceu do modelo eterno, perfeito e imutável” (PLATÃO, 2003, p. 14, “Introdução”).

Na verdade, para os místicos islamitas, entre o Mundo divino, “onde tudo é indiferenciado”, e o mundo criado, “onde tudo é múltiplo e distinto” existe um reino intermediário que é palco de uma esfera à outra: o *barzah* é o mundo da imaginação criadora, onde o “divino torna suas qualidades manifestas e os seres criados alcançam o divino” (LEITE, 2007, p.32), por meio da linguagem e dos símbolos. Nesse mundo intermediário, o protótipos imutáveis servem de modelo a tudo o que existe no mundo sensível, tal como expresso no poema de Jaláluddín Rúmí, mestre sufi:

Toda forma que vês tem seu arquétipo no mundo sem-lugar. [...] Se teu corpo envelhece, que importa? Ainda é fresca tua alma. (Jaláluddín Rúmí, **Poemas místicos**. Apud: LEITE, 2007, p.33).

O *barzah*, o mundo intermediário, conta com duas condições: a expansão e a contração, que nas artes visuais do Islã, são expressas por meio de duas modalidades decorativas, o *tawríq* (figuras 1, 2 e 3), que são os motivos vegetais conhecidos no Ocidente como “arabescos”, e o *tastír* (figuras 4, 5 e 6), que corresponde aos padrões geométricos.



Figura 1. Arabescos. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em janeiro de 2013.)



Figura 2. Arabesco, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. (Disponível em <http://www.patterninislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)



Figura 3. Arabesco em cerâmica, Irã, séc. XIV. (Disponível em <http://www.metmuseum.org>, acessado em fevereiro de 2013.)



Figura 4. Padrão geométrico, em Alhambra, na cidade de Granada, Espanha, séc. XIII.  
(Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)

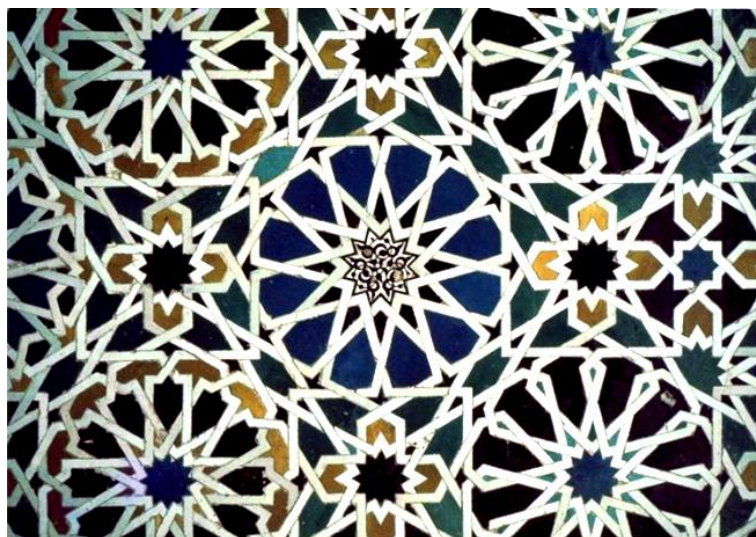


Figura 5. Padrão geométrico, em Alhambra, na cidade de Granada, Espanha, séc. XIII.  
(Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)

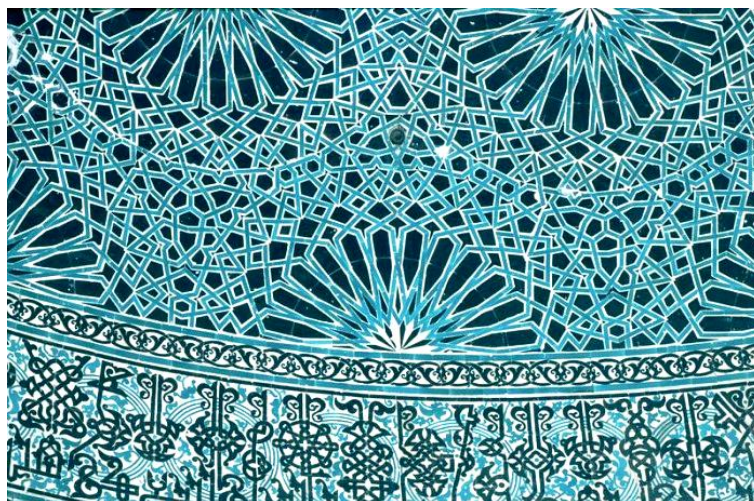


Figura 6. Padrão geométrico, na mesquita de Karatay Medrese, na cidade de Konya, atual Turquia, séc. XIII. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)

Esses elementos da Arte Islâmica não raramente são recriados unidos, mesclados, principalmente quando usados em edificações (figuras 7 e 8). A eles somam-se trechos adornados com caligrafia árabe, sendo ela mesma, a essência da imagem (figuras 9 e 10). E, não raramente também, a caligrafia se mescla aos padrões e aos arabescos (figuras 11 e 12).

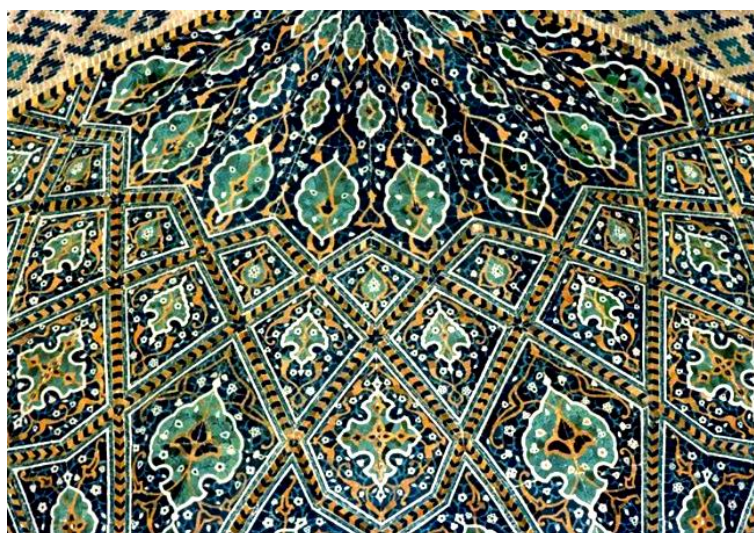


Figura 7. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)



Figura 8. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Masjid-i-Jami, na cidade de Isfahan, atual Irã, séc. XV. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)



Figura 9. Fragmento de arabesco com caligrafia árabe, em mosaico de cerâmica, Cazaquistão, séc. XV. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em janeiro de 2013.)



Figura 10. Ince Minare Medrese, na cidade de Konya, atual Turquia, séc. XIII. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)



Figura 11. Mosaico em cerâmica, em Masjid-i-Jami, na cidade de Yazd, atual Irã, séc. XIV. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)

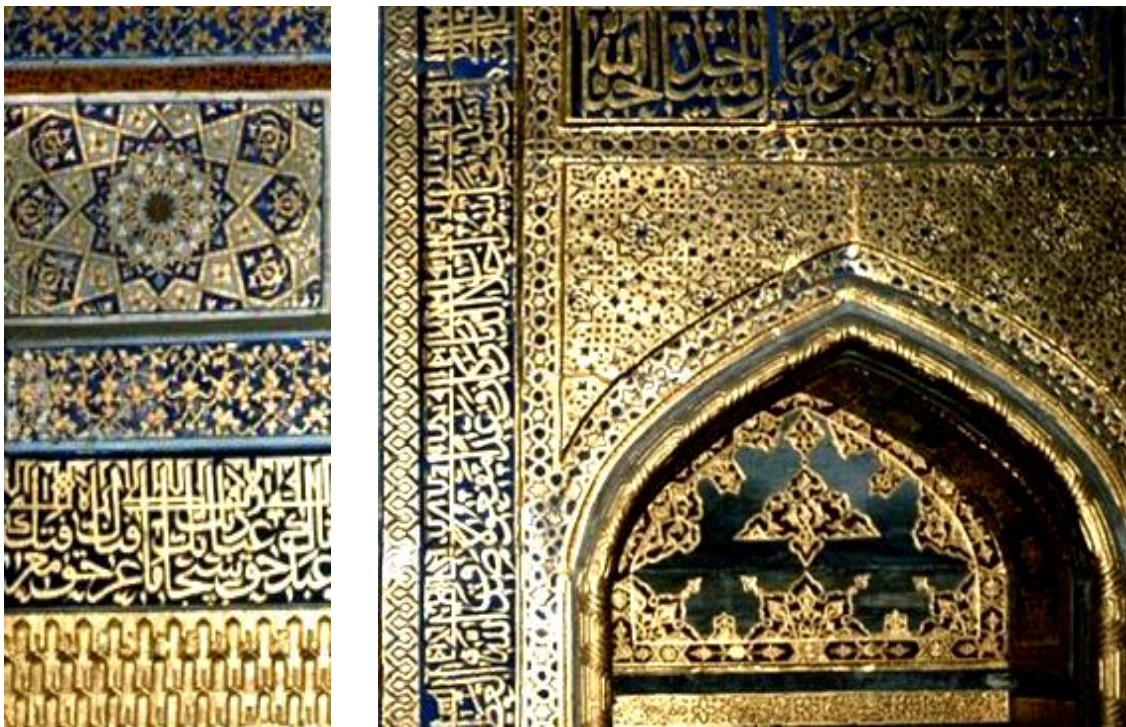


Figura 12. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)

Sylvia Leite desenvolve as principais características desses elementos dentro da mística sufi:

O *tawrîq*, no seu traçado ao mesmo tempo exuberante e inconstante, pode ser visto como um símbolo da expansão e do descenso, como desenvolvimento do mundo criado e visível, que está submetido à mudança e à morte. O *tastîr*, baseado na permanência e estabilidade das formas geométricas, estaria relacionado ao mundo invisível, à estrutura eterna ou Unidade subjacente à criação, que nada mais é que a contração ou retorno.

A principal qualidade do mundo criado, simbolizado pelo *tawrîq*, é a finitude, enquanto o mundo divino, que se presentifica por meio do *tastîr*, tem como característica fundamental a eternidade. (LEITE, 2007, p.43)

O uso do vegetal e, mais precisamente, da flor para representar a finitude não é exclusividade do mundo islâmico, fazendo parte também do imaginário do mundo ocidental. Célebres são, por exemplo, os versos de Gregório de Matos Guerra a propósito do tema *carpe diem*, em que retoma os não menos famosos de Gôngora:

Goza, goza da flor da mocidade,  
Que o tempo trota a toda ligeireza,  
E imprime em toda flor a sua pisada.

Ó não guardes, que a madura idade,  
Te converta essa flor, essa beleza,  
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.  
(SPINA, 1995, p.145)

No arabesco, a flor torna-se, por sua delicadeza e seu frescor, símbolo do mundo visível, e por sua fragilidade, da morte. Contudo não é a imagem de uma flor em si, mas de uma estrutura que se desenvolve qual ramos e flor. Embora haja mosaicos com uma representação aparentemente realista de flor, sempre será uma abstração de flor; veja-se o belíssimo mosaico uzbequistanês da figura 13.



Figura13. Arabesco em mosaico de cerâmica, em Tillya Kari-Madrassa, na cidade de Samarkand, atual Uzbequistão, séc. XVII. (Disponível em <http://www.patternislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.)

Os padrões geométricos, calculados muitas vezes a partir de complexas formas (veja-se a figura 14), contêm em si diversas associações não só à mística sufi, mas ao uso simbólico que se pode fazer da língua (de cada letra e

som específico a textos do Alcorão) e da matemática (de cada número em si a combinações complexas). Para este estudo, basta que citeamos essa complexidade geométrico-simbólica e encerremos por aqui para que possamos nos deter à leitura do poema.

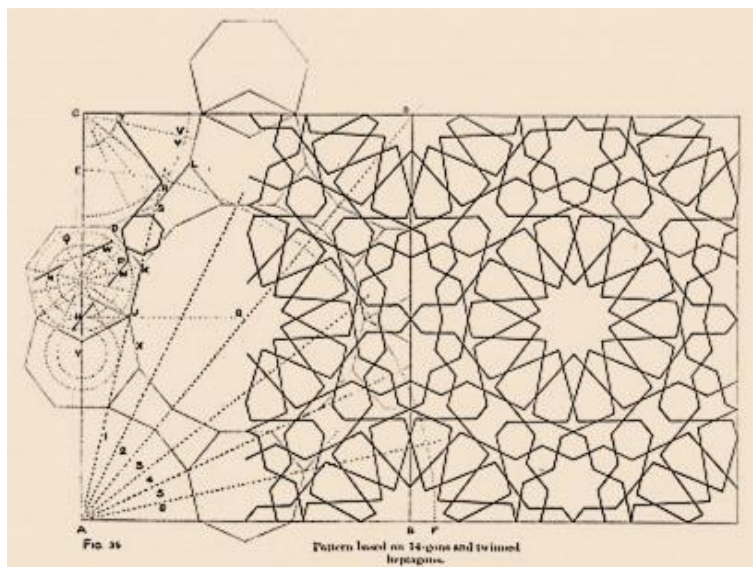


Figura 14. Estudo dos padrões geométricos da Arte Islâmica. (E. Hanbury Hankin, **Methods of Design**. Disponível em <http://www.patterninislamicart.com>, acessado em janeiro de 2013.)

### 5.1.2. Beleza, verdade e narcisismo

Antes, contudo, de adentrarmos na leitura do texto, gostaria de retomar a reflexão com a qual iniciei esta análise: o arabesco é em si um adorno. Digo isso para tentar ressaltar que a beleza e exuberância não necessariamente são opostas ao misticismo. Como pudemos examinar, a beleza da Arte Islâmica está associada à constituição do mundo, visível e invisível, e marca a união do homem com Deus. É, antes de tudo, uma beleza, um adorno, que encarna uma verdade. Uma verdade metafísica e misteriosa. Uma verdade universal:

Para os historiadores modernos da arte, uma obra só é “artística” na medida em que leva o selo de uma personalidade individual, enquanto que para o espírito tradicional do Islã a beleza é essencialmente a expressão de uma verdade universal. (Titus Burkhardt, **Espejo del Intelecto**. Apud LEITE, 2007, p.173)

Meu objetivo, no entanto, não é o de revelar algum tipo de relação da poetisa com a religião maometana, mas sim o de pôr em questão o elemento em si que ela nos trouxe em seu poema. Penso que a questão da beleza no poema “Arabesco” tem apelo transcendental, de verdade universal, todavia como pensar uma manifestação artística calcada no Ocidente em pleno século XX sem ao menos tanger a questão da manifestação do Eu?

Talvez por isso mesmo a obra em questão de Orides seja estranha – como ela mesma afirmara. Não há no poema indícios de seres animados; e o único ser vivo que aparece no poema é a “flor” da terceira estrofe, mas que pode ser entendida mais como um adjetivo para “mosaico”. Trata-se da descrição de um arabesco, que aqui é associado pela autora aos padrões geométricos e à caligrafia árabe (“texto labirinto”). Os versos parecem se pautar por ritmo intenso em que apresenta praticamente dois núcleos de ideias cada. São em sua maioria substantivos abstratos associados a adjetivos ou expressões adjetivas: “geometria em mosaico”, “texto labirinto”, “intrincadíssimos caminhos”, “complexidades nítidas”, “geometria em florido” etc. Esse ritmo forte reforça a ideia dos “intrincadíssimos caminhos” que se expandem “em florido”. Como se o arabesco se expandisse indefinidamente. E o homem junto com ele!

O poema estabelece-se pela beleza (“A ordem transpondo-se em beleza”) e arrebatada pela beleza (“em mosaico flor ardendo”). Dessa perspectiva, o homem, embora ausente no poema, manifesta-se pelo gozo da contemplação, transpondo-se a si em beleza, como expressou Valéry: “o mais alto poder de contemplação da mente é uma forma de narcisismo que transcende o egoísmo”. (Apud BALAKIAN, 2000, p.126.)

“A ordem transpondo-se em beleza”. A ordem são exatamente os padrões geométricos, meras abstrações, meramente ordem. A beleza são os adjetivos que se acoplaram a essa abstração. A “geometria” são os próprios padrões abstratos, semelhantes aos sólidos platônicos. Trazem em si todo o simbolismo, toda a medida das formas. “Toda em fuga” porque elas não são visíveis; são do plano metafísico.

E a transposição é o poema acontecendo, expandindo-se, além dos planos no infinito porque fazem parte de uma correspondência com elementos

universais, paradigmas essenciais, que fazem da alma do que é belo, sempre fresco como a primavera, porque os protótipos metafísicos que a ele se referem são imutáveis. Todos os elementos abstratos em expansão, em fuga, mas os que tomam forma ao adquirir beleza, fazem o movimento contrário: contraem-se.

O narcisismo a que me refiro seria mais um tipo de narcisismo universal, na qual o homem, “o texto labirinto”, volta-se para si, a fim de perscrutar-se, vislumbrando-se “texto pleno”, muito embora “indecifrado”. E esse mistério, o indecifrado, é a condição para preservar a beleza; é a condição para que o homem, “mosaico flor” arda em desejo ininterruptamente, expandindo-se em plenitude e primavera, por meio de uma contração direcionada a si.

### **5.1.3. Desejo e linguagem**

Na perspectiva da psicanálise lacaniana, o desejo, a rigor, não tem objeto.

Na sua essência, o desejo é uma busca constante por algo mais, e não há objeto passível de ser especificado que seja capaz de satisfazê-lo, em outras palavras extingui-lo. O desejo está fundamentalmente preso ao *movimento* dialético de um significante para o próximo significante e é diametralmente oposto à fixação. Ele não procura satisfação, mas sua própria continuação e promoção: mais desejo, maior desejo! (FINK, 1998, p.116)

Para Lacan, o desejo não tem um objeto, mas uma causa, diante da qual o objeto desliza metonimicamente para o próximo objeto. Essa causa é o desejo do Outro. Portanto, esse desejo que o Outro manifesta sobre o eu varia de objeto para objeto, na tentativa de apaziguar uma força caótica e inconsciente.

Interessante notar que, ainda para Lacan, o desejo é constituído da mesma matéria-prima da linguagem (FINK, 1998, p.73), já que o sujeito é entendido como dentro da linguagem, e nosso inconsciente não é senão o discurso do Outro.

O inconsciente está repleto da fala de outras pessoas, das conversas de outras pessoas e dos objetivos, aspirações e fantasias de outras pessoas (na medida em que estes são expressos em palavras) (Idem, p.26-7).

Para o psicanalista francês, portanto, “a linguagem é permeada pelo desejo, e o desejo inconcebível sem a linguagem” (Idem, p. 74).

Caso aceitemos transpor esses conceitos para uma perspectiva mística, para a ótica de São João da Cruz, o Doutor Místico, como é chamado pelos católicos, temos que Deus se revela como o “Outro de si”. Assim, por meio desse movimento de desejo, duas alteridades se tornam capazes de comunicação e comunhão: o “Outro que não eu mesmo” torna-se o “Outro de mim”. Uma alteridade que parte de “mim”, analogamente ao desejo do Outro lacaniano fundando no inconsciente e na linguagem.

Porque Deus não é somente “outro que não eu mesmo”, existe a possibilidade de divinização. Caso contrário, sua Alteridade não seria mais a que se vive no interior de uma relação, e permaneceríamos separados de sua Transcendência. (LELOUP, 2008, p.15)

Se pensarmos no poema “Arabesco”, esse elemento de desejo, que arde no poema, sendo o poema o próprio “agente metafísico”, uma espécie de “ventura”, como diz São João da Cruz:

Por tudo que pelo sentido  
se pode cá compreender  
[...]  
eu nunca me perderei,  
mas sim por um não sei quê  
que se alcança por ventura.  
(Apud LELOUP, 2008, p.14)

Essa ventura (um misto de felicidade, destino e perigo?) não seria a própria força primitiva de desejo em forma de “caos”? Um caos que por meio do texto-homem-labirinto-mosaico resta “domado em plenitude”. Não imagino gozo mais profundo, nem maior clareza sobre o sentido e o fim do homem. Como escreveu o santo:

O que Deus pretende é fazer-nos deuses por participação, sendo ele por natureza, como o fogo que converte tudo em fogo. (Apud LELOUP, 2008, p.24)

A poetisa faz do próprio texto o motivo de ele existir, um metadesejo, um metanarcisismo, se for possível, porque o que ela construiu não foi um texto indecifrado, qual mosaico, foi uma chama fluida que se alimenta de si. Um poema não mais poema, mas algo vivo no movimento do desejo.

#### **5.1.4. Abstração, arabesco e magia da linguagem**

*O poeta é a inteligência mais elevada, e a fantasia é a mais científica de todas as faculdades.*

*Correspondance, I,  
Charles Baudelaire*

Existe uma linha de pensamento em Baudelaire que nos conduz ao conceito de abstração. Para esse poeta, “abstrato” significa principalmente “intelectual”, no sentido de “não natural”. Eis que Baudelaire denomina de “arabescos” os pontos de partida de uma poesia ou arte abstrata, extraídos do conceito de uma “fantasia ilimitada, cujo equivalente são as linhas e os movimentos livres do objeto” (FRIEDRICH, 1978, p.57).

Hugo Friedrich explica como esses arabescos podem estar relacionados à linguagem:

Nas poesias em prosa [de Baudelaire] há um breve trecho sobre o tirso [arabesco]. A fantasia criativa transforma-o em uma imagem de linhas e coloridos dançantes onde o bastão, como diz o texto, só serve de pretexto – pretexto também para o “movimento curvilíneo da palavra”. Esta última observação denota a conexão com a magia da linguagem. O conceito de arabesco, de linhas livres de qualquer sentido, se enlaça com o conceito da “frase poética” [...] uma sequência pura de sons e movimentos, capaz de formar uma linha horizontal, uma ascendente ou descendente, uma espiral, um ziguezague de ângulos sobrepostos. E justamente por isso tem a poesia pontos de contato com a música e com a matemática. (FRIEDRICH, 1978, p.57)

Não é exatamente esse conceito que leva a cabo nossa poetisa? Ela transforma, transpõe sua poesia em algo próximo à música ou à matemática. O

texto labirinto que vai sendo criado, durante a leitura, sobretudo pelo ritmo e ideias abstratas recria-se a si mesmo, como algo livre de um objeto.

### **5.1.5. Síntese e elementos do texto**

Já no primeiro verso, estabelece-se uma interessante confusão de mundos: da união da “geometria”, elemento abstrato que envolve precisão e clareza, com “mosaico”, que é uma forma concreta e visual, depreende-se a precisão na forma arabesca cria o texto (“texto labirinto”), que é preciso, embora não claro. Essa primeira estrofe traz contradições em cada um de seus quatro versos: se o texto é feito para ler, ser seguido, por que seria ele labirinto? Se os caminhos feitos para se prosseguir, por que seriam intrincadíssimos? Se algo é nítido, claro, como poderia ser complexidade?

Resposta: Transposição contínua.

Na segunda estrofe, a “geometria” agora se faz em florido, o qual tira a aridez da precisão e lhe dá um movimento antigeométrico: seu “plano” (local da geometria) engendra “minúcias vivas”. É o florido em um plano geral, geométrico. Por isso “a geometria toda em fuga”: deixa de ser o plano inicial e se secundariza, perante o plano das minúcias vivas. Alterna para uma realidade outra. E o texto primavera, portanto, traz a geometria, mas uma geometria que se expressa como florido (o nascer) (a beleza).

O verbo gerúndio do nono verso explicita uma ação que está se realizando no momento do poema, no tempo da geometria. E “a ordem transpondo-se em beleza”, é a repetição da geometria, que deve ser entendida também como a ação de escrever (geometrizar). Como no “transpor em beleza”, em que a geometria, cuja qualidade é a precisão da forma, ganha a qualidade da beleza.

“O texto indecifrado” é virgem, e está ali para ser possuído: esse texto é um mosaico em flor ardendo (juntam-se as propriedades). Finda-se o poema com “o caos domado”... demonstrando-se o que se iniciou pela desordem e que sofreu a ação da geometrização. Eis nossa linha de estudo concretamente: onde está a metafísica? Por que é metafísico? Porque não recorre a nada concreto para mostrar de como do caos surge um arabesco, que é geométrico,

e do arabesco se tem um labirinto, mas que é florido, porque o texto se faz em primavera.

Uma poesia que nasce da linguagem (geometria), no impulso ingênito da própria palavra. Para essa poesia, a própria palavra se faz real. Como toda a lírica moderna, essa poesia não significa, ela é. Essa poesia estabelecida sobre o conceito de “magia da linguagem” e na sugestão tem o poder de ser o primeiro autor do ato poético.

Muito a propósito, Hugo Friedrich lembrar-nos-á um trecho conhecido de “Les Contemplations”, de Victor Hugo, que embora ainda tangenciando a pieguice romântica, ilustra esse procedimento metafísico do arabesco, necessariamente residente na linguagem:

A palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam – e muito mais ainda: é cor, noite, alegria, sonho, amargura, oceano, infinidade; é o “logos” de Deus. (VICTOR HUGO Apud FRIEDRICH, 1978, p.32)

## 5.2. Análise do poema “Pedra”

PEDRA

A pedra é transparente:  
o silêncio se vê  
em sua densidade.

(Clara textura e verbo  
definitivo e íntegro  
a pedra silencia).

O verbo é transparente:  
o silêncio o contém  
em pura eternidade.  
(FONTELA, 2006, p.15)

“Do arco o nome é vida e a obra é morte” (HERÁCLITO, 1998, p.92). O fragmento 48 de Heráclito apresenta um trocadilho que decerto em grego funcionaria melhor, porque joga com as palavras homônimas *biós* (arco) e *bíos* (vida). O arco, por meio de sua corda, vibra qual a vida o faz. Trata-se de um instrumento de fins imediatos e concretos, de utilidade bélica: uma temática

cara ao filósofo, para quem “o combate é de todas as coisas pai” (p.93). Um combate em forma de dialética, já que ele concebe o próprio absoluto como processo; um movimento dialético, cuja essência é a mudança.

Mas como garantir esse movimento em uma obra, cuja finalidade será a de estar acabada, finalizada? Sem movimento, não há mudança e portanto não há vida. A obra é morte.

A partir dessa perspectiva, a pedra simbolizará exatamente a inatividade, a inutilidade, a ausência de movimento, a ausência de cor, a ausência de som. Pensemos a pedra da perspectiva da morte. Do não ser.

Contudo, essa pedra comunica algo (e os dois pontos no fim do primeiro verso são funcionais para esse fim, mostrar algo): o silêncio se vê. Vê-se o quê? Vê-se o não som. E exatamente por ser sinestésica, já que mistura som e visão, essa comunicação se dá no âmbito das correspondências, não só dos sentidos, mas entre mundos. Como se uma outra porta estivesse aberta. Eu entendo a informação, mas não entendo a mensagem. Ou melhor, eu entendo a informação e não entendo a mensagem.

Mas a pedra é transparente. É uma não pedra. Como mensurar sua densidade? Até a sonoridade sibilante presente no segundo e terceiro verso conotam a qualidade evanescente.

A transparência não é uma qualidade da pedra. Mas essa do poema é transparente. Essa pedra contraria a experiência, o concreto. A pedra que é transparente não é a pedra conhecida pela experiência, é a pedra metafísica. O silêncio também não é visível. A pedra e o silêncio estão sob a mesma propriedade: densidade. É a densidade que faz a pedra transparente e o silêncio visível. A densidade não é somente o concreto, mas também o subjetivo. A densidade da pedra é concreta, objeto físico distinto de outros (água, terra, ar). A densidade do silêncio não é concreta – é subjetiva. Manifesta sua densidade numa situação concreta (o silêncio do funeral, do momento anterior à morte, do torturado diante do torturador etc.) Assim, o silêncio pode ser de pedra, de dor, de tristeza.

Tal como a “obra” para Heráclito, essa pedra é definitiva e íntegra, e essas informações aparecem no centro do poema, informações visualmente estreitadas por dois angustiantes parênteses. O que eles estariam pressionando? O hálito da poesia? É nesse parágrafo que aparece também

duas informações do campo semântico da poesia: textura, por associação a texto, e verbo. Mas a textura é clara, o que significa dizer que é lisa: sem ranhuras, sem palavras. A pedra silencia.

Na última estrofe, parece que o esforço em entender a pedra fez com que vissemos que de fato não havia pedra, mas um verbo. Ou melhor, um não verbo, porque silencioso. Um verbo sobre o que não está, como o retorno a um mundo ancestral. Uma pedra fantasmagórica. E sua estrutura paralela à da primeira estrofe, com as mesmas posições de sons e palavras, faz com essa parte final represente exatamente o que diz a última palavra: eternidade. Uma pura eternidade, a essência da eternidade. Uma eternidade atemporal.

### **5.2.1. Pedra como paradigma cristão**

A pedra à qual ora examinamos apenas fará algum sentido se procurarmos vislumbrá-la a partir da ótica de uma realidade invisível, ou seja, da própria perspectiva da morte. A morte que abre caminho para a vida eterna, de acordo com o ensinamento cristão. “Se o grão de trigo que cai na terra não morrer, permanecerá só; mas se morrer, produzirá muito fruto” (Jo 12, 24).

A morte abre caminho para a vida eterna tanto porque o despojamento e a renúncia ascética nesta vida devem aguçar o sentido para o sobrenatural, como após o falecimento do corpo, se for de merecimento moral da alma, poder-se-á viver eternamente junto a Deus.

Ainda, de acordo com a célebre passagem bíblica do livro do Êxodo, em que Deus não mostrou a Moisés sua face, mas sim seus ombros, pode-se afirmar que o homem não pode ver a face de Deus e permanecer vivo.

São João da Cruz traz-nos a ideia de que essa correspondência do homem com o divino só pode haver por meio da pedra e do seu mistério:

As subidas cavernas de pedra são os mistérios sublimes, profundos e transcendentais da sabedoria de Deus, que há em Jesus Cristo: a união hipostática da natureza humana com o Verbo Divino; a correspondência que há entre esta união e a dos homens com Deus. (Apud LELOUP, 2008, p.35)

Afinal, “Deus quis esconder-se”, afirmara Pascal (p.185).

Tal situação se configura como um discurso racional tentando lidar com a desordem: o que não está fincado no presente foge à razão. Por isso, Lévinas assevera:

Soportar la contradicción entre la existencia incluida en la esencia de Dios y la ausencia escandalosa de aquel Dios, es sufrir una prueba de iniciación a la vida religiosa, que separa a filósofos y creyentes. (LÉVINAS, p.2)

A estrutura do pensamento é estabelecida por meio de correlação, seqüência: dessa forma, o Outro causa desordem na ordem da minha consciência.

O Outro como pedra no caminho?

Só será possível transformar essa pedra em algo invisível, como o verbo (Deus?), se a desejarmos, sendo ela a representação de um objeto de desejo. Pois ela deve não estar para continuar sempre estando. Uma sua ausência é a manutenção do meu desejo.

Voltemos à nossa pedra metafísica. E lembremos, de passagem, que o próprio Cristo pode ser associado à ideia de pedra em diversas passagens, tais como “pedra espiritual” (I Coríntios 10,4), “pedra rejeitada” (At. 4,11) e a “pedra angular” (Mateus 21,42), sempre em torno da noção de desapego e humildade para esta vida. Porque a vida verdadeira somente virá após a morte.

Não se trata, contudo, de limitar o poema a um simbolismo externo a ele, no caso o cristianismo. Mas, ao contrário, trata-se de um elemento simbólico que vem a acrescentar numa lógica simbólica interna ao poema.

### **5.2.2. Epistemologia e morte**

Surge assim, a ideia de que a comunicação da pedra não é eficiente não porque ela não tenha corpo ou mensagem, mas porque nós não temos capacidade para entendê-la.

Baixezas são vossas pretensões e tudo quanto possuís não passa de misérias. Oh! miserável cegueira dos olhos de vosso espírito! Pois para tanta luz estais cegas... (São João da Cruz. Apud LELOUP, 2008, p. 21)

Fato que encerra uma possível consideração mística, mas que gostaria de tratar como de cunho epistemológico: quais os parâmetros válidos para poder-se mensurar nosso conhecimento? A partir de quê se pode validar esses parâmetros? As respostas perpassam, naturalmente, pelo contexto filosófico-cultural do próprio conhecimento, tomado especificamente, mas o ensinamento da pedra/obra pode enriquecer esse exame, na medida em que se apresenta, por ser estagnada, necessariamente como oposição ao movente.

Paul Ricoeur trata de assunto semelhante durante entrevista concedida a Edmond Blattchen. Ele analisa um quadro de Rembrandt (figura 15), cujo título é *Aristóteles contemplando um busto de Homero*.

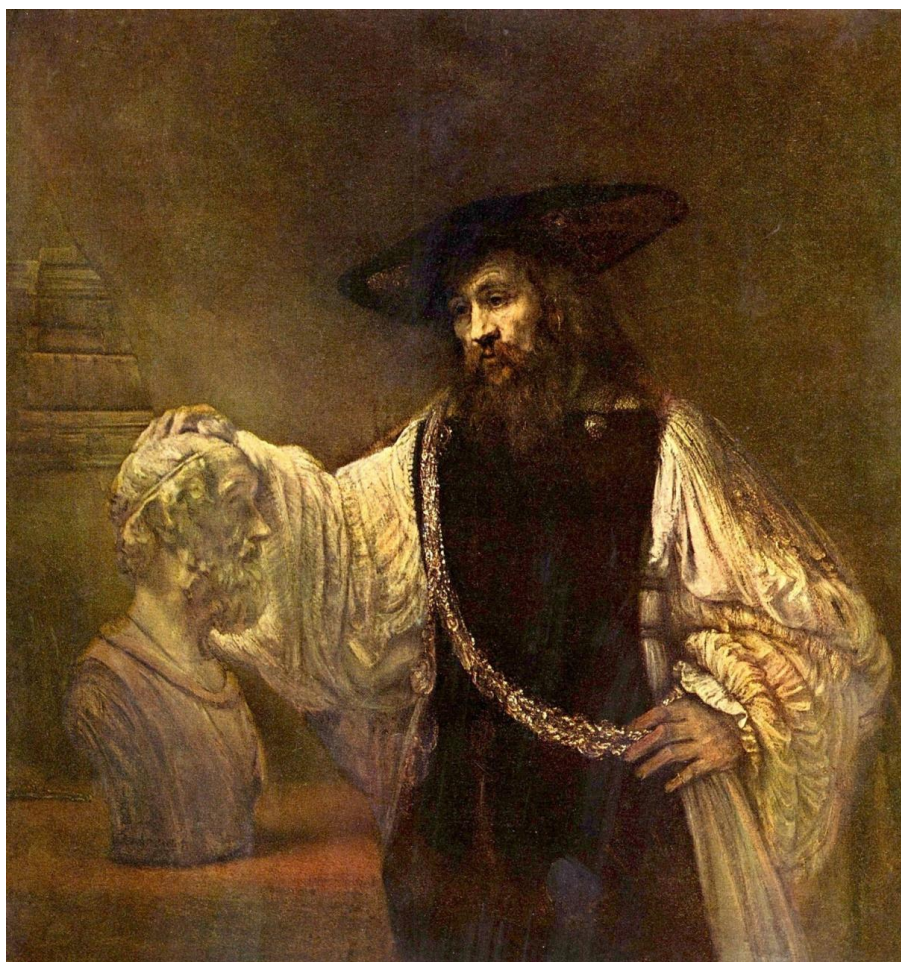


Figura 15. *Aristóteles contemplando um busto de Homero*, de Rembrandt, 1653, Metropolitan Museum, Nova York. (In RICOEUR, 2002, p.48)

Paul Ricoeur inicia com uma breve síntese sobre a tela de Rembrant:

Para mim, ele [o quadro] simboliza a obra filosófica tal como a compreendo.

Aristóteles é o filósofo, como era chamado na Idade Média, mas o filósofo não começa do nada. E mesmo, não começa a partir da filosofia, começa a partir da poesia. É absolutamente notável, aliás, que a poesia seja representada pelo poeta, como a filosofia é representada pelo filósofo, mas é o poeta que é erigido em estátua, ao passo que o filósofo está vivo, ou seja, continua sempre a interpretar. O poeta está de algum modo recolhido em sua obra escrita que é representada por um busto. (RICOEUR, 2002, p.51)

E em certo momento da entrevista, o filósofo desenvolve esse aspecto:

Aristóteles está vestido com roupas contemporâneas (de Rembrandt, naturalmente) – a filosofia é sempre contemporânea – ao passo que o busto de Homero é erigido em estátua. E o terceiro personagem nesse quadro encontra-se na medalha pendurada na cintura de Aristóteles.

À primeira vista, pode-se pensar que essa medalha faz parte do elemento decorativo.

Mas já disse que as roupas de Aristóteles têm uma significação. São modernas, da época do pintor, ao passo que o busto permanece na sua configuração arcaica. Ora, nessa medalha, é a cabeça de Alexandre, o político, que está representada. Não se deve esquecer que Aristóteles foi o preceptor de Alexandre.

E sua relação com o político não é só uma relação de educador, é também aquela que pensou o político, até o ponto de fazer da ética o prefácio à política.

A ética só é completa como política porque é o conjunto dos homens, é a comunidade que é orientada para o “viver bem”.

Então, se recolocarmos essa medalha realmente em seu lugar intermediário, compreenderemos que o político está sempre silenciosamente presente, discretamente presente, no plano de fundo da relação entre poética e filosofia. Porque é uma relação de palavras – o poeta fala, o filósofo fala –, mas o político, em sua melhor destinação e em sua maior eficácia, é a paz pública, ou seja, a possibilidade de que o discurso continue numa ordem tranquila. Essa medalha está aí para nos lembrar que a filosofia não pode continuar sua obra de reflexão sobre uma palavra que não é a sua, a palavra poética, a não ser que ela continue a manter uma relação ativa com a política, da qual está encarregada. Se me permite dizer: que o personagem do quadro está encarregado dessa medalha. (RICOEUR, 2002, p.53-4)

A partir do exposto por Ricoeur, é possível conceber uma espécie de dialética epistemológica, que consiste na interpenetração de vida e morte. O pensamento movente, atual, responsável pelo bem público, sustenta-se num

elemento constante, mas ausente, cuja essência vital é justamente a de não estar vivo. Como se as relações ideológicas, ou simbólicas, pelas quais perpassam uma sociedade, deva partir de uma espécie de memória, um mundo invisível mas presente. Eis a concepção mística da poesia: ela é uma pedra transparente, um portal capaz de intermediar a correspondência do homem específico de uma época e cultura com um mundo primevo e essencial.

Lembremos o poema “Advento” (p.66), em que Orides Fontela relata uma série de conceitos físicos (tempo, onda, amplitude, intensidade ritmicamente esfacelada (alusão aos *quanta* de luz?)) para depois pô-los em xeque, não por uma sua ineficiência ou inutilidade, mas porque necessariamente não universais: “e que luz haverá além / do tempo?”. Como vamos enxergar nosso conhecimento de mundo quando o mundo for outro? Ou mais: como lidar com o incompreensível? O incompreensível em nós?

É aí que a palavra poética se distingue da palavra científico-filosófica:

Estendo a palavra “poético” para além da poesia no sentido de rimado e ritmado, ao sentido de produção de sentido. Ou seja, é preciso primeiro uma energia criadora de inovação para que haja em seguida um discurso de segundo grau.

Não ponho a filosofia no lugar do poético: ela é reflexiva. É sempre um trabalho de segundo grau, aliás, não unicamente sobre a poesia, mas sobre a linguagem comum, sobre a linguagem das ciências, sobre a linguagem da psicanálise, e sobre o discurso poético.

Em consequência disso, esse caráter segundo, reflexivo, da filosofia e esse caráter primitivo, original, originário, e criador da poesia, constituem o âmbito fundamental [...] (RICOEUR, 2002, p.55-6)

Por isso o poeta é pedra: não se trata de um argumento ou investigação, mas de uma obra encerrada, cuja forma em seu limite se faz discurso. O poema de Orides é, como forma, uma crítica epistemológica. Em oposição ao filósofo, o poeta encerra uma lição que só se compreende bem por meio do silêncio. Como no poema “Estátua jacente”, em que se tem a perspectiva da morte (“Jaz”) e a do real, diante do qual o poema é inútil:

Jaz  
sobre o real o gesto  
inútil: esta palma

A palavra vencida

e para sempre inesgotável.  
(p.70)

E a palavra é vencida porque é finalizada, virou estátua, como na sentença heraclitiana: obra é morte. Muito embora seja prenhe de eternidade, à qual alude Ricoeur em outro trecho da entrevista:

Primeiro, contrariamente ao título, Aristóteles não contempla o busto de Homero; ele o toca. Ou seja, está em contato com a poesia.

A prosa conceitual do filósofo está em contato com a língua ritmada do poema. Aristóteles olha outra coisa. O quê? Não sabemos.

Mas olha outra coisa que não a filosofia. Ele toca a poesia mas para reorientar seu olhar para outra coisa; para o ser? A verdade?

Tudo o que se puder imaginar. (RICOEUR, 2002, p.52)

### **5.3. Análise comparativa dos poemas “Arabesco” e “Pedra”: uma dialética heraclitiana**

É impressionante que a poetisa tenha posto o poema “arabesco” ao lado do poema “pedra”, em espelho, um na página par e o outro na ímpar. Esses poemas se opõem até quanto os referenciais de cultura, pois um traduz um mundo árabe e o outro um paradigma cristão. Até nesse detalhe a poetisa propõe uma reflexão um conhecimento verdadeiro, em que as intrigas temporais (embora seculares) não tenham espaço, até mesmo porque o conhecimento humano é apoucado. Uma lição de tolerância. Insistamos pelas características que distinguem essas duas culturas: uma faz do belo e até da sensualidade uma forma de atingir o mundo espiritual, a outra quer se engendrar na negação, na ausência de si para atingir um fim semelhante. E embora distintos quanto sua forma (pensemos, por exemplo, no detalhe do ritmo: um é bem marcado, intenso e arrebatador, o outro dá espaço para reverberações, ecos, como uma meditação zen-budista), os dois poemas se complementam, como se houvesse um contínuo entre um e outro. Tal qual Aristóteles e Homero. Tal qual o pensamento de Heráclito, a seguir desenvolvido por Hegel:

O tempo é puro transformar-se, é o puro conceito, o simples, que é harmônico a partir de absolutamente opostos. Sua essência é ser e não ser, sem outra determinação – ser puro e abstrato não ser, postos imediatamente numa unidade e ao mesmo tempo separados. Não como se o tempo fosse e não fosse, mas o tempo é isto: no ser imediatamente não ser e no não ser imediatamente ser – esta mudança de ser para não ser, este conceito abstrato, é, porém, visto de maneira objetiva, enquanto é para nós. (HEGEL, **Preleções sobre a História da Filosofia**. Apud HERÁCLITO, 1996, p.104)

E é possível reconhecer nesses dois poemas dois paradigmas de representações da transcendência, duas feições do desejo: um que se transpõe do abstrato para o concreto, num movimento (de linguagem) sinuoso, intenso e expansivo ao mesmo tempo em que se debruça sobre si, como num narcisismo universal, pleno de si, desejando o Outro de si (Deus?) – paradigma do arabesco –, e o outro que se apoia na ausência do presente, sendo silente e evasivo, mostrando a intermitência do ser sustentada pelo seu desejo de transcendência, necessariamente engendrado pela linguagem – o paradigma da pedra.

Para finalizar, vale a pena enumerar outros poemas da obra em poderíamos encontrar esses paradigmas. Semelhantes ao “Arabesco” fazem-se os poemas “Transposição”, “Fluxo”, “Ludismo”, “Destruição” e “Fluxo”. Qual a “Pedra”, temos “Meada”, “Coros”, “Múmia”, “Lavra”, “Gesto” e a “A estátua jacente”.

## CONCLUSÃO

Foi mister desta monografia ter demonstrado em que medida e por que procedimentos se enquadram os poemas de *Transposição* (1969) numa poética orientada ao transcendentalismo, a poesia metafísica. Num primeiro momento se fez necessária a reflexão de que distam quanto causa e finalidade a Metafísica propriamente dita das poesias denominadas metafísicas, muito embora os elementos basilares daquela incidam sobre a produção desta. Para isso, expus os principais conhecimentos da área de conhecimento Metafísica, apresentando brevemente o mundo das ideias platônicas, a lógica aristotélica, o idealismo kantiano, a Vontade e o pessimismo de Schopenhauer e a crítica heideggeriana à Metafísica. Do que ficou claro que a supremacia platônica como presença no pensamento não só ocidental como muçulmano é incontestável.

Tendo levantado a noção de Metafísica, foi preciso entender, de outro lado, o contexto da lírica em que se inscreve a obra de Orides: a tradição da lírica moderna, que é orientada pelo uso de uma lógica simbólica, que, pela tensão dissonante, a despersonalização do discurso e a magia da linguagem pôde dar corpo a caminhos metafísicos, de apelo ontológico e transcendental. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e os Simbolistas são os grandes modelos para os poetas que se lhe seguiram.

Especificamente com relação à poetisa, apresentei suas principais influências (Huxley, Pascal, São João da Cruz e Maritain, uma “salada” como ela mesma chama), dadas por ela em depoimento, das quais se abstrai a tendência à reflexão sobre temas místicos ou metafísicos.

De uma análise geral da obra, de onde se constata que a “transposição contínua” é uma forma de desejo revelada por uma “vida nunca acabada / tentando o absoluto”, numa busca por um Outro de si (Deus?), por meio de um ente metafísico associado à luz. Através desse procedimento, o poema se desenvolve por meio de abstrações, o que comprova uma metafísica plasmada no poema. Neste trabalho, dei ênfase a dois desses caminhos: o paradigma do arabesco e o da pedra. Nessas poéticas, o desejo pelo conhecimento de si e de transcendência a uma realidade divinatória manifesta-se sobretudo de duas

maneiras: uma expansiva e exuberante, qual arabesco, e outra abnegada e estável, como uma pedra. Ambos agentes metafísicos que se complementam numa dialética da totalidade, um se sucedendo ao outro.

Diante disso tudo, conclui-se que, na obra analisada, o desejo está intrinsecamente relacionado com a linguagem, por meio de uma função metapoética; e que o poema é, em si, como que um organismo vivo, prenhe de significações, fluido como a luz e como o “universofluxo” ao qual se dirige, como numa dialética heraclitiana, movida, basicamente, pela alternância de duas formas de subjetivação e de desejo.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas.** Coleção Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- ARRIGUCCI JR., David. **No tramar dos fios, tessituras poéticas.** Disponível em [www.cosacnaify.com.br/noticias/orides\\_entrevista\\_davi.asp](http://www.cosacnaify.com.br/noticias/orides_entrevista_davi.asp). (Entrevista a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Batriz Fonseca de Almeida. Publicada originalmente em *Jandira* - Revista de Literatura, n. 2. Juiz de Fora, Funalfa Edições, 2005).
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo.** São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. "Correspondências". Trad. Ivan Junqueira. In: BARROSO, Ivo (org.). **Charles Baudelaire – Poesia e prosa.** Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire.** Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras escolhidas, v. 3. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CÂNDIDO, Antonio. "Prefácio". FONTELA, Orides. **Alba.** São Paulo: Roswitha Kemp, 1983.
- \_\_\_\_\_. [Sem Título] In: FONTELA, Orides. **Trevo.** São Paulo: Claro Enigma, 1988.
- CAMPOS, Augusto de. "A Meta Física dos Metafísicos". In: \_\_\_\_\_. **verso reverso controverso.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. pp. 123-30.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé.** Coleção Signos, v. 2. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. "Prefácio". In: FONTELA, Orides. **Teia.** São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras.** São Paulo: Escrita, 2002.
- DURANT, Will. **A História da Filosofia.** Coleção Pensadores. Trad. Luís Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ELIOT, T. S. "Os poetas metafísicos". IN \_\_\_\_\_. **Ensaio.** São Paulo: Art Editora, 1989.

- FERREIRA, Letícia Ferreira. **A lírica dos símbolos em *Alba*, de Orides Fontela**. Santa Maria: ASL: Pallotti, 2002.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Trad. M. de L. S. Câmara; Consult. M. A. N. Lima. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FONTELA, Orides. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kemp, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Trevo**. São Paulo: Claro Enigma, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Teia**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Sobre poesia e filosofia – um depoimento” IN: PUCHEU, Alberto (org.). **Poesia (e) Filosofia**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Poesia Reunida [1969-1996]**. Coleção Ás de Colete, v. 12. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. S. T. Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Aíla de Oliveira. **Poesia metafísica**: uma antologia. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. E. Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores)
- HERÁCLITO DE ÉFESO. In: **OS PRÉ-SOCRÁTICOS**. Trad. J. C. de Sousa et al. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.
- HUXLEY, Thomas Henry. **Escritos sobre ciência e religião**. Trad. J. Gutierre. São Paulo: Editora Unesp, 2009. (Coleção Pequenos frascos)
- JUNQUEIRA, Ivan. “A essência da linguagem”. In: \_\_\_\_\_. **O fio de Dédalo**. São Paulo: Record, 1998, p. 135-137.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia no século XX**. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1992. (Coleção Filosofar no presente)
- LEITE, Sylvia Virginia Andrade. **O simbolismo dos padrões geométricos da Arte Islâmica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LELOUP, Jean-Yves. **João da Cruz**, ou a noite habitada. Trad. M. G. da Cruz. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **Enigma y Fenómeno**. Disponível em: <[http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valdivia\\_m/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valdivia_m/html/index-frames.html)> Acesso em 13 de janeiro de 2011.

MASSI, Augusto. "Orides Fontela: Alba". In: **Colóquio Letras**, n. 76, nov. 1983, pp. 100-101.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **A poesia metafísica no Brasil**: percursos e modulações. Porto Alegre: FAPA / Libretos, 2009.

PARMÊNIDES DE ELÉIA. In: **OS PRÉ-SOCRÁTICOS**. Trad. J. C. de Sousa et al. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. (Col. Os pensadores) Trad. S. Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PLATÃO. **Timeu**. Trad. M. J. Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

RICŒUR, Paul. **Paul Ricœur**: o único e o singular (entrevista a Edmond Blattchen). Trad. M. L. F. R. Loureiro. São Paulo: Editora Unesp; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Edusp, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### **Sites consultados:**

<http://www.patterninislamicart.com>, acessado em fevereiro de 2013.

<http://www.metmuseum.org>, acessado em fevereiro de 2013.