

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

APARECIDO CARLOS SIMIONATO

CORPO SILENCIOSO – O VAZIO NA POESIA DE ORIDES FONTELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como exigência para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens. Área de Concentração: Literatura e Memória Cultural.

Orientadora: Profª Drª Maria Adélia Menegazzo

Campo Grande – MS

Março de 2012

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo dos procedimentos de desmaterialização e de significação do vazio na obra de Orides Fontela, poetisa brasileira que produziu entre 1969 e 1996, para inseri-la em uma tradição poética que se estende de Mallarmé aos concretistas brasileiros, apontando para o trabalho de construção poética centrado na economia, na concisão e na objetividade. Em decorrência e nesta perspectiva, chegamos à leitura comparada de poemas com obras de arte minimalistas que apresentam um mínimo de informação e o máximo de significado. Um processo semelhante de tratar a forma pode ser verificado em ambas as manifestações artísticas, a literária e a pictórica.

Palavras-chave: Vazio; Forma Poética; Desmaterialização; Minimalismo; Orides Fontela.

ABSTRACT

This work aims to conduct a study of the dematerialization procedures and of the emptiness significance in the work of Orides Fontela, a Brazilian poet who produced between 1969 and 1996, in order to insert her into a poetic tradition which stretches from Mallarmé to Brazilian Concrete poetry pointing to the work of poetic construction centered on economy, conciseness and objectivity. Due to and from this perspective, we come to comparative reading of poems and minimalist works of art which present a minimum of information and the maximum of meaning. A similar process of treating form can be verified in both artistic manifestations.

Keywords: emptiness; poetic form; dematerialization; minimalism; Orides Fontela

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO I - UMA ESTÉTICA DO VAZIO.....	9
1 - A lírica da razão: desumanização da linguagem.....	9
1.1- O nada: a exaustão da palavra.....	14
1.2- Um lance de dados: Mallarmé a palavra e a imagem plástica.....	22
1.3- A concisão da palavra: múltiplo mínimo.....	30
CAPÍTULO II - MINIMALISMO: A CONCISÃO DO ESPAÇO.....	35
2 - A superfície monocromática: geometria do espaço.....	35
2.1- A superfície monocromática: a arte sem interioridade.....	39
2.2- Por linhas tortas.....	49
2.3- Forma vazia: repetição dos espaços.....	55
2.4- Poema visual: vanguarda e design.....	58
CAPÍTULO III - SIGNO DO BRANCO: A DESMATEARILIZAÇÃO DA PALAVRA.....	64
3.1- Incorpóreo: o sentido do vazio.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

A poesia brasileira das últimas décadas parece ter fixado para si mesma alguns parâmetros de qualificação, ancorada em várias frentes da tradição, tanto da cultura ocidental quanto da oriental. Nada há de estranho nessa busca, uma vez que já se abandonou a ideia do isolamento do poeta, que se vincula inevitavelmente a um contexto coletivo, assumindo suas questões e permitindo que elas possam ser lidas em seu discurso. Dentre esses parâmetros, estão aqueles que, de acordo com Ricardo Domeneck¹, serviram de guia para importantes poetas do pós-guerra: “economia, concretude, objetividade, parâmetros que se tornaram praticamente inquestionáveis no discurso crítico contemporâneo no Brasil”. A partir dessa adoção, que o crítico de arte Frederico de Moraes² chamaria de “vocação construtiva” da arte brasileira, houve uma movimentação em vários âmbitos da cultura nacional, chegando à música popular brasileira, com João Gilberto, à arquitetura, com Oscar Niemayer, e à pintura com Alfredo Volpi.

A partir da década de 1950, poetas e artistas responderam à realidade brasileira com esta “vocação” que lhes parecia poder controlar:

Havia nestes poetas, temos que frisar a intuição genial de que num mundo em que o sagrado e o mítico entraram em colapso, restava à arte (e era sua responsabilidade) abandonar a utilização simbólica de seu próprio material e passar à sua utilização funcional, até mesmo por questões de eficiência³.

Nesta perspectiva, na poesia brasileira atual, parece ter havido um descolamento da poesia de seu contexto, o que levou a um conflito entre o subjetivo e o objetivo,

¹ Domeneck, 2006, p.183

² Moraes, 1979.

³ Domeneck, 2006, p.185

considerando-se a fragmentação do sujeito e sua descentralização⁴. No entanto, o estar preso a tradição construtivista provocou a lenta construção de poéticas como a de Orides Fontela.

Orides Fontela tem um papel de destaque entre os poetas brasileiros que publicaram obras a partir do final da década de sessenta, embora naquele momento não tivesse o reconhecimento do grande público. A poeta, que viveu de 1940 a 1998, publicou as obras *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Leitora assídua de poesia, Orides foi herdeira de uma tradição literária que advém da modernidade, principalmente Mallarmé, bem como da poesia concretista brasileira, valorizando aspectos formais do poema tais como o trabalho com a materialidade da palavra e seus efeitos nominais, a fragmentação das palavras, a ênfase do silêncio na configuração do vazio, a construção do conhecimento do mundo pela poesia e o processo de simplificação no uso extremado do mínimo, da concisão. O resultado desses procedimentos é uma poesia de extrema sensibilidade sem deixar de expor o processo construtivo e a autoconsciência.

A arte poética de Fontela tem a propriedade, então, de unir os dois polos, próprios da poesia desde a modernidade, mencionados por Octavio Paz⁵: o mágico e o revolucionário. O primeiro, na medida em que se liberta de uma razão histórica e cria o mundo pela palavra e o segundo, na possibilidade de transcender esse mesmo mundo. Ou, ainda, como quer Blanchot⁶, a palavra poética, na medida em que se volta para ela mesma, torna-se essencial, linguagem que se fala. Ora, se a verdade da poesia está em suas “dificuldades, atalhos, silêncios, hiatos e fusões”, como afirma Michael Hamburger⁷, a obra de Orides Fontela busca a origem da palavra na desconstrução do verbo e encontra no vazio um produtivo espaço imagético para o questionamento da matéria, como se pode ler no poema “Destruição”, do

⁴ Cf. Hall, 2001.

⁵ Paz, 1982, p. 41

⁶ Blanchot, 2005, p. 42

⁷ Hamburger, 2007.

livro *Transposição*⁸: /“A vida contra a vida://a estéril crueldade//da luz que se consome//desintegrando a essência//inutilmente”./. Na desmaterialização do nome, a poesia é.

A proposta de um estudo dos procedimentos de desmaterialização e de significação do vazio na obra de Orides Fontela pretende contribuir para a fortuna crítica da poeta e da poesia contemporânea brasileira, na medida em que esses aspectos, além de serem fartamente observáveis, possibilitam inseri-la nesta tradição poética em que as reflexões acerca da linguagem nada mais são do que representações da própria poesia. Na medida em que desconstrói objetos, temas e palavras, Orides Fontela vai definindo o lugar e o sentido do vazio e do incorpóreo, restando apenas o significante, como no poema “Meada”⁹, que diz: “/As mãos//destroem, procurando-se//antes da trança e da memória.”/.

Assim, nos poemas de Orides Fontela, devemos olhar para o espaço em branco onde a poeta tece o não dito, a textura do silêncio poético em suas páginas. O silêncio conhece a proximidade do impossível, penetra na poesia por meio da coisa “calada”, em uma linguagem que tornou mais concisa a cada livro. Processo iniciado nas reflexões de Mallarmé, o silêncio constitui um tema frequente, tanto que a poesia ideal seria o poema calado, *em branco*. Como afirmamos, a poesia de Fontela oscila entre procedimentos de expansão, quando demonstra o processo de desconstrução da palavra: /“O que faço des//faço//o que vivo des//vivo//o que amo des//amo//(meu sim traz o não//no seio)”/ e procedimentos de concisão, mais intenso no livro *Teia*, em poemas como “Narciso”, que diz: /“Tudo//acontece no//espelho”¹⁰.

O principal objetivo deste trabalho é investigar o papel do vazio e da desmaterialização na obra de Orides Fontela, correlacionando-a à tradição mallarmaica e concretista. Ao mesmo tempo, pretendemos compreender o sentido da utilização do vazio e da

⁸ Fontela, 2006, p.36

⁹ Fontela, 2006, p.17

¹⁰ Fontela, 2006, p. 333.

desconstrução da palavra como marcas da contemporaneidade, vinculando, por meio de um exercício comparativo, a obra de Fontela às poéticas minimalistas.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos, sendo os dois primeiros teóricos e o terceiro, voltado para análise de poemas e obras de arte. O Capítulo 1, intitulado “Mallarmé: a estética do vazio”, volta-se para os postulados da crítica poética de Mallarmé, para estudarmos a natureza do vazio e a representação do Nada na poética contemporânea. Como aportes teóricos, nos valem, principalmente, do pensamento de Friedrich (1978), Berardinelli (2007), Hamburguer (2006), Blanchot (2011), Costa, (1980) entre outros. Também são analisados, nesse capítulo, poemas de Orides Fontela que dialogam diretamente com o autor de *Um lance de dados*.

No segundo capítulo, intitulado “Minimalismo: a concisão do espaço”, detemo-nos no conceito do espaço construtivo. O pensamento dos poetas concretistas brasileiros está na base para este estudo, principalmente Haroldo de Campos (1977; 2000), bem como o de Luis Alberto Brandão. Também utilizamos conceitos das poéticas minimalistas, conforme propostos por David Batchelor (1999) e por Arthur Danto (2006). Demonstra-se como esses conceitos aparecem em poemas de Orides Fontela e em obras de artistas minimalistas como Sol LeWitt, Da Flavin e Robert Ryman.

“Signo do branco: o corpo silencioso” é o terceiro e último capítulo, no qual buscamos analisar poemas, recuperando os conceitos do vazio e do silêncio, centrais na obra de Orides Fontela. Procuramos, ainda, compreender como a desmaterialização, a perda do corpo, opera e é operada na obra oridiana. O exercício comparativo com as artes visuais aqui também se faz presente.

CAPÍTULO I - UMA ESTÉTICA DO VAZIO

1. A lírica da razão: desumanização da linguagem

A poesia do século XX foi influenciada pelo poema *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé. Essa linguagem poética foi estruturada no Romantismo que se define a partir de Baudelaire e que, para Hugo Friedrich, caracteriza-se como,

[...] ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominado nesta as categorias negativas.¹¹

Embora a lírica de Mallarmé seja enigmática e isolada de outros poetas de sua época, exerceu uma enorme influência, pois esse novo modo de fazer permitiu a ampliação de temas e recursos poéticos. É justamente a forma proposta pelo poeta Mallarmé que rompeu com o modelo estabelecido, principalmente a poesia narrativa. Essa estruturação do poético é nascida de uma “inspiração” diferenciada. Essa “inspiração” passa por um aperfeiçoamento desde Baudelaire, em que a fantasia artística não consiste apenas em criar de forma idealizadora, mas sim em conformar uma realidade. Segundo Hugo Friedrich,

Sua lírica [de Baudelaire] serve-se de objetos simples: vaso, consolo, leque, espelho. São, é verdade, desconcretizados, transportados à ausência, e tornam-se veículos de uma corrente invisível de tensão.[...] E justamente por não se utilizar de conceitos, mas por imprimir de modo profundo o Ser absoluto, o Nada, nos objetos mais simples, Mallarmé torna-os enigmáticos a nossos olhos e consegue obter o sentido de mistério essencial nas coisas familiares.¹²

¹¹ Friedrich, 1978, p. 95.

¹² Idem, 1978, p. 97.

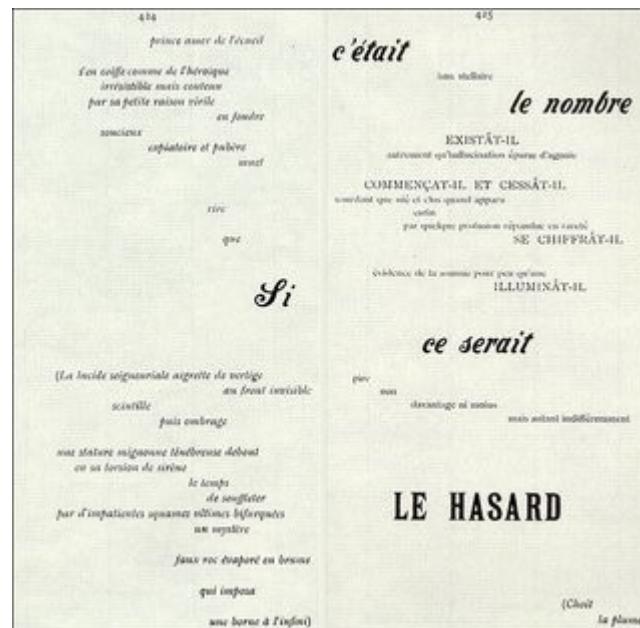
Em poemas de Mallarmé, a lírica mantém uma relação enigmática com objetos que não estão presentes como objetos, mas como linguagem. A poesia, no âmbito das diferenças, é opaca, assim, dá-se uma ligação entre objetos puramente simples, transmutando-se em múltiplos sentidos. A linguagem resulta em um aniquilamento da própria linguagem, tratando-se da essência dos objetos e podemos dar como exemplo a expressão “Musicienne du silence” (Musicista do silêncio), que aparece como última estrofe do último verso do poema “Sainte”¹³. Nesse poema, há uma descrição de um vitral de Santa Cecília, ligada à música, mas o que o poeta apresenta são os objetos enquanto eles mesmos e na condição também de metáfora, daí a possibilidade de uma expressão/imagem que contém em seu âmago uma contradição que pode aniquilá-la. A poesia de Mallarmé é um processo, não sobre as coisas do mundo, mas essencialmente na tradução delas como linguagem.

Dessa forma, objetos concretos são anulados e a linha do tempo, tão importante para a poesia narrativa, é também aniquilada. Segundo Hugo Friedrich, ao confrontar a linguagem com a ausência, o Nada, o espaço vazio, Mallarmé torna o tempo absoluto, libertando-o de quaisquer confrontações ou limites.¹⁴ Certamente, a beleza da poesia de Mallarmé, no período, deve muito à percepção visual e à sua acústica, mas também à transformação do insólito e inquietante de sua arte poética.

Então, em *Um lance de dados*, Mallarmé denuncia a impossibilidade da linguagem poética e suas limitações discursivas para um novo campo de relações poéticas com a imagem visual e a música. O poeta investe no ilusionismo da arte, nos jogos secretos de combinações da linguagem. Desvendar o enigma está na base de seu caráter lúdico, como se pode observar, na figura abaixo, de uma das páginas da edição francesa do poema.

¹³ O poema “Sainte” traz na sua última estrofe os versos: “Do dedo que, sem o velho sândalo//E o velho livro ela balança//Sobre a plumagem do instrumento//Musicista do silêncio”/ (FRIEDRICH, 1978, p. 98).

¹⁴ Idem, 1978, p. 100.



Um dos processos poéticos de Mallarmé é a desumanização, afastando-se do estilo da vida natural. Segundo Hugo Friedrich, “[...] junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão, portanto, de um tipo de poesia que ainda estava naquela época, personificada, com grandeza, por Verlaine.”¹⁵ Sua poética se compõe através do centro, da palavra, não podendo ser resumida de uma maneira biográfica. Junto de Mallarmé, a impessoalidade de Novalis (interioridade neutra) e de Poe (a poética do efeito) reassume um lugar de destaque. É o que se pode ler, por exemplo, no fragmento final de “Las de l’amer repos...” (Cansado do repouso amargo):

Une ligne d’azur mince et pâle serait
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
 Un clair croissant perdu par une blanche nue
 Trampe sa corne calme en la glace des eaux,
 Non loin de trois grands cils d’émeraude, roseaux¹⁶.

Não há propriamente uma lógica encadeando as ideias consecutivamente, o que impede a compreensão imediata do poema. Há que se conhecer o sentido que o poeta atribui a cada uma das palavras para poder, no conjunto, chegar à configuração de uma imagem

¹⁵ Friedrich, 1978, p. 110.

¹⁶ Em tradução inventiva de Augusto de Campos: “Uma linha azul fina e pálida traça//um lago, sob o céu de porcelana rara, //um crescente caído atrás da nuvem clara//molha no vidro da água um dos cornos aduncos, //junto a três grandes cílios de esmeralda, juncos”. In: CAMPOS, A. et al. 1980, p. 36-37.

totalizante. Em princípio, trata-se de uma visão ampliada do reflexo de nuvens em um lago de águas geladas, além da presença de juncos, aos quais o poeta atribui a configuração de “cílios de esmeraldas”. Mas não se pode compreender, de imediato, o que isso significa. Talvez se pudesse pensar aqui na afirmação de Friedrich de que Mallarmé “fundamenta ontologicamente a obscuridade do poeta assim como seu afastamento de uma compreensibilidade limitante”¹⁷.

Neste ponto, encontramos a relação possível entre Orides Fontela e o poeta francês. A poética de Fontela possui uma estética semelhante à de Mallarmé, fragmentada, construindo, por meio da palavra, suas metáforas, enfatizando, pois, o ofício do poeta. Assimilando os dados da poética de Mallarmé, usufruindo de um recurso minimalista, ela tenta desconstruir a verdade por meio da palavra única. Pensar o silêncio como uma forma de expressão poética que tem na palavra o seu suporte, pode parecer contraditório, mesmo impossível, mas esse foi o caminho aberto pela poesia de Mallarmé.

De acordo com Alexandre Rodrigues da Costa, em estudo sobre a poesia de Fontela,

[...] aquilo que ela coloca como problema central, o ser, a forma, a palavra, está entrelaçado justamente ao conceito de nada, que desde Mallarmé é visto como realidade inerente tanto à fala poética quanto à esfera ontológica. Nesse sentido, se o nada não é evocado diretamente em seus poemas, ele surge a partir de suas preocupações com a palavra e o ser, sendo que a forma (uma das palavras mais presentes em seus poemas) se torna um sinônimo para o estético e o existencial¹⁸.

Por outro lado, para algumas metafísicas orientais, como o taoísmo e o budismo, o inefável encontra-se além da fronteira da palavra. Quando manifestamos o repúdio à palavra, segundo George Steiner, é para compreender que a linguagem desnaturaliza:

¹⁷ Friedrich, 1978, p. 96.

¹⁸ COSTA, 2005, disponível em:

http://www.revistazunai.com/ensaios/alexandre_rodrigues_dacosta_orides_fontella.htm.

O homem santo, o iniciado, que se afasta não apenas das tentações da atividade da montanha ou para a cela monástica é a representação exterior do silêncio. Mesmo aqueles que são apenas iniciantes nesse árduo caminho aprendem a desconfiar do véu da linguagem, a rompê-lo para chegar ao mais real. O Koan do Zen – você conhece o som de duas mãos batendo palmas, qual é o som de uma? – consiste em um exercício para principiantes no repúdio à palavra¹⁹.

Para nós, ocidentais, a transcendência é uma linguagem do silêncio para santos e monges. O silêncio traz um gosto do esotérico, de santidade. É a mística do silêncio, do vazio da linguagem. Negar a palavra traz para a superfície o vazio, a primeira palavra, que nos infunde dos discursos religiosos o silêncio em espaço cósmico. O geométrico, as funções de matemática, o cálculo de Newton e de Leibniz (que foi criado como uma ferramenta auxiliar para as ciências exatas) alteram a linguagem poética para uma linguagem descritiva.

Portanto, depois que a matemática se torna uma linguagem moderna, ela se torna independente, de difícil tradução, afastando-se da linguagem verbal de maneira crescente. Por meio da geometria, deixamos de ser acessíveis através da palavra, ficamos fora da linguagem verbal. Assim, para Speiser,

[...] em decorrência de sua construção geométrica e, mais tarde, de sua construção puramente simbólica [...] a matemática libertou-se dos grilhões da linguagem [...] e a matemática de hoje é mais eficiente em sua esfera do mundo intelectual do que as linguagens modernas em sua situação deplorável, ou mesmo a música, em suas respectivas frentes²⁰.

Em razão dessa mudança, a visão humanista tem demonstrado um profundo desentendimento para com as outras disciplinas de sua esfera, desencadeando uma falência na arte imitativa. Contudo, o poeta moderno passou a sintetizar mais e mais a palavra. Por causa da imagem resultante, houve uma cisão entre as duas na propriedade da linguagem e, assim, percebemos a exaustão da palavra. O período de Mallarmé é perceptivo, a pureza da palavra é a das imagens.

¹⁹ Steiner, 1988, p. 31.

²⁰ Speiser; Andreas apud Steiner, 1989, p. 36.

1.1. O Nada: a exaustão da palavra

Essa vertente da linguagem poética que vimos descrevendo não quer ser compreendida. É preciso “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”, afirmava Mallarmé²¹. Esse conceito lhe é característico.

A poesia contemporânea²² se esforçou muito para dar um fundamento à sua linguagem singular, movendo-se a caminho da dissonância em prol do incompreensível. Dizer o que não foi dito é um recurso de estilo que foi usado pelos poetas para fugir da linguagem coloquial, pois, segundo Mallarmé, “As palavras resplandecem em seus mútuos reflexos”²³.

Muitos dos que seguiram o poeta Mallarmé se depararam com o Nada, com a ausência da palavra e com a ruptura gramatical do poema. Portanto, uma vertente da poesia contemporânea está liberada de uma determinada sintaxe, denominada *grosso modo* de clássica, e também não está fundamentada na argumentação.

Poetas da linhagem pós-mallarmeana preocuparam com o desnudamento da palavra, não somente por meio de uma imagem e ornamento poéticos, mas pela desmaterialização da própria palavra.

O simbolismo desmembra toda expressão nominal, levando, de forma intencional, à mudança de significação das metáforas e comparações, percorrendo o caminho da anormalidade:

²¹ Mallarmé, S. Le tombeau d’Edgar Poe. In: CAMPOS, A. et al. 1974, p.66-7

²² O termo “contemporâneo” é compreendido neste trabalho conforme Agamben (2009), como representando, inicialmente, uma adesão ao tempo e, secundariamente, uma separação, uma defasagem, um descolamento. Essa dupla relação com a temporalidade viabiliza, segundo o filósofo, a percepção das trevas da contemporaneidade, ou seja, a percepção não da luminosidade do nosso tempo, mas daquilo que, entre sombras, aparece-nos como pista para a compreensão de nós mesmos e do mundo em que estamos.

²³ Apud Friedrich, 1978, p. 117.

Quando o poeta retém as formas sintáticas aceitáveis para o gramático, isso é apenas uma convenção que ele escolhe observar; mas nunca antes do período moderno se teve por certo que toda a sintaxe poética é necessariamente desse tipo. Essa é, com certeza, a única inovação simbolista que está na raiz de todas as novidades técnicas que os poetas simbolistas introduziram.²⁴

Nesse sentido, a poesia de Mallarmé não recorre a nada, a não ser a si mesma, ao poema²⁵. Não há sentimentos considerados naturais, somente palavras duras e desarmoniosas, fazendo em pedaços a linguagem cotidiana, elevando o subjetivismo: “A poesia de Mallarmé e de seus sucessores levou a sensação – a imagem, a música e o gesto – para domínios que antes só foram considerados acessíveis ao pensamento abstrato e à argumentação lógica.”²⁶

Assim, Mallarmé e seus seguidores contemporâneos exercitam o consciente em favor de uma poesia representativa de sentimento, pensamento e imaginação. As imagens da grafia são o meio pelo qual a sociedade interage e se manifesta também por meio dos sonhos e visões, isto é, a imagem revela o invisível.²⁷ Dizer o que não foi dito é uma maneira de renovar a linguagem poética. Dessa forma, como explica o próprio poeta no prefácio ao *Um lance de dados*:

Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou poucos pés, ocupe no centro, o terço mais ou menos da página: não transgredido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recebe, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto.²⁸

²⁴ Donald Davie apud Hamburger; Micheal, 2007, p. 38.

²⁵ Idem, 2007, p. 39.

²⁶ Idem, 2007, p. 39.

²⁷ Christin, Anne-Marie, 2006, p. 63.

²⁸ Mallarmé, S. In Campos, 1974, p. 151.

Numa lírica de oposição entre o branco e o preto, Mallarmé, sabendo que a linguagem poética poderia sobrepor a realidade, joga iludindo com a verdade. A linguagem do branco é apenas uma exteriorização da linguagem em si mesma, ou seja, está na superfície da página. Várias vezes chamamos à atenção para o papel que ela desempenha na poética de Mallarmé e na poesia contemporânea, justamente para não ser de fácil compreensão, renunciando à linguagem usual.

Esse procedimento é explicitado, segundo Friedrich, pelo próprio poeta em uma carta de 1866, a Cazalis: “Depois de encontrar **o nada** encontrei a beleza”. A partir desta afirmação, Friedrich generaliza: “o poema moderno evita reconhecer a existência objetiva do mundo objetivo (incluindo o mundo interior) por meio de elementos descritivos e narrativos”²⁹.

A poesia simbolista crê na correspondência sobrenatural entre o mundo interior e o mundo exterior, ressaltando seu lado psicológico. Notamos, assim, que Mallarmé se utiliza dos símbolos como prática hermética secularizada. Essa interação entre sujeito e objeto nos obriga a fazer uma relação entre objeto e sujeito, como faz a maior parte da poesia contemporânea. Para Hamburger, os simbolistas estavam criando eternamente analogias do próprio processo poético:

Quaisquer que sejam suas premissas psicológicas e filosóficas, portanto, o expediente de Mallarmé a imagens flutuantes sem âncoras nem explicações, enriqueceu os recursos da poesia; artisticamente falando – ou seja, em termos dos efeitos em vez das causas – absolveu os poetas posteriores da dicotomia desgastada entre o pensamento e as coisas.³⁰

Essa explicação nos permite afirmar que Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética séria, a arte das palavras, esteticamente sonora e representativa. Então, os limites da poesia contemporânea, uma vez que suas expressões poéticas sempre são levadas

²⁹ Apud, Hamburger, 2007, p. 45.

³⁰ Hamburger, 2007, p.48

até eles, estão na linguagem. Michael Hamburger recorre a um ensaio do crítico Sigurd Burckhardt para compreender o sentido da palavra poética:

[...] As palavras devem significar; se não significam, elas são palavreado oco. A árvore do pintor é uma imagem; mas se o poeta escreve “árvore”, ele não cria uma imagem. Ele usa uma; a imagem poética só o é num sentido metafórico [...]. As palavras já têm o que o artista primeiro quer lhes dar – sentido – e fatalmente lhes falta aquilo que ele precisa para moldá-las – corpo.³¹

Os poetas da palavra pura como Mallarmé e Valéry, em grande parte, pensam em termos matemáticos, assim distorcendo ou dissimulando coisa e palavra. Segundo Michael Hamburger, Mallarmé escreveu, em 1867, que criou sua obra “apenas por *eliminação*”³². Dessa maneira, aparentava-a com uma abstração matemática, ou com as formas abstratas nas artes visuais, sendo que as palavras têm sentidos independentes das funções especiais que a poesia lhes concede. Essas analogias devem ser utilizadas com critério. Assim, para Hamburger,

O que a poesia pode excluir, especialmente quando as palavras são escolhidas ao acaso, divididas em seus componentes ou transformadas em padrões visuais ou de som na página, é a individualidade; mas quando esses exercícios são significativos, eles revelam algo acerca da linguagem, e esta nos leva de volta à “consciência humana” e à “natureza do homem”³³.

A luta do poeta com a linguagem está no ato de retorno à natureza, transcendendo toda a história e a ciência. Sempre voltado para as preocupações humanas em geral, e consciente delas, converte-as em tensão entre a palavra e as coisas.

Em crise com os recursos poéticos “clássicos”, “tradicionais”, vários poetas tentaram libertar-se dos limites da sintaxe e da definição. Para tanto, Rimbaud, Lautréamont e

³¹ Buckhardt apud Hamburger, 2007, p. 52.

³² Idem, 2007, p. 57. O grifo é do texto citado.

³³ Idem, 2007, p. 60.

Mallarmé procuraram recuperar a linguagem do fluido e do provisório, esperando devolver o poder da encantação e assimilar o não dito das palavras, o vazio.

Assim sendo, o jogo da palavra linear da sintaxe tradicional sufoca o jogo das palavras, e a multiplicidade de sentidos que provoca nossa percepção domesticada. Mallarmé construiu atos, não fundamentados na lógica da comunicação, mas em uma linguagem de mistério particular, já deslindado em parte.

Essa linguagem em especial deve ser movida pela força do poeta, pois somente ele é capaz de uma visão intensa que ultrapassa a barreira da sintaxe fragmentada, apenas pelo significado pessoal. Assim dificultando a interpretação do leitor comum, o poeta que trilha essa vertente, utiliza as palavras de cunho particular, de maneira obscura, onde o emprego da sintaxe tende a ir para o ideal da forma musical, que desempenha um fascínio na literatura contemporânea.

Deriva da poesia simbolista a ideia de que o poema equivale à música, pois é ela quem fornece a estrutura sob a qual a lírica se assenta, tornando-se atraente, confuso e sedutor pela sonoridade. Somente pela música podemos alcançar a combinação entre forma e conteúdo, tanto de recursos quanto de significados que todas as artes empenharam-se em conseguir:

Fios da trama entrelaçam-se da mesma maneira que o fariam em um quarteto de cordas; há evoluções de fugas em que as imagens são repetidas a intervalos controlados; e, na última, a linguagem concentra-se em um ímpeto indistinto e sensorial à medida em que a lembrança, o conhecimento presente e o prenúncio profético se unem em um único grande acorde.³⁴

A linguagem poética moderna é uma tentativa de transcender à língua rumo ao suporte de significado específico. A poesia transcende a fronteira do inominável, já que o empobrecimento da linguagem condenou grande parte da literatura à exaustão da palavra.

³⁴ Ibidem, 1988, p. 48.

Mas cumpre aqui recordar as alusões a respeito do empenho de Mallarmé em escrever suas poesias: “Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever³⁵”. O que importa são essas últimas palavras. O ato de escrever apresenta-se como uma situação radical à qual Mallarmé alia ao Nada e à Morte.

Também nesse comentário do poeta o que é rico de sentido é a expressão sem envergadura que, da maneira mais singela, parece remeter-nos para um simples trabalho de artesão.

Ao vasculhar o verso, o poeta entra nesse tempo de desamparo em que sonda os versos e encontra deuses ausentes e torna-se responsável por essa ausência. Pois quem busca o verso renuncia a todo tipo de ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem futuro, mas por morada.

Se Mallarmé procura exprimir a linguagem tal como foi descoberta, no ato de escrever ele reconhece o duplo estado ou o imediato aqui e essencial. Essa distinção é, em si mesma, brutal, logo, difícil de compreender. O que se distingue como absoluto para Mallarmé é a mesma definição do que seria para ele próprio o silêncio, ou seja, a ausência. [...] Silenciosa, portanto, porque nula, pura ausência de palavras, permuta pura em que nada se troca, onde nada existe de real a não ser o movimento de permuta, que nada é. Mas o mesmo pode ser dito a respeito da fala confiada à pesquisa do poeta, essa linguagem cuja força reside toda em não ser, toda glória em evocar, na sua própria ausência, a ausência do todo: linguagem do irreal, fictícia, e que nos entrega à ficção, ela provém do silêncio e ao silêncio retorna.³⁶

Segundo Maurice Blanchot, a fala, em estado bruto, relaciona-se com a realidade das coisas, ou seja, narrar, ensinar, até descrever, dá-nos as coisas na própria presença delas, representando-as.

Disso resultaria afirmar que a linguagem poética é a própria linguagem do pensamento e que o sentido, a noção pura e a idéia são preocupações do poeta e, ao mesmo tempo, fonte de sua liberdade em relação à natureza e ao real. Entretanto, a fala em estado bruto nada tem de brutal. O que ela representa não está presente. Mallarmé não quer “incluir no papel sutil... a madeira intrínseca e densa das árvores.” Mas nada de mais estranho para a árvore do que a palavra árvore, tal como a utiliza, não obstante, a linguagem cotidiana. Uma palavra que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é

³⁵ Blanchot, 2011, p. 31.

³⁶ Blanchot, 2011, p. 32.

uma palavra e que desaparece maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em seu uso. O que pode ser mais digno do essencial e mais próximo do silêncio? A palavra é verdadeira, ela “serve”.³⁷

Para Blanchot, então, aparentemente, toda a diferença está em como a palavra “serve”, pois estamos em um mundo objetivo que impõe a preocupação da realização, da utilidade. Para tanto, mesmo o puro Nada, ou próprio não ser, deve estar em ação, construindo o puro vazio ruidoso das tarefas.

A palavra essencial é, sob esse aspecto, oposta a si mesma, ela é imponente, impõe-se, mas nada impõe. Está muito longe também de todo o pensamento, desse pensamento que repele sempre a obscuridade elementar, ou seja, as palavras voltam a ser elementos. É necessário lembrar, com Blanchot, que Mallarmé lamentava o fato de as palavras não serem materialmente a verdade, que “jour”, por seu timbre era sombrio e “nuit”, brilhante, e considerava esta imperfeição um defeito da linguagem que apenas a poesia era capaz de corrigir³⁸.

Portanto, na fala bruta ou imediata, a linguagem cala-se como linguagem. Mas, na medida em que é utilizada, assume valores que são imutáveis.

A fala em estado bruto não é bruta nem imediata, mas dá uma ilusão de que é. Extremamente refletida, está impregnada da própria história. Na maioria das vezes, achamos que não somos capazes, no curso normal da vida, de reconhecermos esta história, de nos compreendermos como seus guardiões, então, a fala parece o sinal de uma revelação imediatamente dada, de uma epifania. Parece o sinal de que a verdade é imediata, sempre a mesma e sempre disponível:

Na linguagem do mundo, a linguagem cala-se como ser da linguagem e como linguagem do ser, silêncio graças a qual os seres falam, no qual encontram também esquecimento e repouso. Quando Mallarmé fala da linguagem essencial, logo a opõe

³⁷ Blanchot, 2011, p. 33.

³⁸ Ibidem.

somente à linguagem ordinária que nos dá a ilusão, a segurança do imediato, o qual, contudo, nada é senão o rotineiro – e depois retoma, por conta da literatura, a fala do pensamento, esse movimento silencioso que afirma, no homem, a sua decisão de não ser, de separar do ser e, ao tornar real essa separação, de fazer o mundo, silêncio que é o trabalho e a fala da própria significação.³⁹

Aí reside a potência universal da palavra poética, que se realiza pela sonoridade, pelas imagens, pela variação rítmica no espaço unificado e autônomo do poema. De posse da pura linguagem, o poeta faz com que a linguagem retorne ao seu estado essencial, tornando o poema um objeto, como o “o poema-coisa” de Francis Ponge. Assim, para Blanchot,

[...] essa poderosa construção da linguagem, esse conjunto calculado para excluir dele o acaso, que subsiste por si só e repousa sobre si mesmo, chamamos-lhe obra e chamamos-lhe ser, mas, sob essa perspectiva, não é uma coisa nem outra. Obra, pois que é construída, composta, calculada, mas, neste sentido, obra como toda a obra, como todo o objeto formado pelo entendimento de um ofício e a habilidade de um especialista. Não obra de arte, obra que tem origem, pela qual a arte, da ausência de tempo onde nada se conclui, é elevada à afirmação única, fulminante, do começo.⁴⁰

O poema é entendido como um objeto independente, autossuficiente, um objeto de linguagem. Para Blanchot, talvez seja esta particularidade que tenha impulsionado Mallarmé para a configuração material de seus poemas:

Parece que a experiência pessoal de Mallarmé começa no momento em que ele passa da consideração da obra feita, aquela que é sempre tal ou tal poema em particular, tal ou tal quadro, para uma preocupação mediante a qual a obra passa à busca de sua origem e quer identificar-se com a sua origem “visão horrível de uma obra pura”. Aí está sua profundidade, aí a preocupação que envolve, para ele, “o ato só de escrever”.⁴¹

Portanto, não se pode renegar a literatura quando ela se converte em preocupação com a sua própria essência. Mallarmé teve, sobre a natureza da criação literária, um sentimento profundamente atormentado, o que faz com que a obra de arte se reduza ao ser.

³⁹ Ibidem, 2011, p. 34.

⁴⁰ Ibidem, 2011.p. 36

⁴¹ Ibidem, 2011.p. 36

O que cumpre dizer é que ou a literatura não existe ou, então, que, se ela existe, é como alguma coisa diferente de qualquer outro objeto. Certamente a linguagem está presente, é posta em evidência, afirma-se com mais autoridade do que nenhuma outra forma de atividade humana, mas realiza-se aí totalmente, o que quer dizer que tampouco tem outra realidade senão a do todo, ou seja,

[...] ela é tudo – e nada mais, sempre disposta a passar do tudo ao nada. Passagem que é essencial, que pertence à essência da linguagem, visto que, precisamente, nada está trabalhando nas palavras. As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão.⁴²

Não se pode ignorar que o ponto central da poética mallarmeana é a palavra em risco de se tornar outra coisa que não ela mesma, que não a aparência daquilo que desapareceu e que reside apenas no imaginário, no que não termina, no que não cessa. No poema, como diz Blanchot, a linguagem perde sua face de realidade empírica, e só se afirma no seu todo.

1.2. Um lance de dados: Mallarmé, a palavra e a imagem plástica

Espaços racionalizados ao acaso são o resultado do exercício poético de Mallarmé no poema *Um lance de dados*. Embora o poeta tenha trabalhado sobre a ideia de constelação de relações temáticas ou, conforme o próprio poeta, “subdivisões prismáticas da ideia”, onde cada elemento estabelece uma relação semântico-visual com o seguinte, o que requer rigor de racionalização, no momento da leitura do poema, o leitor poderá fazer escolhas que

⁴² Ibidem, 2011, p. 36.

necessariamente não a obedecerão, ao acaso. É nesse sentido que, no último segmento de *Um lance de dados*, aparece o verso “Todo pensamento emite um lance de dados⁴³”.

Os poemas de Orides Fontela também se apresentam para o leitor como dados que podem ser combinados. O jogo de linguagem, repetição, sonoridade, transcendência do nada e vazio espacial são comuns entre os dois poetas. Enquanto muitos enaltecem a visibilidade da palavra concreta, em que o poema irrompe no espaço quadrangular do vazio, a poética de Mallarmé e de Orides Fontela vale-se do espaço em branco do papel, ocupando-o de modo a ampliar o sentido de suas imagens. Como exemplo imediato, podemos pensar no primeiro livro de Fontela, intitulado *Transposição*, que apresenta o primeiro conjunto de poemas sob a rubrica “I BASE”, o segundo, II (—), o terceiro, III (+) e o último, IV FIM. O jogo que aqui se estabelece é entre a poética clássica e a moderna, pois que para a primeira o título será sempre um vetor, uma metáfora que concentra os sentidos que perpassam os poemas enfeixados. Se a poeta pretende manter esse ensinamento, ela o faz reduzindo-o a um sinal gráfico, nos 2º e 3º segmentos. Em II (—), essa anotação é ambígua, pois que tanto pode significar um sinal gráfico matemático, indicador de menos, de subtração, quanto um travessão que introduz uma fala em estilo direto. Esse duplo efeito parece traduzir o propósito da autora uma vez que o primeiro poema a seguir intitula-se “Fala” e começa afirmando: “Tudo//será difícil de dizer://a palavra real//nunca é suave”. Cria-se, assim, efeitos de sentido diversos a depender da leitura e dos dados levados em consideração pelo leitor para construir o sentido final.

A valorização entre a letra e o espaço reforça o uso da imagem que está ligada à dissolução dos limites imprecisos entre o vazio e o corpo preenchido. Revela, portanto, um traço importante entre a palavra e a imagem, ressaltando para a superfície da página a letra dotada de um sentido plástico-visual:

⁴³ Mallarmé, 1980, p. 173

Mallarmé provocou uma verdadeira ruptura ao lançar mão de recursos imagéticos na composição de seu poema-constelar *Un coup de dés*. O poeta não somente faz uso da tipografia, mas também quebra a linearidade (fundamento da escrita ocidental) e rompe com a sintaxe e a pontuação, de modo que as relações entre as palavras serão, sobretudo espaciais. Dos espaçamentos, dos brancos, da disposição das palavras é que emergem os significados. Opera-se, assim, uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre a palavra e a imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do aspecto sonoro da palavra⁴⁴.

Quando Mallarmé desconstrói o poema *Un coup de dés*, torna-se parâmetro de afastamento da referencialidade, de fragmentação das palavras e de suas relações, para os poetas seus contemporâneos que sabem da insuficiência da linguagem e que desenvolvem poéticas na disposição da página e das letras.

A valorização da linguagem é também exaltada pelo poeta Apollinaire, cujos poemas visuais chamados “Calligrammes” resultavam na estruturação da unidade sintético-ideogrâmica, interligando elementos sonoros, visuais e semânticos. Apollinaire vai em direção a uma poesia que se utiliza de elementos plásticos e, paralelamente, aos artistas de sua época, fazendo uma somatória de dois corpos, a letra e a tela, estabelece uma interação entre arte e poesia, que se sistematizou no período cubista.

A base da linguagem cubista estava na percepção da fragmentação da realidade urbana, como placas, textos tipográficos, jornais, partituras musicais, embalagens e bilhetes de metrô, que os pintores cubistas introduziam em suas colagens. Esses artistas pintaram palavras sobre as telas, porém mantendo suas características tipográficas. Pretendiam não apenas tirar proveito das qualidades plásticas de letras e palavras, mas também utilizá-las como figuras de linguagem – basicamente metáfora e metonímia. Quebravam com a palavra o percurso narrativo, que também, até então, era exigido das telas.

⁴⁴ Veneroso, 2006, p. 50.

Apollinaire também realizava um trabalho em que era discutida a questão do tempo/espço em seus poemas. Outros artistas também se empenhavam na aproximação de telas e desenhos aos signos gráficos, como por exemplo:

Paul Klee, ao incorporar signos gráficos em seus quadros, abole a existência de uma hierarquia entre imagem e escrita. Através de um trabalho intertextual, no qual ele incorpora signos, letras e ideogramas, reafirma a visualidade da escrita, extinguindo o princípio ocidental que estabelece a diferença entre representação plástica e referência linguística. Portanto, em seus quadros, os elementos são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita.⁴⁵

Paul Klee foi um dos primeiros artistas modernos a questionar a divisão, preconizada por Lessing em seu estudo sobre o Laokoon, em artes do tempo (poesia e música) e artes do espaço (pintura e escultura). Daí a importância da prática artística de Klee de incorporação de signos gráficos.

Temos, a partir de então, a presença de vários artistas e poetas desconstruindo textos e criando intertextos escriturais no percurso do século XX, assim, a hierarquia entre imagem e texto foi quebrada, não existindo mais subordinação.

Nessa quebra do limite entre o visual e o literário, se estabelece a dissolução entre as diferentes linguagens. Assim, nada é estático, há uma constante interação entre letra e imagem, de forma poética, existindo um rompimento entre categorias artísticas, consequentemente uma aproximação entre as artes.

Essas dissoluções de categorias tradicionais, entre o desenho e a escrita, se encontram em lugar fronteiriço, ao mesmo tempo em que a escrita estuda essa estreita relação com a imagem, a arte restitui sua materialidade à coisa desenhada:

O diálogo entre as “artes irmãs”, artes da *graphé*, estabelecido desde as origens, parece sempre fecundo e enigmático. O olho prevenido é surpreendido pela

⁴⁵ Veneroso, 2006, p. 55.

abundância de textos narrativos que convocam a imagem, seja pintura, gravura, desenho ou fotografia.⁴⁶

O conceito que permeia essas relações ainda é o da mimesis⁴⁷, relacionando imagem e linguagem, produzindo tensão de distância e semelhança entre palavras. As poéticas de Mallarmé e de Orides Fontela são geradas pela representação de planos de realidades.

Para Mallarmé, esse novo conceito representou uma ruptura com a linguagem que possibilitou o surgimento da poesia moderna, pois exaltou a linguagem e sua experimentação como única via radical que levou sua poética a se tornar incomunicável e se dissolver no Nada. No poema *Um Lance de dados*, não existe um discurso, cada verso ou fragmento de verso se sustenta numa unidade em relação aos demais. Assim, cada fragmento e articulação de novos significados é uma forma de alcançar uma perspectiva metafísica da própria escrita. Contudo, não podemos esquecer que esse é um dos objetivos de Mallarmé, ou seja, usar a concretude das palavras como meio de levar ao Nada, ao absoluto.

Temos, em seguida, um fragmento de *Um Lance de Dados*, pois, segundo Octavio Paz, é o texto em movimento que anula os significados anteriores ou os desvia e, de ambas as maneiras, emite outros que, por sua vez, se anulam, portanto, a enunciação vira renúnciação.⁴⁸ Trata-se de uma crítica do discurso por meio do próprio discurso poético, porque o poeta não recusa o discurso, fragmenta-o. *Um Lance de Dados*:

O ACASO (...)

vigiando

⁴⁶ Louvel, 2006, p. 191.

⁴⁷ Mimesis é compreendida aqui conforme o modelo de Aristóteles, resumido por Carlos Reis (1999, p. 80) como toda representação que trata de figurar, através de um elemento representante, a presença de um ausente, entendido como elemento representado.

⁴⁸ Paz, 2005, p. 99.

duvidando

rolando

brilhando e meditando

antes de se deter

em algum ponto último que o sagre

Todo Pensamento emite um Lance de Dados⁴⁹

Percebemos que o branco tem um efeito no qual o papel interfere cada vez mais na construção do sentido. Notamos que Mallarmé reorganiza os signos por meio de uma imaginação conduzida pela razão. Segundo o próprio poeta, “Versos não se fazem com Ideias, mas com palavras”⁵⁰. Acrescentamos que também se faz com a ilusão, subdividindo a superfície da página em vários planos. O poeta trabalha a sua precisão formal, lírica métrica, compartilhando matematicamente os espaços.

É assim que lemos a poesia de Orides Fontela. Veja-se o poema a seguir:

NOITE

Esconder (esquecer)

a face

soterrar (ocultar)

a luz

escurecer o

⁴⁹ Apud, 1974, p. 153.

⁵⁰ Friedrich, 1978, p. 107.

amor
dormir.

Aguardar o que nasce.⁵¹

Sua construção envolve o espaçamento entre luz/escurecer, dormir/aguardar, num jogo muito semelhante ao poema de Mallarmé *Um Lance de Dados*. Trata-se de um poema visual, em que podemos perceber que os verbos esconder/soterrar/escurecer remetem ao passado, dando, assim, aos substantivos face/luz/amor uma representação em superfície de forma calculada ao espaço. Nesse cálculo, reside a inclusão do artigo definido e, também, o sentido dos parêntesis que envolvem os verbos “esquecer” e “ocultar”, acentuando o efeito de suspensão do sentimento amoroso. O último verso inscreve-se por completo, horizontalmente, explicitando o futuro, a possibilidade de um novo amor.

Vejamos, agora, o poema *Círculos*⁵², também de Orides Fontela:

CÍRCULOS

Há uma lua
luz
além
do círculo dia

há uma lua
outro círculo.

Esse poema é construído por palavras concisas com múltiplos significados, aniquilando a razão, sugerindo uma incoerência poética. Portanto, uma característica que

⁵¹ Fontela, 2008, p. 318.

⁵² Fontela, 2008, p. 38.

aproxima a poética de Fontela a de Mallarmé é sua geometria, o jogo em que são trabalhadas as letras nas páginas brancas. Em “Círculos”, o contraponto sonoro da vogal aberta /a/ e da vogal fechada /u/ se repete em todos os versos e estrofes, anunciando a infinitude do círculo entre o dia e a noite, a vida e a morte. Do ponto de vista sonoro, o poema é um todo, quebrado apenas pela presença da nasal aberta /e/, pertencente à palavra “além”, que tem por função impulsionar a luz, não importa se do dia ou da noite, para frente. O teor literário e poético do branco em Orides Fontela está na decomposição da realidade, tornando-a uma hiper-realidade, afastando-se do sentir, embora apoiada na própria linguagem da poesia. O vazio poético é quase um êxtase religioso. A princípio podemos acostumar os nossos olhos à obscuridade que envolve a lírica oridiana, a poesia auto-suficiente em significação em sua tensão poética.

Por outro lado, isso tece um vazio que liberta o poeta do turbilhão de imagens, desejos e emoções para uma realidade de força absoluta. Pois existe o espírito enraizado pelo silêncio, o branco, que não é baseado somente na realidade intelectual e sensória, mas na linguagem do vazio.

A poesia de Orides Fontela é construída por meio de uma metafísica, da matéria grosseira para uma linguagem sublime e exata, em direção à ausência da palavra profunda, como em “Ode I”⁵³:

O real? A palavra
coisa humana
humanidade
penetrou no universo e eis que me entrega
tão-somente uma rosa.

O poema é sintético e tem início com uma questão aparentemente simples e a resposta imediata, no mesmo verso. No entanto, o verso continua por toda a estrofe-poema e a palavra é ampliada como “coisa humana”, inicialmente, e depois como “humanidade”, sendo-lhe

⁵³ Fontela, 2008, p. 35

atribuída pela poeta o espaço do universo, o infinito. Ao ser processada pelo “real”, essa mesma palavra, poética então, será devolvida como “rosa”, “tão-somente” uma, mas que traz consigo uma tradição que vai de Holderlin a Gertrud Stein. A ode, forma clássica de poema, recebe de Orides Fontela uma leitura inovadora ao incitar, no canto, a palavra comum para além dos seus limites.

1.3. A concisão da palavra: múltiplo mínimo

A tensão poética entre o eu lírico e o mundo realiza um trabalho de sublimação que implica a transformação e a ampliação do sentido de ambos, destacando a originalidade da poesia densa e concisa de Orides Fontela. Assim, não podemos confundi-la como sentimental, mas como uma poeta que renovou a linguagem pós-simbolista por meio do próprio símbolo. Uma artesã que geometrizou e racionalizou o espaço entre palavras com a lógica, pensando e repensando seu uso lúdico. Nesse compor febril, em busca da palavra criadora e impessoal é que sua poética foi construída entre espaços, ressaltando a função da página na criação de múltiplos sentidos.

Com uma linguagem refinada, Fontela cria, tendo como modelo de liberdade a poética mallarmeana, suas próprias regras, assim, o seu pensamento está sempre em busca da inovação poética. Isso ocorre, pois, em seu processo de desconstrução da personalidade, apropria-se de uma liberdade da linguagem que a faz expressar seu profundo conhecimento do jogo com a palavra, aproveitando-se do papel, criando uma poesia visual.

Seus poemas são escritos de maneira hiperabstrata, criando uma tensão poética entre símbolos, com sintaxe fragmentada de forma primitiva. Assim, a opção por recusar ou negar a linguagem cotidiana verificada em seus poemas, nada mais é do que um recurso para desconstruir a razão lírica, entendida aqui como a necessidade de negar a palavra subjetiva.

Neste processo, apropria-se do recurso minimalista em que se propõe a dizer muito, mas com um mínimo de palavras essenciais, um estilo que se apropria de Manuel Bandeira e de João Cabral de Melo Neto, para ficarmos em apenas dois dos poetas cujas referências são explícitas nos livros de Fontela. Dessa forma, a poeta direciona seu esforço com a palavra, explorando os inesgotáveis recursos da linguagem, que transpõem os sentidos e as formas para expressar a tensão entre a existência, a essência e a poesia.

Uma das definições de Ítalo Calvino sobre a exatidão seria “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”.⁵⁴ Em consonância com esse conceito, aproxima-se a ideia de concisão presente na linguagem poética de Orides Fontela que não é presa pelo excesso, mas pelo mínimo, porque prefere deixar o poema aparentemente vago e impreciso. Sendo vago e impreciso, com o mínimo de palavras, traz a graça do movimento ao poema:

As palavras ‘longe’, ‘antigo’ e similar são muito poéticas e agradáveis porque despertam idéias vastas e indefinidas... [...] As palavras ‘noite’, ‘noturno’ etc. e as descrições da noite são muito poéticas porque a noite, confundindo os objetos, só permite ao espírito conceber uma imagem vaga, indistinta: incompleta, tanto dela quanto das coisas que ela contém. Da mesma forma ‘obscuridade’, ‘profundidade’ etc.⁵⁵

⁵⁴ Calvino, 2008, p. 72.

⁵⁵ Leopardi, citado por Calvino, 2008, p. 74.

Nessa citação, o poeta Leopardi argumenta sobre o aspecto do indefinido, exigindo a beleza do vago e do indeterminado. Assim, discorre Ítalo Calvino que para se alcançar a imprecisão desejada é necessária atenção extrema e precisa na composição da imagem: multiplicidade em mínimas palavras em que o poeta da precisão sabe receber a sensação mais sutil com os olhos e os ouvidos. A poética de Leopardi que procura, por assim dizer, o indeterminado e o vago, traz uma multiplicidade de sentidos em um poema, além da sensação do infinito, “o prazer da variedade e da incerteza prevalece sobre o da aparente infinitude e o da imensa uniformidade”.⁵⁶

Apontado esse caminho da concisão por Ítalo Calvino, na poética de Leopardi, pode-se verificar na obra de Orides Fontela que a cada poema é apresentada sua síntese metafórica no título, frequentemente composto por uma única palavra ou expressão: “Fala”, “Pouso”, “Rosa”, “Meio-dia”, “Revelação”, “Destruição”, “Figuras”, etc.

Além dessa característica, temos que considerar que o poema visual, como é caso de alguns trabalhos de Orides Fontela, é uma forma de linguagem que tem a capacidade de abstração e uma plasticidade própria. Segundo Gerheim,

Podemos identificar aquela em que a linguagem tem dimensão sensível e inclui a percepção e na qual a convergência da palavra, imagem e objeto parece natural; e outra em que as ideias gerais se sobrepõem ao particular concreto e na qual a abstração predomina sobre a percepção do sensível.⁵⁷

A palavra concisa é predominante, é uma forma que converge com a percepção estética e constrói a linguagem que lhe é própria na poesia. Temos, como exemplo, o poema *Tato*, a seguir⁵⁸:

⁵⁶ Leopardi, citado por Calvino, 2008, p. 77.

⁵⁷ Gerheim, 2008, p. 8.

⁵⁸ Fontela, 2006, p. 22.

TATO

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.

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

Desde a *Poética* de Aristóteles, sempre se discutiu a representação do modelo e da cópia, ou seja, como a natureza criadora tem sua força vital que é o modelo de arte imitativa. No poema “Tato”, as palavras estão implicadas, desde sua origem, na ideia de tecido a partir do qual a trama do poema se enreda. No entanto, o enredo trata do próprio fazer poético, onde as palavras são o tecido de formas, que tateadas ao fundo escuro, obscuro, do sentido, torna-se “afinal matéria”. As imagens aí construídas são, na realidade, uma duplicação da imagem, uma discussão da própria linguagem poética. Assim, a imagem poética de concisão é, como disse Fenollosa, uma matemática inspirada, cuja inspiração não deriva apenas de equações, triângulos e esferas, mas de equações humanas.

Compreendida a relação da poética de Orides Fontela com os “dados” lançados desde a modernidade por Mallarmé, e o conseqüente enxugamento de imagens, palavras e sentidos promovidos pela poeta brasileira, passaremos a buscar relações com algumas tendências das artes plásticas da segunda metade do século XX, as chamadas tendências contemporâneas. Nosso objetivo no próximo capítulo será o de verificar em que medida o conceito de espaço

proposto pelas correntes abstratas e pelo minimalismo contribuem para a configurar um espaço poético capaz de sustentar a proposta oridiana.

CAPÍTULO II - MINIMALISMO: A CONCISÃO DO ESPAÇO

2. A arte minimalista: geometria do espaço

O termo espaço possui muitos sentidos na Teoria da Arte e, também, na Teoria Literária. Há diversas oscilações de significados vinculados a várias tendências da crítica para análise do objeto literário. Podemos dizer que há um espaço da própria linguagem, diferentemente do que pensamos como espaço social ou de representação. Cabe a nós pensarmos sobre o conceito de espaço na Teoria Literária, sobre as diversas concepções.

A presente discussão diz respeito à representação do espaço no texto literário. Mas o que é espaço? De acordo com Luis Alberto Brandão,

[...] é uma categoria existente no universo extratextual. Isso ocorre sobretudo nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas (aqui se entende espaço como “cenário”, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recursos de contextualização da ação). Mas há também os significados tidos como translados: o “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o “espaço psicológico” abarca as “atmosfera”, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade [...]⁵⁹

Portanto, no âmbito da representação, encontramos algumas lacunas em estudos críticos, como o debate sobre as funções, os tipos e os efeitos da descrição em contraposição a procedimentos poético-narrativos. Também, em relação à estrutura espacial, na literatura, é feita por meio da visualização que produz o efeito de simultaneidade ou de harmonia, como

⁵⁹ Brandão, 2007, p. 126.

um trabalho de arte minimalista, que se aproxima de formas geométricas, austeras e monocromáticas, de aparência geral abstrata.



60

Os trabalhos da arte minimalista são tridimensionais, apresentados com relativa simplicidade, geralmente quadrados, cubos, retangulares e simétricos⁶¹. Também em sua singularidade do básico regular, a obra minimalista é construída por meio da repetição, mas autônoma, como um trabalho unitário sem costura em seu todo. Durante os anos 60, essas obras eram feitas de maneira racional, fria, calculada e simétrica. Nesse ponto é possível pensar o minimalismo em termos poético-literários. Os poemas de Orides Fontela, por exemplo, praticam um minimalismo textual que interroga não mais a propriedade da metáfora

⁶⁰ <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/09/carl-andre-at-konrad-fischer/>

⁶¹ Cf. Batchelor, 1999.

empregada para representar sentimentos e pensamentos, mas sim como representar suas ausências.

A visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como percepção espacial, baseada na relação entre dois planos de visão, o espaço percebido e o espaço vidente, autônomos entre si. Já em relação à linguagem espacial, existe outra dimensão muito importante que é da linguagem verbal, pois essa linguagem é apta a expressar sempre relações espaciais:

[...] a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale de visualidade da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal.⁶²

Esta afirmativa de Brandão, comentando a visão de espaço de Gérard Genette, também comenta a visada formalista de que está imbuída. Em um texto literário, os signos são corpos materiais cuja função intelectual está na percepção do objeto. Vemos o papel do significado quando se limita ao múltiplo significante, quando damos atribuição ao vazio, ao lugar vazio do significado. Assim, podemos considerar o texto literário como bem espacial e como, também, construído em várias faces do significado. No poema “Mão única”, pertencente aos Axiomas, do livro *Teia*, publicado por Fontela em 1996, podemos ler:

— é proibido
voltar atrás
e chorar.

Fica evidente a função do espaço em branco na construção do sentido do poema. O verso conciso ocupa apenas a parte de cima de uma página inteira, agindo de modo a provocar um efeito de intensidade, dado pela certeza com que as palavras são apresentadas. Ao iniciar

⁶² Brandão, 2007, p. 131.

com um sinal de travessão, confirma a impossibilidade de retorno, o que torna o verso afirmativo, incontestável.

A estrutura do espaço no texto tem sua função e significado: a página branca, por meio do recurso da fragmentação e de um exercício combinatório com o preto das letras é que iremos considerar em nosso estudo da poética de Orides Fontela. Sendo a questão do espaçamento fluida, ou seja, variável, em nossa percepção do poema, surgem diversos descolamentos associados ao tempo. Iremos ressaltar o princípio da visão dentro da questão do espaço na literatura,

[...] o qual usualmente é derivado de uma concepção naturalista do corpo humano. Tal modelo pode ser recusado em nome de outros que expõem, de maneira enfática, a instabilidade das categorias da percepção. Consideravelmente mutáveis, passíveis de desregulações não acidentais, corpo, mente, mundo podem, no âmbito do texto literário, colocar sob suspeita o prisma perceptivo segundo o qual há dimensões elementares e indiscutíveis na realidade empírica.⁶³

Para o âmbito da visão, a literatura poderá se descorporificar, desnaturalizando o espaço, pois há um problema entre o sujeito, o espaço e o objeto. A tradição que concebe o espaço segundo um prisma de relação é vinculada à percepção da visão. A partir de vínculos entre matéria e forma, podemos discutir a questão do espaço literário ou poético. Portanto, a paisagem simulada é uma tentativa de discussão sobre o espaço geometrizado na poética de Orides Fontela. Deste modo, o espaço literário é apresentado como uma paisagem ou simulação de espaço ou aquilo que se esquia da forma culturalizada de nossa visão:

Importa saber se os recursos que tornam identificável o “corpo” das palavras a força formalizadora destas, se os arranjos que atendem às expectativas dos sentidos humanos podem desmanchar a si mesmos, podem abdicar de sua capacidade de se fazerem reconhecíveis [...]⁶⁴

⁶³ Ibidem, 2007, p. 135.

⁶⁴ Ibidem, 2007, p. 137.

Assim, a reflexão do corpo da palavra ou descorporização do espaço da palavra atende ao sentido do espaço, sempre está em simbiose com o imaginário do poeta, consolidando a forma da poesia.

2.1. A superfície monocromática: a arte sem interioridade

A arte, nos anos 60, se tinha expandido, por diversas vertentes e, dentre elas, a chamada “Pintura dos campos de cores” (*Color fields painting*), uma das tendências do expressionismo abstrato, como também a pintura monocromática, ligada ao Minimalismo. Esta última, ao contrair como cor única o branco, apresenta-se com espaço uniforme e inteiriço, para a superfície plana dos objetos de arte. O espaço tridimensional ou o objeto criavam uma ilusão do espaço para a pintura, ressaltando a transparência, a literalidade, isto é, uma arte sem interior⁶⁵.

Para o movimento minimalista, a superfície plana na arte era um produto da lógica, um apelo para autodefinição: “Quando a superfície da pintura é vista, ela é apenas aquilo: uma superfície. Não uma metáfora de um corpo ou um espaço dentro do quadro, mas um objeto num mundo de outros objetos”.⁶⁶ Essa racionalidade geométrica da Arte Minimalista, de superfície plana, sem interioridade, é o que possibilita aproximá-la da poética de Orides Fontela. Vejamos um dos (Jogos) de “Narciso”⁶⁷

A fonte
deságua na própria
fonte.

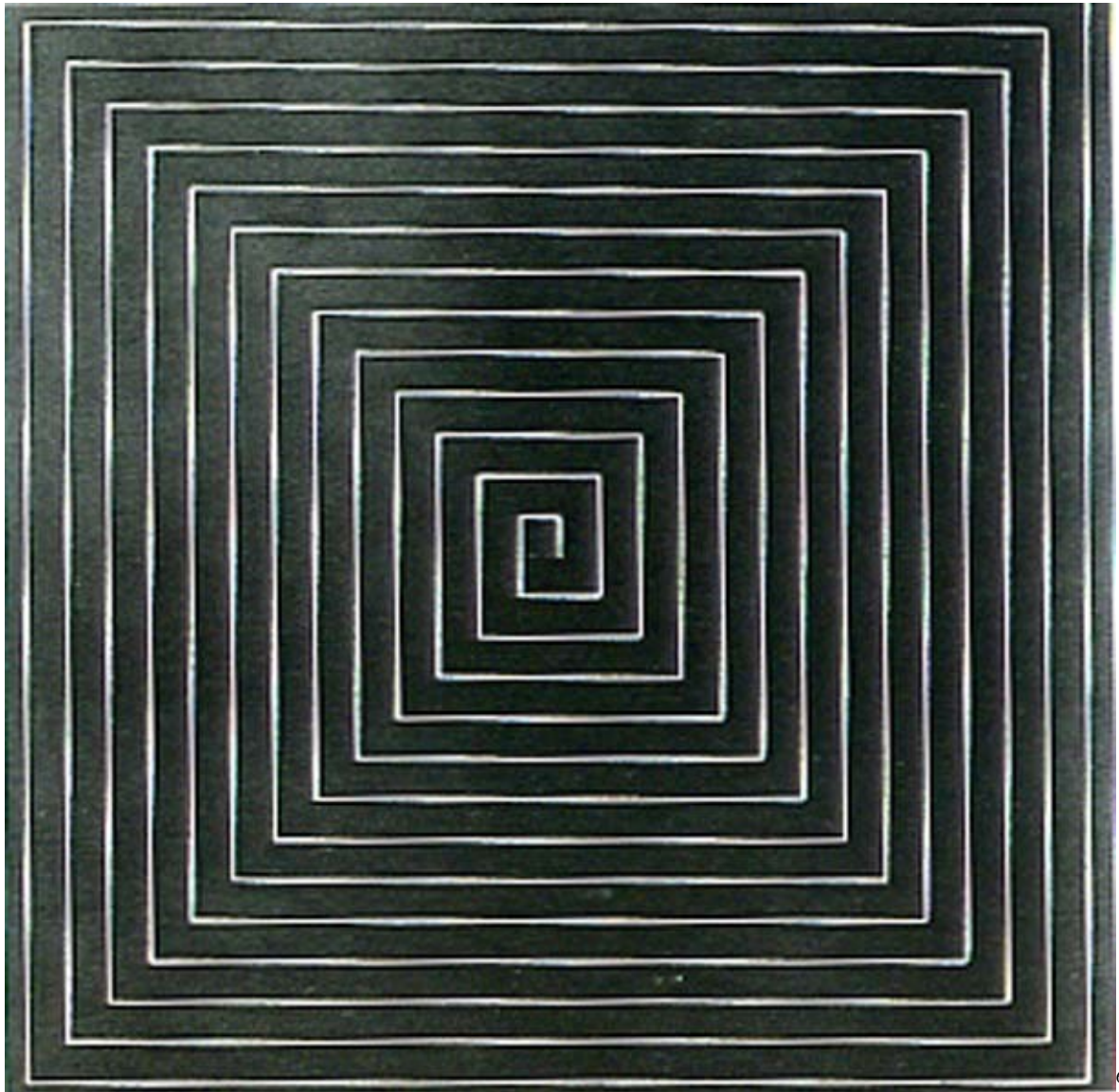
⁶⁵ Cf. Batchelor, 2004.

⁶⁶ Idem, p. 16.

⁶⁷ Fontela, 2008, p. 334.

O título geral “Narciso” supõe a presença mítica do espelho, duplicando e invertendo, assim, as imagens. No total são 10 pequenos poemas apresentados separadamente em dez páginas. Podem ser lidos em conjunto, ou, como fazemos aqui, de forma isolada. O que se pretende ressaltar é a repetição do objeto enunciado na primeira linha, ou verso, que se autocomplementa sem alterações, porque, como explicita o primeiro poema da série, “Tudo/acontece no/espelho”. Numa certa medida, o que Fontela faz vai ao encontro da afirmação do artista minimalista norte-americano Frank Stella: “O que você vê, é o que você vê.”⁶⁸ O poema de Orides Fontela tem uma linearidade, uma clareza relativamente simples, que remete à superfície do texto desobrigando o leitor de ir além dela.

⁶⁸ Batchelor, 2004, p.16



69

De acordo com Batchelor, o “progressivo descentramento, a desumanização e o processo de tornar literal a superfície da pintura foram um selo de qualidade de um grande número de obras de arte e escritos da época”.⁷⁰ Dá como exemplo as telas de Ad Reinhardt, quase sempre repetitivas, monocromáticas e aparentemente impessoais e que foram de grande importância para outros artistas minimalistas. A forma poética oridiana é planificada, uniforme e despersonalizada. Nos poemas de Orides Fontela, é possível analisar por meio da forma, da superfície e do posicionamento, o espaço vazio entre palavras, sua relação com a teoria do minimalismo, para compreender a percepção instantânea e descorporificada da arte.

⁶⁹ <http://arrestedmotion.com/2011/09/previews-frank-stella-geometric-variations-paul-kasmin-gallery>

⁷⁰ Ibidem, 2004, p. 17.

Assim, a forma e seu posicionamento indicam a dimensão do vazio, detalhando-o nos espaçamentos do poema, que tem a função de deslocar um espaço infinito que se repete em movimentos circulares, com certa referência ilusionista da construção poética.



A estrutura do minimalismo se desenvolve entre materiais, volume, massa, peso, tamanho, superfície e modo de apresentação de maneira muito simples, ou seja, despojado de detalhes não essenciais, poderíamos dizer, sem referência da ilusão, como o próprio Mallarmé trabalhava em seus poemas.

Para o minimalismo, a cor e a textura do branco produzem um efeito de ilusão de superficialidade, assim, a luz branca é distribuída sobre a parede. Portanto, é recurso novo para a arte minimalista. Por exemplo,

[...] o trabalho de [Dan] Flavin é mais difícil de ver em reprodução do que a maioria. Ver um Flavin é ver o efeito no espaço que ele ocupa – mais diretamente do que nos trabalhos de [Robert] Morris ou [Carl] Andre. A condição de objeto de um Flavin é evidente, estrutural e importante – os suportes para os tubos são sempre dispostos

⁷¹ http://artnews.org/pacewildenstein/?exi=30361&Pace_Wildenstein&Ad_Reinhardt

numa forma específica –, mas a experiência do trabalho é também fortemente ótica. A luz é difundida no espaço circundante ou projeta-se sobre as superfícies vizinhas. Diferentes luzes coloridas no mesmo trabalho misturam-se no espaço [...] ⁷²



Portanto, o espaço, em trabalho minimalista, favorece uma experiência ótica, ou seja, da percepção do espaço vazio à superficialidade. Assim, para Batchelor, a obra de Flavin é comparada a um espaço de pintura, por causa da forma, isto é, sua composição se assemelha ao de uma pintura ou escultura, não há limites entre as duas artes. Além disso, a arte minimalista se utiliza de produtos industriais e, por isso, voltou-se inicialmente para o ideário do movimento construtivista ⁷⁴, que se originou na Rússia de 1917, e que adotava uma linguagem artística cujos conceitos apelavam para um retorno à ordem.

Os trabalhos de Flavin eram de relevos de cantos, sempre ressaltando o espaçamento e o plano em ângulos retos com materiais industriais, como arames, plásticos e parafusos. Nessa medida, integravam arte e vida.

⁷² Ibidem, 2004, p. 32.

⁷³ <http://www.gemagama.tv/arquivo/as-luzes-de-dan-flavin>

⁷⁴ Movimento russo de arte abstrata geométrica, fundado por volta de 1913 por Vladimir Tatlin, cuja idéia básica era “construir” a arte com “materiais reais em um espaço real”. Linhas simples, áreas planas em cor e formas geométricas eram aplicadas de maneira que parecessem “construções” não pintadas, posicionadas sobre a superfície da tela. In: Farthing, 2011, p. 400.

Em contrapartida, o trabalho de Sol LeWitt desenvolve-se em estrutura plana, como ele mesmo explica:

Decidi remover toda a pele e revelar a estrutura. Foi então necessário planejar o esqueleto de modo que as partes tivessem alguma consistência. Módulos iguais quadrados foram usados para construir as estruturas. Para enfatizar a natureza linear e esquelética, foram pintados de preto⁷⁵.

Segundo Batchelor, LeWitt queria que a superfície parecesse “dura e industrial”, e no final daquele ano, elas foram pintadas de branco para diminuir a “expressividade das peças pretas anteriores”.⁷⁶ Obedecendo à construção do seu olhar, LeWitt projeta um espaço em branco com escultura feita de material industrial. Assim, vários de seus trabalhos têm uma estrutura branca em forma de quadrados perfeitos, na qual a razão, o milímetro espacial é todo geometrizado ou calculado matematicamente. Além disso, sua arte é o detalhamento de um espaço dentro de outro espaço, por meio de uma lâmpada ou de uma fotografia.

Para o artista minimalista, não houve a supressão do espaço interno em favor de uma exterioridade, mas a abolição dos limites entre o dentro e o fora, pelo recurso da linearidade. Quase sempre os desenhos de LeWitt são lineares:

[...] Muitos dos trabalhos tridimensionais de LeWitt originam-se em duas dimensões; as estruturas são precedidas por desenhos técnicos, e desenhos também podem suceder uma estrutura.⁷⁷

Portanto, os artistas como LeWitt, Morris, Flavin e Judd trabalham em três dimensões, em um espaço literal e não ilusionista.

Essa possibilidade de trabalhar as três dimensões se apresenta na poesia uma vez que, também nela, a espacialidade depende de um sujeito que a experimente. No poema

⁷⁵ Apud Batchelor, p. 35

⁷⁶ Ibidem, 2004, p. 35.

⁷⁷ Ibidem, 2004, p. 37.

“Penélope”, de Orides Fontela, do livro *Alba* (1983), vamos encontrá-la na apresentação material das palavras e na sua negação também materialmente. A troca entre o cheio e o vazio, o direito e o seu avesso está expressa no jogo espacial e lexical:

O que faço des
 faço
 o que vivo des
 vivo
 o que amo des
 amo

 (meu “sim” traz o “não”
 no seio)⁷⁸

A implicação mútua das palavras remete a um movimento existencial em direção ao nada. No entanto, sabemos que esse nada não significa o vazio, o aniquilamento, mas a ausência da presença do objeto, do sentimento, da ação. Por isso, o “sim” traz o “não” em seu seio. Neste sentido é que podemos também falar em monocromia, uma vez que nesse conceito reside a troca entre a cor e des-cor. Mantendo em paralelismo a expressão “o que”, a voz poética, enquanto Penélope tece uma estrutura sólida para fazer, viver e amar.

No final de 1993, um painel de Robert Ryman esteve em exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, juntamente com uma exposição retrospectiva de seus quadros brancos. No texto da curadoria, Robert Storr fazia a seguinte pergunta: “Pintura abstrata: fim ou começo?” A exposição de Ryman em telas brancas foi vista como uma notória exaustão interna da pintura. Falando sobre ambos, a exposição e o texto da curadoria, Arthur Danto afirma:

Minha própria afirmação sobre o fim da arte tem de ser decididamente distinguida das afirmações a respeito da morte da pintura. Na verdade, a pintura após o fim da arte tem sido extremamente vital, mas em todo o caso eu me importaria em declarar

⁷⁸ Fontela, 2006, p. 169

seu falecimento com base nas telas monocromáticas, a não ser que, como [Douglas] Crimp claramente o fez, eu endossasse a narrativa modernista de acordo com a qual a arte luta progressivamente para atingir a identidade com a sua própria base material, e o quadrado monocromático branco poderia então ser apreciado em termos de subtração da cor, de uma forma outra que não a sua própria forma, e de modelos que não o modelo simples do quadrado perfeito.⁷⁹

Danto complementa que aquele quadrado branco de Ryman pareceria marcar o fim da linha, sem nada a mais para fazer, a arte estava “morta” pois, reduzida à forma de quadrado negro, parecia simbolizar o vazio. Por outro lado, Storr viu nos quadrados brancos de Ryman uma característica da natureza do mundo da arte no final do século XX, o início de uma nova história à qual eles pertenciam:

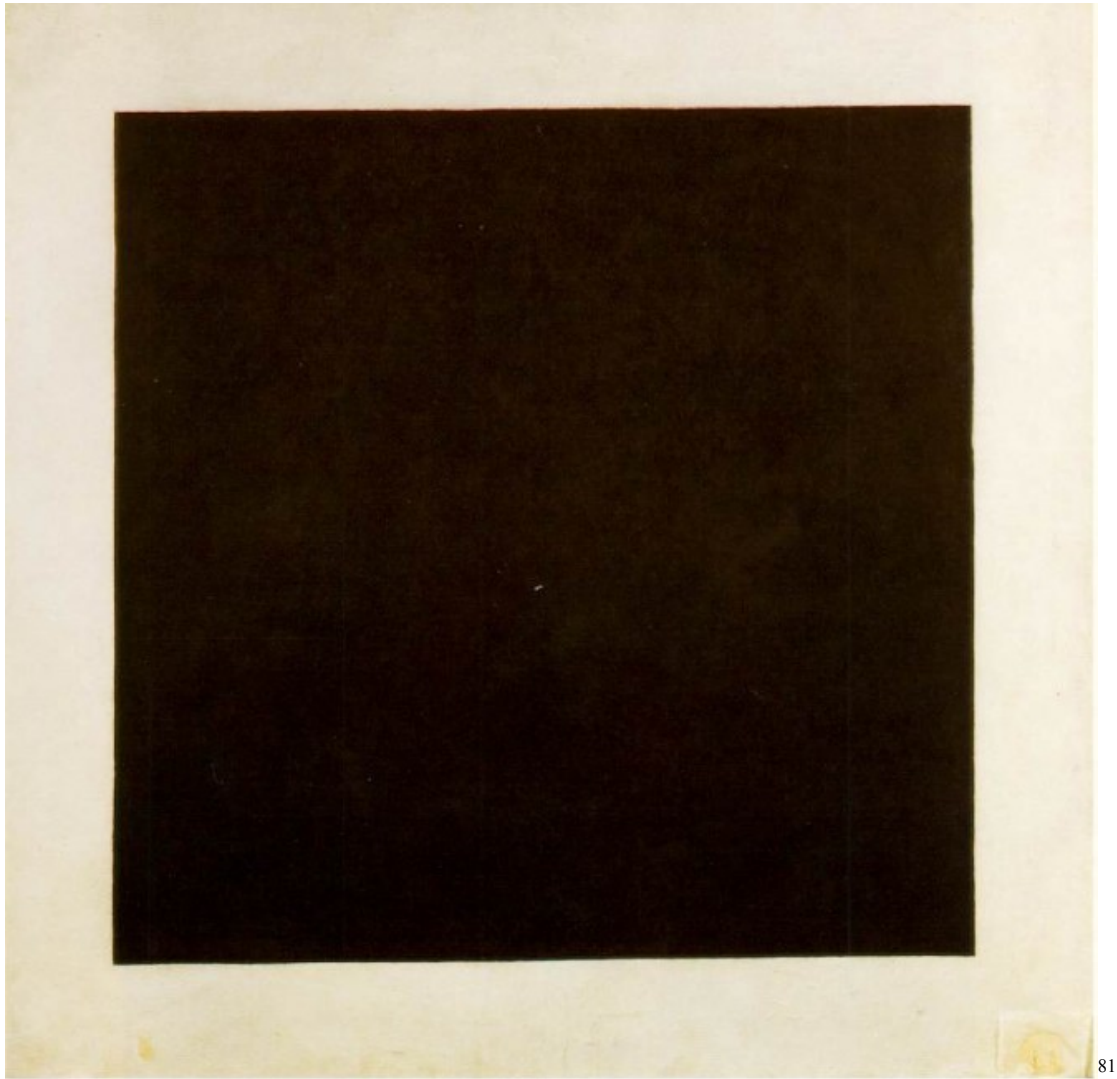
Podemos imaginar uma narrativa para a arte abstrata, que é relativamente nova, e que seja tão rica quanto à narrativa da arte ilusionista parece ser? É claro que no tempo de Giotto ninguém poderia ter imaginado um progresso do tipo experimentado pela pintura, culminando em Rafael e Leonardo, sem falar nas espantosas realizações ilusionistas da pintura acadêmica francesa do final do século XIX, e o significado da posição de Ryman é que estamos, na história da pintura abstrata, grosso modo em uma situação paralela à dos contemporâneos de Giotto.⁸⁰

Portanto, a declaração do “fim da arte” dada pela ausência de narrativa, pela perda de seu caráter discursivo é inapropriada, ou é apenas uma contraposição a outra narrativa, cabendo ao discurso crítico questionar o seu valor ou não. Assim poderíamos compreender que, quando Malevich iniciou o seu trabalho pintando branco sobre branco, marcou o que poderia

⁷⁹ Danto, Arthur, 2006, p. 170.

⁸⁰ Ibidem, 2006, p. 171.

ocorrer com o futuro de uma pintura abstrata, em uma narrativa modernista.



O sentido do branco, no trabalho de Ryman, teria justificativa e sentido muito diferentes de Malevich, por assim dizer, e seria algo menos declamatório do que sugere a metáfora da tabula rasa:

[...] no espírito de Malevich, [ser o fim poderia] ser início não tanto no sentido de um primeiro membro, mas de uma página em branco, uma tabula rasa, um símbolo de um futuro em que a pintura abstrata poderia ocorrer, mas não em relação aos

⁸¹ <http://agenciadezessete.com.br/blog/qual-a-funcao-da-arte>

imperativos deducionais e exclusivistas da narrativa modernista. Poderia ser, como era, a bandeira de um futuro aberto.⁸²

Portanto, seria uma maneira de passarmos à disjunção, deixando de tratar o quadrado branco como início ou como fim, mas tomando-o como analogia ao *Quadrado Preto sobre fundo branco* de Malevitch. Ambas as leituras têm, então, de rejeitar a sugestão do vazio que naturalmente vem à mente quando se contempla esse gênero de arte. Assim, complementa Danto, o “quadrado monocromático é denso de sentido. Ou então o seu vazio é menos uma verdade formal do que uma metáfora, o vazio por inundação, o vazio da página em branco”⁸³.

Na perspectiva da crítica de arte, não há certeza de que a tábula rasa seja realmente apropriada para a obra de Ryman, que apenas retoma uma sequência de pinturas brancas iniciadas com Malevich e retomadas por Robert Rauschenberg em obra feita no Black College, que teve um imenso impacto sobre John Cage e, por meio de Cage, sobre a sensibilidade *avant-garde*. Inscreve-se, portanto, em uma tradição modernista que, por si só, lhe garante um significado para além do vazio.



84

⁸² Danto; Arthur, 2006, p. 172.

⁸³ *ibidem*

⁸⁴ <http://arteseanp.blogspot.com/2012/01/robert-ryman-pintura-monocromatica.html>

As primeiras pinturas de Ryman, embora monocromáticas, não eram brancas, mas alaranjadas ou verdes, e nem tampouco usava as cores primárias, como poderíamos imaginar que ele usaria se fôssemos pensar na austeridade do branco, tomado como metáfora da pureza, tendo como modelo, agora, Mondrian.

Para tanto, dar um valor prático à monocromia é negar as qualidades da matriz primária, deixando claro que lidamos com impulso e inclinação subjetivas. Segundo Danto, sua sensação é de que o verde e o laranja, no caso de Ryman, preventivamente, excluem a implicação de que os quadrados brancos têm muito que ver com a radiância branca da eternidade:

As pinturas serem brancas e quadradas é algo que não nos diz muito: pinturas monocromáticas subdeterminam suas interpretações. Mas isso talvez seja sempre verdadeiro na pintura, e é por isso, queiramos ou não, que a crítica tem um papel a desempenhar na arte da pintura e não o tem de forma especial na literatura, embora tendências recentes em teoria literária tendam a abordar os textos tal como se fossem pinturas, dando a sensação de que a mera capacidade de ler terá tão pouco resultado em um caso quanto a capacidade de ver em outro.⁸⁵

Assim, podemos supor o fim da arte, como desenvolvimento do exercício monocromático. Essa perspectiva, no entanto, fugiria ao nosso propósito neste trabalho. O que procuramos, aqui, é a relação que se pode estabelecer entre monocromia e palavra pura, no sentido mallarmeano.

2.2. Por linhas tortas

⁸⁵ Ibidem, 2006, p. 173.

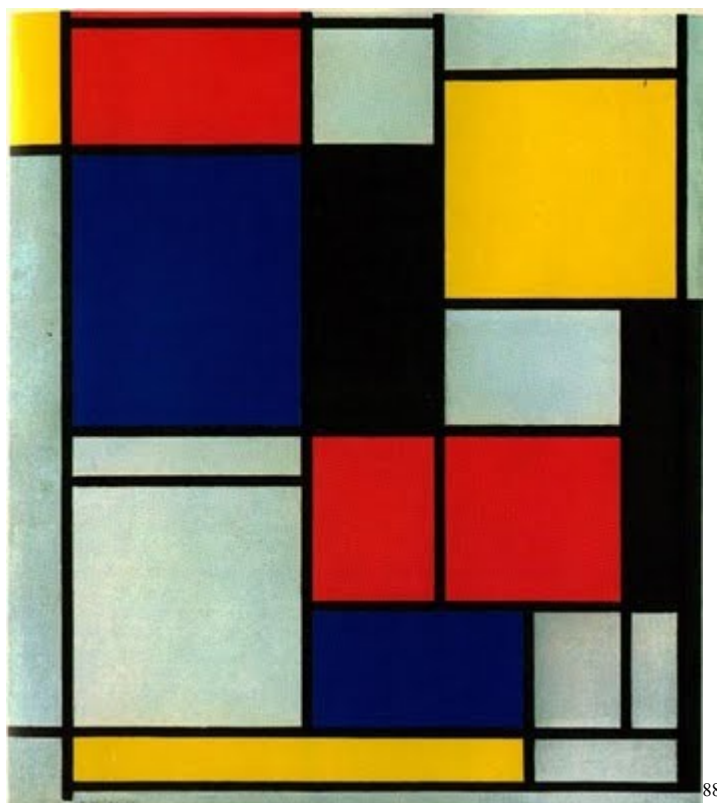
Vamos buscar relacionar, neste momento, a poesia de Orides Fontela a uma matriz concretista. A inclusão do Brasil no cenário artístico internacional se dá com o Movimento da Poesia Concreta. Nas décadas de 50 e 60 do século XX, o movimento concretista investiu na ideia da concretude da palavra impressa, corroborando as correntes filosóficas que já haviam chegado à conclusão de que todos os poetas materializam as palavras, intensificam a realidade ou a corporizam por meio de símbolos ou, ainda, tornam-nas objetos virtuais se distanciando dos objetos reais, de consumo utilitário ou forma da natureza:

No campo estético, a origem do termo concreto vem das artes visuais e quem primeiro o empregou, há mais de trinta anos, foi o pintor Theo Van Doesburg. Posteriormente, o seu uso consolidou-se na intenção de distinguir, dentro da arte abstrata ou não figurativa, a sua vertente do racionalismo geométrico ou das formas puras, da vertente oposta, subjetivista ou de sensibilidade.⁸⁶

Entretanto, para Piet Mondrian⁸⁷, artista teórico do período inicial do abstracionismo e neoplatonista, a arte não era necessariamente luz ou sentimento, mas, trazia a questão do conflito entre a linha horizontal e a vertical. Assim, nas artes plásticas, a primeira concepção a ser aniquilada era a do figurativismo, como também na poesia concreta era primordial a destruição da sintaxe discursiva, para que o poema pudesse ser decomposto e, logo em seguida, recomposto em forma de um ideograma ou de justaposição.

⁸⁶ Grunewald, 1962, p. 93.

⁸⁷ Em 1937, Piet Mondrian publica “Arte plástica e arte plástica pura”, texto em que discute a necessidade de a arte chegar a um equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo expresso em linhas e cores. In: CHIPP, 1988, p. 353-366.



Historicamente, a sintaxe gramatical já havia enfrentado outros movimentos que se voltaram para sua aniquilação como, por exemplo, dadaísmo e futurismo que romperam com a razão e a lógica na poética e nas artes em geral. A poesia distanciava-se da lógica discursiva da linguagem, dificultando, assim, a compreensão do leitor: “Foi partindo dessas constatações relativas ao discurso – e que estava forçosamente levando a quase totalidade dos melhores poetas a uma autêntica *torre de marfim* [...]”⁸⁹.

Por conseguinte, o grupo Noigandres⁹⁰ motivou a criação de uma nova estrutura poemática, em sentido construtivista, oposta ao espírito surrealista, ocupava um certo espaço

⁸⁸ <http://desenhofashion.blogspot.com/2011/05/releitura-da-obra-de-mondrian-por.htm>

⁸⁹ Grunewald, 1962, p. 93.

⁹⁰ Grupo de poetas formado em 1952, em São Paulo, integrado por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald, resultando em uma revista homônima (1952-1962). Com este grupo se inicia o movimento da Poesia Concreta no Brasil.

na poesia brasileira. Quanto ao paradigma a partir do qual o grupo se movimenta estão presentes:

Mallarmé, Joyce, Ezra Pound e Cummings. Mallarmé, o maior vulto do simbolismo francês, poeta de extremos requintes artesanais para o verso, até hoje, de difícil acesso à compreensão, mesmo dos mais iniciados. Mallarmé, com seu último poema, “Um lance de Dados”, quebrou com a continuidade linear do verso, fragmentou a linguagem discursiva, utilizou o espaço em branco da folha de papel e as variações tipográficas como elementos criativos. E o poema funcionava mediante o manuseio de páginas, cada qual com a sua necessária consumação gráfica.⁹¹

O movimento concretista construiu novas palavras, por meio de recursos como justaposição ou aglutinação, inspirado, no poema de Mallarmé, que poderia ser lido em qualquer sequência poética. Assim, os poetas concretistas, nos meados dos anos 1950, trabalhavam de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, propondo novas maneiras de fazer poesia. Portanto, com um projeto verbivocovisual, sintetizaram a exploração das dimensões semântica, sonora e visual do poema, estabelecendo relações entre a arte visual e o design gráfico de cunho construtivista, reconstruindo elementos para a poesia.

Como bem observa Claus Clüver, a ideia do poema como objeto útil, dependente apenas dele mesmo para constituir-se e configurar-se, serviu de ponto de partida para um dos mais importantes estudos sobre as relações interartes, escrito em 1982, por Wendy Steiner – *The colors of rhetoric: problems in the relation between Modern Literature and Painting*⁹². Steiner põe sob suspensão o desejo e a abolição dos poetas concretistas das dimensões referenciais do texto verbal: “enquanto ele [o texto] está sendo considerado “arte”, ainda permanecerá a tensão entre texto como coisa e texto como signo⁹³”. Os poetas buscam eliminar essa dicotomia afirmando no “Plano-Piloto para poesia concreta⁹⁴” que “o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”. É necessário levarmos em consideração que a poesia é um sistema de signos de segunda ordem, isto é, já passou por uma

⁹¹ Grunewald, 1962, p. 95.

⁹² Cf. Cluver, 2006, p. 20

⁹³ Steiner apud Cluver, 2006, p. 21

⁹⁴ Campos et al, 1987, p. 156-158

primeira significação enquanto parte da linguagem verbal, enquanto a pintura é um sistema primário, cujo material (linhas, formas, cores, texturas) encontra-se em primeira instância desprovido de significado.

Embora não se afirme que Orides Fontela faça poemas concretistas, não se pode negar sua filiação a esta tendência uma vez que seus poemas rompem relações hierárquicas da lógica linear. Pode-se, então, recorrer ao texto de Haroldo de Campos, “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” (1957), no qual afirma:

em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidas no campo espacial, implicando cada palavra nova, uma como que opção da estrutura, [...] uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra⁹⁵.

Essa é a lição concretista que Orides Fontela irá exercitar. Veja-se o poema “Voo”, do livro *Teia*:

Ter
asas
é não ter
cérebro

ter
cérebro
é não ter
asas.

A redução do poema a poucas palavras que se repetem inscreve-o num sistema de economia linguística própria. A opção entre ter liberdade ou inteligência/razão é rebatida da primeira estrofe para a segunda, onde ter inteligência/razão não significa ter liberdade. Também o uso de um signo dos mais corriqueiros como símbolo de liberdade – asa – não deixa de ter razões linguístico-econômicas. Ainda que de simplicidade extrema, o poema não

⁹⁵ Idem, p. 96.

deixa de propor uma reflexão existencial profunda, qual seja a da liberdade humana, do livre arbítrio, marca da poética oridiana. A disposição das palavras na página busca o desenho de asas, fechando assim sua configuração enquanto objeto.

O mesmo exercício pode ser feito com o poema *Luz*⁹⁶ a seguir:

A lâmpada sus
pensa, milagre

inatingível suspensa
horizonte.

Nós a olhamos fascinados.

Aqui o corte sugere a personificação da lâmpada que, por milagre inatingível, pensa, permanece suspensa no horizonte. Diante do fato, manifesta-se o sentimento do sublime, no fascínio que exerce sobre “nós”. É interessante ressaltar essa inclusão do leitor ao lado da voz poética, compartilhando o instante da revelação. O que se percebe na leitura é a busca pela palavra justa, aquela que surpreende porque ao mesmo tempo em que se apresenta como definitiva, insubstituível, também revela sua natureza original. Enquanto os quatro primeiros versos são cortados, obrigando a leitura rápida de um para outro, o último verso, isolado, mais longo, condensa todos os anteriores, transformando o instante em um momento de contemplação. Então, podemos perceber a sincronia entre a visualidade e a matriz da poesia concreta, pois:

[Poesia] Concreta no sentido em que postas de lado às pretensões figurativas de expressão (o que não quer dizer posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam com objetos autônomos.⁹⁷

Contudo, o verso e a sua crise estimulam o leitor a se libertar da lógica da linguagem, dando-se conta dos espaços em branco e seus ritmos poéticos. Assim, a poesia concreta busca diminuir a importância do símbolo, do mito e do mistério, e se torna o mais lúcido trabalho

⁹⁶ Fontela, 2008, p. 53.

⁹⁷ Campos, 1955, p. 77.

intelectual para a intuição mais clara, aniquilando as ilusões, com os formalismos da poesia pura.

2.3. Forma vazia: repetição dos espaços

Desde que Picasso e Tatlin montaram relevos a partir de pequenos pedaços de madeiras e papelão, articulando a arte em três dimensões ou no espaço literal e não ilusionista houve um mundo para os artistas realizarem suas obras:

Mas materiais modernos são apenas metade da história; o desdobramento deles é a outra metade. Materiais duros e industriais não produzem necessariamente um aspecto ‘duro e industrial’. Para obter esse aspecto, LeWitt precisou livrar-se de certos tipos de acabamento (mais do que de certos materiais) e, em particular, de certos tipos de composição. ‘Duro e industrial’ é mais do que literal [...] ⁹⁸

Para o artista minimalista Robert Morris, não eram apenas os novos materiais ou a estruturação sem uma posição hierárquica (figura e fundo) e compositiva (primeiro plano, segundo plano, etc) que tornava seu trabalho moderno, embora esses dados fossem muito importantes para transformar em arte o conceito de “dar ao objeto uma forma” de cubo ou bloco retangular. Coisas reunidas por meio de materiais sintéticos formam uma unidade básica da linguagem e, ao renegar a hierarquia da composição, também não indicavam nenhum símbolo ou referência secreta.

Em “Emaranhado” de Morris, obra elaborada com 254 pedaços de feltro de dimensões variadas, temos uma visão do que seja esse processo de desconstrução da hierarquia compositiva, que o próprio artista denominava “antiforma”⁹⁹, evidenciando tão somente a relação da forma e da matéria com o espaço, sem configurar “a priori” qualquer tipo de referência ou símbolo.

⁹⁸ Batchelor, 2004, p. 39.

⁹⁹ Cf. Batchelor, 1999, p. 40.



Este trabalho de Morris que foi, por uma clara decisão, mais do que um artesanato tateante, dá uma impressão e um aspecto de abertura, extensibilidade, publicidade, repetição e equanimidade.¹⁰¹

Observa-se que a arte minimalista utiliza elementos múltiplos, separados, idênticos, retangulares e cúbicos, ou ligeiramente variando do cubo, mas sempre colocados em um espaço favorável à interação individual, um elemento imprescindível para que a experiência estética se realizasse. “Eram objetos que tinham como propósito o contato e o exame direto

¹⁰⁰ <http://5dias.net/2008/11/24/jose-socrt-nao-e-nao-falemos-de-pintura-i>

¹⁰¹ Está faltando esta referência

gradação expressa na “atenção branca aberta e vívida”, o que significa a permanência da imobilidade própria do voo, finalmente fragmentado pela disposição em espaços diferentes do último verso: “pássaro vivo atento a.” Em três movimentos, estabelece-se o enigma – a que ou a quem deve o pássaro o seu movimento atento. Na tensão entre o som e o silêncio, entre a forma e o sentido o poema se impõe como objeto autônomo de reflexão.

2.4. Poema visual: vanguarda e design

No ano de 1956, o diferencial do movimento concretista de poesia estava nas publicações de arte e decorações, bem como nos formatos das revistas, para ter a diferenciação dos demais grupos:

Salvo algumas intervenções esporádicas em jornais paulistas e cariocas, essa revista *Noigandres* não foi uma revista de vanguarda (ainda que os poemas nela publicados possam sê-lo) e, na verdade, cumpriu a função de substituir a publicação dos livros de poesia. Ao editar seus livros com um título unificador (já que nem sequer o formato se manteve similar entre um número e outro), os poetas utilizavam a revista para mostrar sua produção mais recente e distinguir-se como um grupo de dissidência [...] ¹⁰⁴

Essas funções explicam por que *Noigandres* não teve uma aparição periódica fixa ou regular e não conteve as seções permanentes que conferem unidade aos números sucessivos em revistas. Além disso, artigos escritos para esses meios consistiam em apresentações e traduções de poetas estrangeiros, Gertrude Stein, John Donne e os poetas futuristas. Entretanto, o meio que serviu para difundir seus programas, suas posições seus poemas foi a revista *Ad-arquitetura & Decoração*. ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ibidem, 2005, p. 71

¹⁰⁵ Ibidem, 2005, p. 74.

Os poetas concretistas também criaram um diálogo com as outras artes, apresentando-se em exposições e bienais, inclusive através de performances, tirando a poesia de seu lugar convencional.

Assim, o primeiro número da revista *Ad-arquitetura & Decoração* – muito antes de os artistas concretos começarem a ser seus colaboradores – já havia saído, em agosto de 1953, reproduzindo um desenho de Le Corbusier¹⁰⁶ para Chandigarh. O número inaugural continha artigos sobre Di Cavalcanti, Portinari, Burle Marx, era uma espécie de cânone modernista e nacional das artes visuais.

A partir do número 20, de novembro de 1956, a propósito da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, os poetas do grupo *Noigrandes* e Ferreira Gullar passaram a publicar manifestos individuais, nos quais expunham seu programa poético. Assim, Décio Pignatari redigiu o editorial, “Arte Concreta: Objeto e Objetivo”, e o pintor concreto Hermelindo Fiaminghi ilustrou a inscrição “Exposição Nacional de Arte Concreta” em grandes letras.

O quarto manifesto pertence a Ferreira Gullar e se intitula ‘Teoria e Prática da Poesia’. Devido aos enfrentamentos ocorridos entre os poetas que participavam da *Exposição Nacional de Arte Concreta* (Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Waldemir Dias Pino e Ferreira Gullar), o manifesto de Gullar não foi incluído na antologia canônica *Teoria da Poesia Concreta*, de 1965. Em 1957, Ferreira Gullar assinou um manifesto junto com Oliveira Bastos e Reinaldo Jardim (nesse momento, diretor do ‘Suplemento Dominical’ do *Jornal do Brasil*), no qual se autodenominavam ‘neoconcretista’, criticando a ‘fase matemática’ do grupo paulista.¹⁰⁷

Todos os poetas concretistas publicaram aí até o número 25, de setembro-outubro de 1957:

¹⁰⁶ Foi responsável pela construção de “princípios” que orientaram a arquitetura modernista em todo o mundo. Tornou o problema do urbanismo e da arquitetura numa das grandes inquietações da cultura do século XX. Cf. Argan, 1999, p. 265.

¹⁰⁷ Aguilar, 2005, p. 75.

No número 22, o edital é de Waldemar Cordeiro, e Décio Pignatari publica ‘poesia concreta: pequena marcação’. No número 23, há várias páginas dedicadas à poesia concreta, nas quais se reproduzem ‘beba coca-cola’, de Décio Pignatari, ‘uma vez’, de Augusto de Campos, ‘poesia concreta – linguagem – comunicação’, de Haroldo de Campos e ‘rua’ de Ronaldo Azevedo. No número 24 (jul.-ago. 1957) publica-se, como editorial, ‘Forma, Função e Projeto Geral’, de Décio Pignatari e ‘Theo Van Doesburg e a Nova Poesia’, de Haroldo de Campos. Finalmente, Décio escreve o editorial do número 25 (set.-out. 1957) sobre a IV Bienal de São Paulo.¹⁰⁸

O fato decisivo era que a poesia concreta legitimava sua linguagem, apoiando-se em outras artes e valendo-se da linguagem comum e geral do *design*. A *Exposição Nacional de Arte Concreta* significava que “outra investida da arte nova, que não só propõe uma nova concepção de arte, mas igualmente uma nova concepção de organização da cultura”.¹⁰⁹

Segundo Décio Pignatari:

Todas as manifestações visuais a interessam [ao concretismo]: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até à extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou maçanetas desenhadas por Max Bill [...]¹¹⁰

Nestes termos apresenta um campo comum em que a forma poética integra-se à cultura como mais um objeto. Nessa condição do contexto, a cultura é definida como “visual” ou, em termos negativos, assinala que estamos numa época de comunicação não verbal. Assim, as relações ópticas sempre prevalecem sobre o discurso, não tanto em seus temas ou em seus suportes, mas como critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual.

Naquele momento, anos 1950, era preciso estabelecer o espaço da poesia concreta. Com esse objetivo, juntaram-se a noção de *design*, de importância decisiva nos movimentos vanguardistas dos anos 1920, que se preocupavam com a integração de objetos artísticos no novo mundo da máquina, à *forma* de Mallarmé, Volpi e Bill, bem como aos anúncios luminosos e às fachadas comerciais:

¹⁰⁸ Ibidem, 2005, p. 75.

¹⁰⁹ Ibidem, 2005, p. 76.

¹¹⁰ Ibidem, 2005, p. 76.

[...] o design proporcionava, em uma leitura simplificadora, o estoque de motivos que distinguíam o movimento: consonância como o contexto moderno, possibilidade de uma linguagem universal, reflexão sobre a forma, e caráter meditado e planejado da obra frente ao caos surrealista e às efusões tardo-românticas que ainda predominavam na poesia.¹¹¹

O poema deixa de ser um discurso e passa a ser um objeto que ocupa um lugar no espaço e que visualiza uma série de relações estruturais, enquanto o *design* permite pensar seu processo de composição e sua inserção social. Segundo Haroldo de Campos, o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico.

Em primeiro lugar, os poetas concretos participaram – em um gesto típico do alto modernismo – da redução da experiência histórica heterogênea do design à aplicação do critério único da funcionalidade. A frase de Louis Sullivan, ‘a forma segue a função’, que condensou brutalmente essa simplificação, é citada por Décio Pignatari em seu artigo ‘Forma, Função e Projeto Geral’. A formulação desse lema e a conclusão que dele se extrai (a ‘noção de beleza útil e utilitária’) levam a uma hierarquização das atividades artísticas segundo a qual à arquitetura e ao urbanismo correspondem ‘as funções mais altas e complexas’.¹¹²

Portanto, observamos que a poesia principiava a se atrever uma possibilidade utilitária para a propaganda, nas artes gráficas, no jornalismo.

Podemos analisar os resultados dessa integração no logotipo da Petrobrás ou uma publicidade de remédios de 1967, ambos de Décio Pignatari.¹¹³ Esses objetos são resultado da dissolução da poesia e da sua integração à vida cotidiana, ou seja, uma mistura de linguagem e *design*, quando surge o novo profissional, o publicitário, que trabalha com a linguagem poética despojada de valor simbólico. Porém, perdem toda opacidade e se direcionam para a função mercantil ou de poder:

[...] no momento em que se anunciou o programa concreto, a relação entre expressão lingüística e *design* visual estava apenas começando e que para os artistas-designers essa encruzilhada aparecia como espaço possível para continuarem algumas experiências poéticas (no final dos anos 1950, Escola de Ulm havia fechado o

¹¹¹ Ibidem, 2005, p. 77.

¹¹² Aguilar, 2005, p. 78.

¹¹³ Ibidem, 2005, p. 79.

departamento de Belas Artes, substituindo-o pelo estudo da comunicação verbal e visual).¹¹⁴

De fato, os poetas experimentaram suas produções à necessidade de que definissem o seu lugar em função das novas condições básicas da cultura visual. Essa mudança do lugar tradicional do poeta e a busca de um novo lugar, na nova sociedade de *design* e uma vida artificial explica sua polifuncionalidade:

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea permite a comunicação em seu grau + rápido prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidade análogo ao do objeto plástico substitui o mágico, o místico e o ‘maudit’ pelo útil.¹¹⁵

Nesse ponto, o da utilidade, a postura vanguardista dos poetas concretos adquiriu sua maior ambiguidade. Voltada à aplicação de categorias comuns, como a de *design*, utilidade ou cultura visual, compreenderam os fenômenos mais diversos da vida cotidiana e da arte. De acordo com Paulo Franchetti,

Passado o momento inicial, já não se ressaltará a utilidade, o poema como veículo de propaganda comercial ou objeto decorativo integrado à moderna arquitetura. Como dizia Haroldo já em maio de 1957, o poema concreto se vai valer de uma “linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas” para “criar uma forma”, criar “um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema”¹¹⁶.

Para Orides Fontela, assim como para os poetas da tradição concretista, o poema é, além de um objeto de reflexão existencial, um espaço de investigação poética. Acompanhando

¹¹⁴ Ibidem, 2005, p. 79.

¹¹⁵ “Olho por Olho a Olho Nu”, publicado na revista Ad-arquitetura & Decoração, n. 20 apud Aguilar, 2005, p. 80.

¹¹⁶ Franchetti, *está faltando a referência*

o movimento das artes visuais em direção à autorreferencialidade, a poética de Fontela busca o equilíbrio da palavra pura, substantiva, silenciosa: “Da// vida// não se espera resposta¹¹⁷”.

¹¹⁷ Fontela, 2006, p. 295.

CAPÍTULO III – SOB O SIGNO DO BRANCO: A DESMATERIALIZAÇÃO DA PALAVRA

O campo branco (nenhum mapa) intenso

Os passos consomem-se
o espaço introverte-se
branco branco

Asséptico/absoluto

Norte nenhum
noite nenhuma
— branco sobre
o branco¹¹⁸.

O poema transcrito acima se intitula “Antártida” e faz parte do livro *Alba*, de Orides Fontela. Será tomado como ponto de partida para o fechamento deste trabalho. Neste terceiro e último capítulo, procuramos analisar poemas de Fontela que traduzem a presença dos assuntos que perquirimos: o vazio, o nada e a desmaterialização. O rigor e a simplicidade com que o espaço nomeado se constrói encontra, no substantivo “branco”, sua máxima expressão. Por outro lado, logo no primeiro verso, a voz poética anuncia que este é um território não demarcável, confirmado entre parêntesis, na evidência oculta das palavras “nenhum mapa”. Esta estratégia faz exaltar o espaço branco, o nada, o vazio e põe em cena a desmaterialização. O interessante são também os verbos reflexivos “consumem-se” e “introverte-se” em espaço psicológico, em silêncio na poética oridiana, pois têm o sentido de desconstrução da personalidade poética, um conflito entre o “eu” e o mundo. Logo abaixo há uma repetição da palavra “branco”, que é um substantivo, um meio estruturador do poema, que traz à mente do leitor, por meio da imagem de um todo “asséptico/absoluto”, o vazio.

¹¹⁸ Fontela, 2006, p. 179.

Contudo, o poema tem os versos “Norte nenhum”, “noite nenhuma”, “- branco sobre/o branco”, atualizando os monocromos nas palavras *noite e branco*, ou seja, remetendo à possibilidade de desmaterialização do corpo, um exercício de contemplação do Nada, por meio da linguagem particular do poema. O poema “Antártida” de Orides Fontela, apesar de ser construído sob uma inspiração diferenciada, aquela que vem de Mallarmé, pertence a uma lírica com certa ausência de sentimento. Cada palavra está estruturada para criar um efeito de sentido sobre o vazio espacial, transportando o leitor para a lírica da ausência já mencionada. A palavra “*branco*” se diferencia, pois, como dissemos, é um substantivo que, quando repetido, transcende o sentido do branco. Então, o signo branco é transportado para a linguagem e sua tentativa de representação do Nada, libertando-se de si própria, resulta numa poesia de percepção visual e contemplativa. O poema pode ser compreendido também à luz da obra “Branco sobre Branco”, de Malevich, e sua proposta de desmaterialização, conforme já mencionamos no capítulo anterior.



119

¹¹⁹ <http://arcadialusitana.blogspot.com/>

De acordo com Aaron Scharf, os quadrados suprematistas de Malevitch pretendiam mostrar os sinais da mão, uma afirmação da ação humana, algo central para o suprematismo¹²⁰. Nunca estavam vazios, mas cheios da ausência dos objetos e prenes de significado. Podemos destacar, ainda, a ideia dos filósofos estoicos¹²¹ que não abordavam questões da arte, mas sempre discutiam sobre o corpo. A questão do corpo é evocada na arte mesmo por meio da inversão, ou seja, do vazio espacial.

Portanto, a desmaterialização do corpo não diz respeito necessariamente a algo espiritual, mas trabalha-se o vazio, o branco nas páginas do poema de Orides Fontela, como em “Antártida”. Nesse poema, compreendemos, por fim, que o branco citado como ausência, é um espaço preenchido de algo. No dizer de Anne Cauquelin:

[...] A forma do vazio, ou o vazio, é uma tentação e um desafio para o pintor, o escritor, o poeta, alpinista, arquiteto, sei lá eu para quem mais. Toda construção é um jogo de equilíbrio entre o vazio e o cheio, fala e silêncio, repouso e movimento, até o mais simples do gesto que alie o cheio e o solto.¹²²

A poesia oridiana é herdeira dos jogos poéticos que remontam à lírica de Mallarmé, uma relação com jogos de palavras, uma relação enigmática com a linguagem, com objetos simples, mas preenchendo-os de múltiplos sentidos. É o que podemos ler no poema “Pedra”,

A pedra é transparente:

O silêncio se vê

em sua densidade.¹²³

Logo no primeiro verso temos uma afirmação: “A pedra é transparente”, com a qual a poeta atribui ao substantivo “pedra” um qualificativo que permite iniciar sua

¹²⁰ Cf. Scharf, Aaron, 1991, p. 100-1.

¹²¹ Cf. Cauquelin, 2008, p. 47.

¹²² Cauquelin, Anne. Frequentar os Incorporal. 2008, p. 64.

¹²³ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 15.

desmaterialização. No seu oposto, o silêncio torna-se denso na media em que se vê na transparência da pedra. Esse jogo de contrários e contraditórios produz uma imagem entre o cheio e o vazio e com a desmaterialização do objeto. Podemos encontrar na obra de Carl Andre, intitulada “Steel-Aluminum, de 1969”, uma representação minimalista comparável deste mesmo jogo.



Para podemos entender como se procede à desmaterialização, iremos visualizar na obra de Carl Andre a metáfora do vazio e do cheio, do denso e do transparente, utilizando o branco/preto em uma escultura minimalista. Para ele, a escultura deveria ser tão horizontal quanto a água de um lago¹²⁴. A simplicidade do jogo entre contrários, seu posicionamento rente ao chão, como um piso de um espaço qualquer, intensifica a proximidade. Mas o poema de Fontela vai mais fundo nessa desmaterialização, ou nessa redução aos elementos mínimos dentro de uma composição ao afirmar na terceira estrofe que:

¹²⁴ <http://www.flickrriver.com/photos/tags/carlandre/interesting/>

¹²⁵ Cf. Gablik, 1991, p. 177.

O verbo é transparente:
O silêncio o contém
Em pura eternidade.

Da forma essencial, o quadrado, à sua ausência imediata na obra de André, chega-se à palavra essencial oridiana, centrada, até a publicação do livro *Alba*, no silêncio¹²⁶. Toda palavra, então, é abordada no seu próprio contexto e adquire sentido na medida em que traduz o espaço de sua apresentação, como explicita a voz poética na segunda estrofe, cuja função de mediação vem confirmada pelos parênteses que a enfeixam:

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

Portanto, “Pedra/transparente” e “silêncio/densidade” são palavras que se complementam para dar um sentido de vazio na poética de Orides Fontela. Mas, encontrar o branco é encontrar também a beleza nas páginas do poema.

Em “Toalha”, incluído no último livro publicado, temos outra visão sobre a importância do “branco” e da desmaterialização, do nada e do vazio:

Pano branco.
Integralmente branco.

(Material mas
suspenso
na brancura).

Branco
Que as formas nascem... ah,
tão branco
véu

para receber o sangue
de todas
as coisas.¹²⁷

¹²⁶ A própria poeta afirma, em entrevista, que depois de *Alba*, cansou-se de trabalhar o silêncio. Cf. COSTA, 2005.

¹²⁷ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 346.

Nesse poema, novamente encontramos a discussão do nódulo da materialidade e da desmaterialização na poética oridiana. Assim como em Mallarmé, esse poema exclui as palavras do acaso, dando uma imagem ao branco, materializada na palavra “sangue”. Então, notamos como a poesia transita no *nada* e no *vazio*, para, enfim, chegar ao real. O fato de o poema pertencer ao último livro também acentua essa leitura. Receber “o sangue de todas as coisas”, inscreve a vida na palavra. E a poeta deixa claro que o “/Pano branco,//Integralmente branco/, é /(Material mas// suspenso na brancura)”. O fato de a adversativa “mas” vir ao lado do substantivo concreto “Material”, só faz aumentar o efeito de espaço original onde a vida será inscrita pela palavra. Observe-se a obra de Dan Flavin, intitulada “A diagonal de 25 de maio de 1963”, uma espécie de uma assinatura do artista. É um tubo branco de luz fluorescente, colocado em diagonal em relação à caixa branca que o sustenta. A lâmpada amplifica a luz, o branco, mas também tudo nesta obra é colocado de maneira racional, industrial e familiar. Toda esta obra é construída sobre um espaço em branco, e o objetivo do artista é criar um efeito de sentido na superficialidade da própria luz. O que pode ser uma luz fria, de gás neon, branca, além dela mesma. O que podemos perceber é, ao mesmo tempo, uma desmaterialização do corpo, uma superficialidade e uma claridade, que se contradizem na presença mesma da lâmpada.



Tanto nessa obra de Dan Flavin como nos poemas de Orides Fontela os objetos são colocados de maneira muito racional e peculiar, sempre utilizando os espaços vazios calculadamente, visando à criação de efeitos de desmaterialização. No entender de Cauquelin:

[...] Na realidade, o que importa é que o *amor ao vazio* atinge a arte contemporânea de diferentes maneiras e que é isso, a maneira como esse amor se manifesta e o que então é posto em jogo, que interessa a nossa proposta: de que vazio, de que *sem corpo* se trata? O que é que se subte pela palavra “vazio”? Poderíamos tentar iluminar esse nada recorrendo ao que sabemos sobre os incorpóreos?¹²⁹

¹²⁸ http://www.saatchi-gallery.co.uk/aip/dan_flavin.htm

¹²⁹ Cauquelin, Anne, 2008, p. 66. [...] como metáfora de uma desmaterialização e destruição do sistema de exposição existente, bem como do monumentalismo: um monumento oco como ilustração da forma do vazio.

Provavelmente, mas para isto teríamos que recorrer a uma outra base teórica que não nos move. Então, o que frisamos da afirmação de Cauquelin é o desejo de poder apresentar o vazio por outros meios, os que estariam por baixo da palavra “vazio”. Para podermos entender como se processa a perda do corpo ou sua desmaterialização, iremos acompanhar o poema “Transposição” do livro de mesmo nome, o primeiro livro editado por Orides Fontela¹³⁰:

Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos.

Tudo se recria e o instante
varia de ângulo e face
segundo a mesma vidaluz
que instaura jardins na amplitude

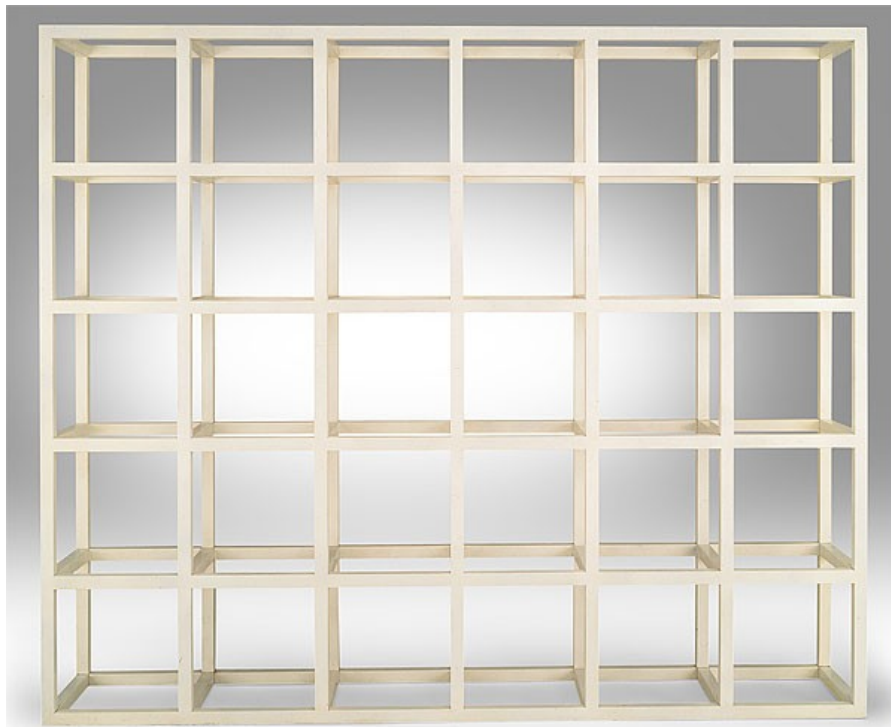
que desperta as flores em várias
cores instantes e as revive
jogando-as lucidamente
em transposição contínua.

O poema traz no título o desejo de ir além da matéria, introduzindo a luz imediatamente no primeiro verso por meio da “manhã que desperta”, que depois vai gradativamente se decompondo na “aguda descontinuidade de planos”. Ao lado da luz, o tempo também se manifesta no “instante” que, inicialmente, “varia de ângulo e face” para, em seguida, se apresentar como a mesma “vidaluz//que instaura jardins na amplitude”. Ao utilizar o procedimento de aglutinação em “vidaluz”, a poeta transpõe todos os limites para chegar às “cores instantes”, no segundo verso da última estrofe, revivendo-as lúcida e continuamente. A superação dos cortes racionais, “o jardim não mais geometria” indica que não mais se trata de matéria palpável, apenas “gradação de luz”, “vidaluz”, “lucidamente” transpostas.

Na obra de Sol LeWitt, *Cubic modular piece*, também vamos encontrar a demarcação de espaços vazios, em forma de tubos geometrizados, que se deixam atravessar pela intensa

¹³⁰ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 11.

luz branca do espaço onde deve ser apresentado. Observem-se os movimentos de gradação e descontinuidade de luz, como no poema oridiano. A percepção da poeta como a de Sol Lewitt está direcionada para e pela razão, pelos espaços vazios geometrizados e pela gradação de luz em suas composições. Portanto, compor o *branco* está afastado do sentir, mas apoiado em uma linguagem concisa e milimetricamente precisa, como se observa em LeWitt, na construção dos espaços, gradação da luz e forma de que está enraizado na linguagem do vazio, por meio da desmaterialização do branco. Então, a poética oridiana geometrizou e racionalizou o espaço, revigorando a própria linguagem poética.



131

Jean Baudrillard observa a dificuldade de se perceber e compreender a obra de arte vinculada a essa tradição abstracionista que vimos apresentando. Segundo ele:

Há uma grande dificuldade em falar da pintura hoje porque há uma grande dificuldade em vê-la. Porque, a maior parte do tempo, ela não quer mais exatamente ser olhada, mas visualmente absorvida, e circular sem deixar rastros. Ela seria de algum modo a forma estética simplificada do intercâmbio impossível. De modo que o discurso que melhor a explicaria seria um discurso em que não há nada a dizer. O equivalente de um objeto que não é um objeto. Mas um objeto que não é um objeto

¹³¹ blogspot.com/2010/06/sol-lewitt.html

não é nada exatamente, é um objeto que assombra incessantemente com a sua imanência, sua presença vazia e imaterial. Todo o problema está, nos confins do nada, em materializar esse nada, nos confins do vazio, de traçar a filigrana do vazio, do vazio nos confins da indiferença, de jogar conforme as regras misteriosas da indiferença.¹³²

A “forma estética simplificada do intercâmbio impossível” mencionada por Baudrillard, da qual decorre grande parte da dificuldade de aceitação da arte conceitual, abstrata, é essa palavra que, no poema, não quer mais ser apenas lida e sentida, mas que quer ser absorvida e compreendida na sua matéria. Assim, podemos ler o poema de Orides Fontela denominado “Salto¹³³”, em cujo primeiro segmento há um exercício de desconstrução da forma e da matéria no tempo:

I

Momento
despreendido da forma

salto buscando
o além
do momento.

Ora, o que notamos nessa primeira estrofe é a combinação da palavra e seu sentido que concorre para compor um objeto material: o poema. No entanto, o grande salto proposto pela voz poética é o momento do desprendimento da forma, que deseja ir além de si mesmo. De qual momento se trata? A resposta vem no segundo segmento: chegar ao vazio. É da palavra poética que fala o poema, que para desvitalizar-se, des-faz-se, des-membra-se. “Viver o puro ato” é fundar o poético na des-palavra:

II

Desvitalizar a forma
des-fazer
des-membrar

¹³² Baudrillard, Jean. A arte da desapareição. 1997, p. 76.

¹³³ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 21.

e – além da estrutura –
viver o puro ato
inabitável.

Esses versos mapeiam a desmaterialização da poética de Orides Fontela, resgatando a transcendência da forma, para o Nada, o espaço vazio.

No entender de Baudrillard, essa maneira de a arte ser percebida e compreendida, requer mais do que a observação passiva do leitor, requer sua total inserção no contexto de apresentação.

Através da liberação das formas, das linhas, das cores e das concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa sociedade produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação.¹³⁴

A composição poética oridiana é de uma linguagem espacial tridimensional, pois possui materialidade, uma concretude que transita entre a forma e a não-forma. Portanto, a página branca tem função e significado especial no poema, no uso de exercícios combinatórios das letras.

Esse “Desvitalizar a forma” é contrair-se de uma única cor, *O Branco*, em espaço uniforme e superfície plana dos objetos. O objeto cria a ilusão do espaço, exaltando a transparência, “des-fazer/des-membrar” a forma. A superfície da obra, observada pelo olhar, objeto que nos vê, o mundo que nos olha.

A poética oridiana tem uma linearidade, uma clareza simples, assemelhando-se ao trabalho de Sol LeWitt, clareza e concisão, e total despessoalização. Para a arte minimalista, a textura do branco, produz um efeito de ilusão.

¹³⁴ Baudrillard, Jean. A arte da desapareição. 1997, p. 73.

Fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, a arte conceitual, a arte efêmera, a antiarte, toda uma estética da transparência, da desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é estética que se encontra materializada em toda parte sob forma operacional. É por isso, aliás, que a arte obrigou-se a fazer-se minimal, a encenar sua própria desaparecimento. Ela o faz há um século, conforme todas as regras do jogo. Ela tenta, como todas as formas que desaparecem reduplicar-se na simulação, mas logo ela se apagará totalmente, dando lugar ao imenso museu artificial e à publicidade desencadeada.¹³⁵



136

Obedecendo à construção poética da obra, portanto, qualquer forma de arte é poesia. LeWitt projeta um *espaço em branco* com escultura feita de material industrial, portanto, vários trabalhos realizados por ele tem uma construção branca em forma de quadrados, geometrizado ou calculado matematicamente, espaço, dentro de espaço, havendo uma absolvição de limites entre dentro e fora pelo recurso da linearidade.

¹³⁵ Baudrillard, Jean. A arte da desaparecimento. 1997, p. 74.

¹³⁶ <http://architecturalgrammar.blogspot.com/2011/06/sol-lewitt-master-of-conceptualism.html>

3.1- Incorpóreo: o sentido do vazio

FLOR

terra

silêncio

vento

ausência de

pensamento.¹³⁷

Esse fragmento de poema nomeado “Rosas” é construído por meio de substantivos: “flor/terra/silêncio/vento/ausência/pensamento”. Então, como sabemos que eles, os substantivos, têm grande importância para a estruturação da ideia?

Não sendo uma simples enumeração, mas uma eficaz mensagem em forma de imagem ou várias imagens. Possuindo Orides Fontela um estilo fragmentário, buscando a essência da natureza de maneira muito concisa e direta em termos formais, mas esteticamente elaborado sem uso exagerado da linguagem.

Então, entramos no conceito da superfície da obra, a desmaterialização em que os monocromos operam incidirá sobre os lugares fixo, ou seja, uma ideia sem interioridade, espaço dentro de espaço. Assim, deverá renunciar aos excessos de formas e de cores que acumulam seu espaço, portando, ressaltaremos o vazio.

¹³⁷ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 232.



138

Acima está uma obra de Dan Flavin, *The nominal three*, esse trabalho mapeia o branco, um princípio de desmaterialização em forma de tela branca, em cor sólida única recriando a forma e a cor virginal.

O aço não desgasta
seus espelhos múltiplos
curvas
arestas
apocalíptica fera.

O aço não se entrega
e nem se estraga é

forma

- presença imposta sem signos.¹³⁹

¹³⁸ <http://www.artcat.com/exhibits/>

¹³⁹ Fontela, Ordes. Poesia Reunida. 2008, p. 83.

O poema acima, denominado “Escultura”, faz parte do livro “Helianto” de Orides Fontela. Nos fixamos apenas nas palavras “aço”, “espelho” e “forma”, características da poética da autora. Portanto, “aço/espelho/forma” nos remete ao silêncio, sendo uma qualidade da poeta nos direcionar *a imagem*. O silêncio, como qualquer discurso pode ser lido interiormente, portanto o poema “Escultura” é mergulhado em espaço, na qual os signos “aço/espelho” nos conduzem a múltiplas significações na poética oridiana.

Uma imagem é exatamente uma abstração do mundo em duas dimensões, é o que subtrai uma dimensão ao mundo real, e com isso mesmo, inaugura o poder da ilusão. A virtualmente, ao contrário, ao nos fazer entrar na imagem, ao recriar uma imagem realista em três dimensões [...]¹⁴⁰

Vemos uma tensão na poética nas palavras “aço/espelho”, uma construção da forma perfeita do belo, em linguagem concisa, ela gera um jogo lúdico em sua poesia, palavra criadora, uma poética construída no vazio. Poética mallarmeana, trazendo um fôlego novo para sua poesia. Sempre relacionada com a tendência da arte minimalista, sua poesia concisa discute espaçamento, o branco, o nada, desmaterialização da poesia, como vimos alguns exemplos anteriores.

Contudo, percebemos que o desmaterial precisa de um lugar material para se mostrar, ou seja, a negação para se afirmar, a tela branca deve ser exposta *em algum lugar*. Procuramos transformar o princípio de desmaterialização em princípio de imaterialização, as artes, de maneira geral, são purificadas, explícitas, também na poética oridiana.

Cristal	página branca
nudez?	nada?
Campo de possíveis. Aurora. ¹⁴¹	

¹⁴⁰ Baudrillard, Jean. A arte da desapareição. 1997, p. 82.

¹⁴¹ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 94.

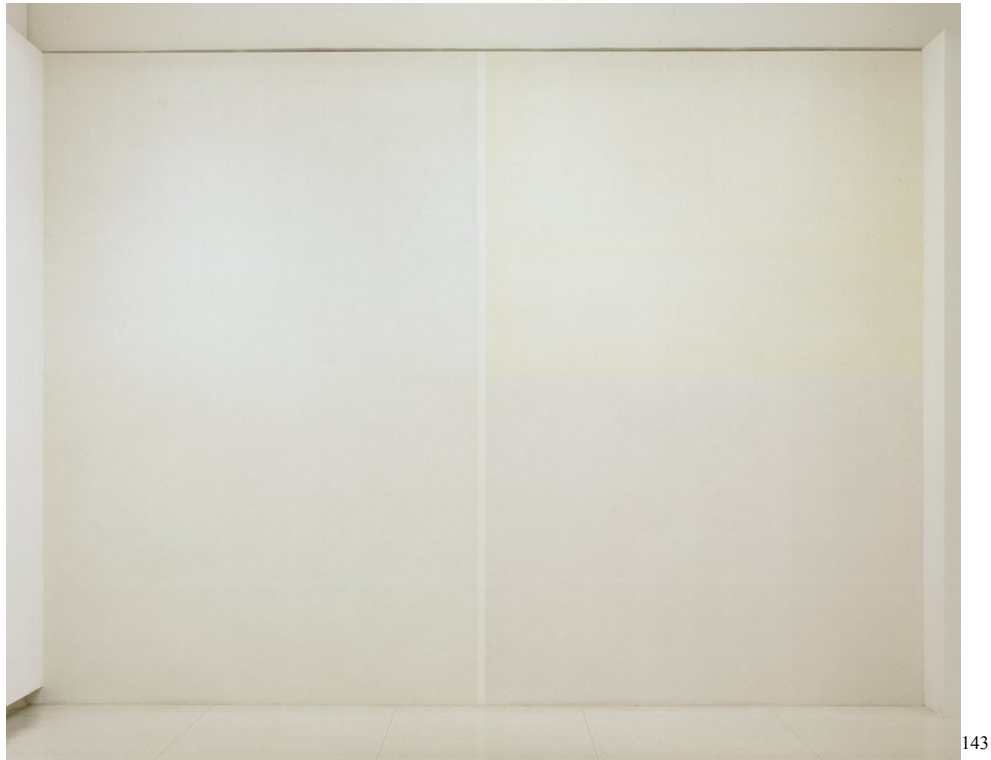
O fragmento acima, o poema “Prata”, do livro “Helianto”, tem algumas características da poética de Orides Fontela, palavras concisas, deslocamento da palavra para outros sentidos. São signos como “Cristal/página branca/nudez/nada”, que são jogadas nas páginas brancas, aparentemente sem sentido.

Essa purificação de Orides Fontela nos conduz ao limiar da imaterialidade ou da vida espiritual, sublimando o sacrifício:

Apresentar, então, essa página ou essa tela vazia dos signos que se supõe devam elas oferecer ao leitor ou espectador é um ato crítico, uma negação daquilo que existe (tela cheias de signos coloridos, de formas) e não uma falta. O branco é, então, bem mais que uma metáfora do vazio, sua própria expressão da “forma” sob o aspecto da não-forma. Essa dupla natureza do branco: “ausência de cor e, ao mesmo tempo, profunda mescla de todas as cores [...]”¹⁴²

Pois, para nós, poderá significar a ausência Divina, paralelamente a busca dele, em um sentido espiritual da brancura, ou seja, imaterialidade vazia. Portanto, o princípio da luz sempre foi branco, *sem cor*.

¹⁴² Cauquelin, Anne. Frequentar os Incorporeis. 2008, p. 78.



Reside justamente aqui todo o paradoxo dos monocromos, portanto. Vemos o branco, vemos a tela branca, assim como vemos a galeria vazia. O vazio e branco expõem, de maneira sensível, a presença de uma ausência deliberada. Temos nisso superioridade dessa forma do vazio que é branco sobre a forma do buraco. Com efeito, a forma do buraco faz referência ao cheio que foi escavado.

Porém, o branco apaga seu contexto em um “não” preencher, não fazer referência àquilo que o limita desaparecer e fazer desaparecer, esse é ideal da pura presença.

Saber de cor o silêncio
diamante e/ ou espelho
o silêncio além
do branco¹⁴⁴

¹⁴³ <http://artsconnected.org/collection/129322/sol-lewitt-2d-3d?print=true#%281%29>

¹⁴⁴ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 149.

Esse fragmento “Poema”, do livro “Alba”, cujo nome significa muito branco ou brancura, segue a poética “silêncio/diamante/espelho/branco”, signos que permeiam sempre em seus poemas.

Mas branco que pode ser transcendido e compreendido em forma zero. Também podemos lembrar a arte de Malevich, que serve para imitar o princípio de negar o que existe antes dele, fazendo uma tabula rasa. Dessa maneira, a arte torna-se ultrapassada à distinção de estilo, apagando as formas e épocas, sendo classificações obsoletas inadequada à nova situação.

A forma zero é a primeira etapa daquilo que, em seguida, vai poder acolher outras não-formas. Com efeito, o zero é uma condição para que a sequência dos números se estabeleça. O mesmo acontece no jogo do solitário, no qual o quadrado vazio permite o deslocamento dos peões. Que a matéria-prima da pintura seja doravante o zeroforme é um evento considerável que gera todas as espécies de conseqüências do ponto de vista da imaterialização da arte [...]. Estamos, pois, não mais mundo dos lugares, como as galerias e o mercado, nem por nem contra, nem dentro nem fora, mas em um espaço neutro onde o apagamento das formas é fonte de formas inéditas de arte.¹⁴⁵

A filósofa e crítica de arte Anne Cauquelin nos dá dois exemplos, já bem conhecidos do público, a de que Malevich consolidada uma definição pictórica da pintura, ao passo que a outra visa ao espiritual, à essência,

[...] de várias gerações misturadas, trata-se de mostrar que se faz o vazio, uma espécie de tabula rasa da arte do passado, expondo o vazio no próprio interior do lugar que se pretende esvaziar. O quadrado vazio, a galeria vazia, o não-sítio, o quadro branco articulam assim a realidade de uma arte existente (o quadro, a galeria, a paisagem) a sua destruição ou, pior ainda, à ameaça de sua extinção.¹⁴⁶

Contudo, há outras formas de vazio para se manifestar, sobretudo quadros, espaços, lugares, monumentos ou lugares, que sempre se mantêm como objetos, geralmente não há,

¹⁴⁵ Cauquelin, Anne. Frequentar os Incorporal. 2008, p. 84.

¹⁴⁶ Ibidem, 2008, p. 85.

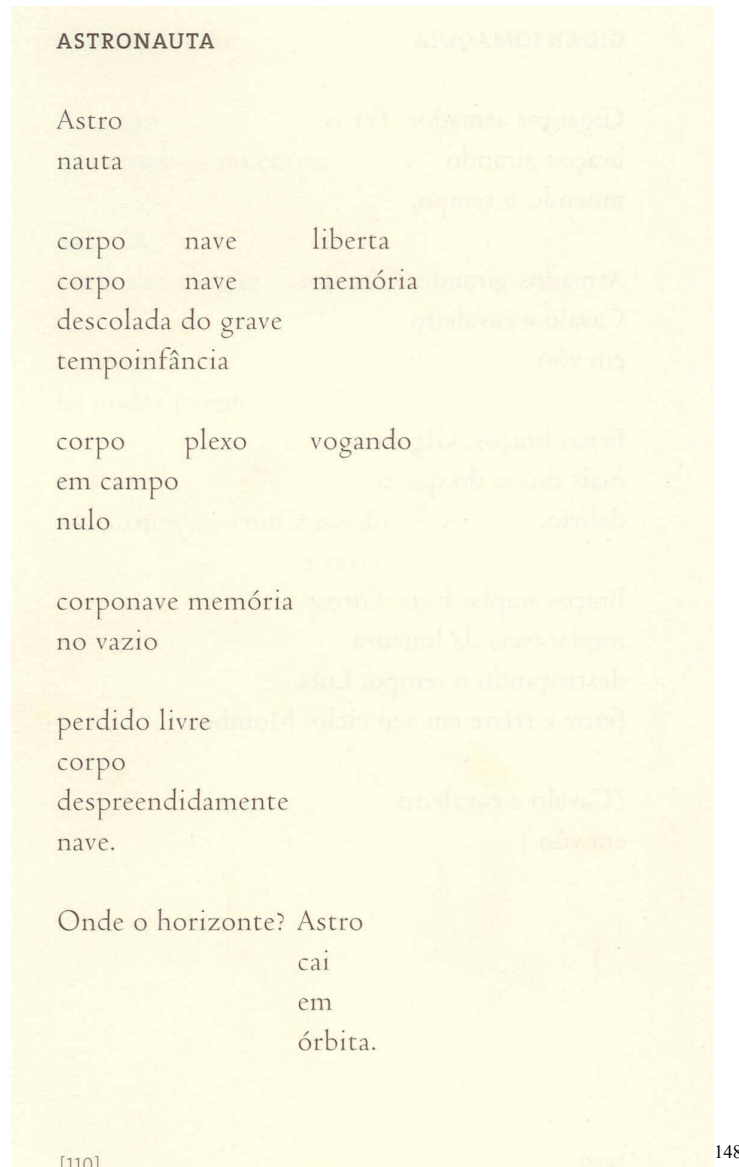
não obstante a declaração de Malevich, nada de imaterial e são ainda menos incorporais, no sentido em que os entendemos com os estóicos:

Segundo os desmaterialistas, o movimento de báscula que faz aparecer um em vez do outro – o lugar em vez do vazio e retorno – é constante na arte moderna. Ali onde está tradicionalmente o lugar da obra, seu sítio, não há mais nada. Contudo, esse lugar agora vazio é outra vez reinvestido, não pela obra, mas pelo seu duplo. Ao se retirar, a obra deixou sua pegada ou até envia uma cópia (um semelhante) do lugar onde se considera que ela se encontra enquanto original. Isso é o mesmo que dizer que ela só existe separada, retirada, de algum modo invisível.¹⁴⁷

Portanto, o deslocamento gira em torno da imaterialidade.

Na poesia de Orides Fontela a imaterialidade gira em torno de seus espaços vazios, assim, esses deslocamentos do vazio e cheio se alternam entre as palavras, como é o caso do poema “Astronauta”, apresentado a seguir:

¹⁴⁷ Ibidem, 2008, p. 86.



No poema “Astronauta”, é analisado o espaço vazio entre “corpo/nave/liberta”, “corpo/nave/memória” e “corpo/plexo/vogando”, porém temos em mente que, na atividade poética ou artística, é uma atividade mental operando por meio do olho construído por metáforas. Ou seja, o branco ou o silêncio que remete o vazio é a metáfora do vazio ou invisível. Ressaltando, o espaço entre palavra reforça o uso da imagem que está ligada a dissolução do limites imprecisos entre o vazio e o cheio, ou corpo preenchido, estruturado a palavra e a imagem, supervalorizando o branco da página. Estilo sempre frisado aqui nesta

¹⁴⁸ Fontela, Orides. Poesia Reunida. 2008, p. 110.

dissertação, Orides Fontela se aproxima da poética de Mallarmé, ou seja, pela a fragmentação, uma insuficiência da linguagem, utilizando-se de todos os recursos entre a página e a palavra. Assim, no poema, vê-se dissolução entre grafia e página, se encontra em lugar fronteiro, da imagem, arte e materialidade. Esse conceito, defendido por Mallarmé, representou uma ruptura da linguagem, portanto, experimentou uma linguagem radical no poema, como vemos na poética de Orides Fontela.

Nos poemas, os espaços vazios remetem ao apagamento da memória, pois o tempo governa as atividades artísticas e poéticas:

Aqui, a contradição parecia insuperável entre o “nada do tudo, em parte alguma” e o “mas pelo menos algo, em algum lugar”, onde reconhecemos a figura da denegação. Desse modo, para dar um exemplo, as obras de vapor, de stream de Robert Morris ou de Robert Barry, têm pretensão de invisibilidade – a dissolução de gás na atmosfera não é exatamente algo que possamos ver em condições “normais” de visão – e, contudo é muito bem localizado no espaço, seu ponto de partida é bastante visível, ocupa o que vem a ser um lugar por meio da projeção de corpúsculos no vazio do ar que subsiste como seu alicerce. Em contrapartida, podemos dizer que essas obras fazem apelo, sobretudo, a uma característica do tempo: sua incorporalidade.¹⁴⁹

Os espaços vazios remetidos nos poemas ou nas artes estão funcionando em dupla entrada, ou seja, a superfície e o interior da obra. Mas, se torna impossível em *espaços vazios*, porque o interior e o exterior desaparecem, pois o conteúdo está na superfície. No entanto, percebemos que o branco tem um efeito especial na construção dos sentidos, pois, tanto Orides Fontela e a poética de Mallarmé direcionavam nossa imaginação por meio da razão.

¹⁴⁹ Ibidem, 2008, p. 90.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Avaliando a poética oridiana em suas relações com a tradição mallarmaica, concretista e construtivista, como discorreremos nos três capítulos desta dissertação, podemos afirmar que não se trata de uma estratégia de sobrevivência literária, como parece ocorrer com frequência na literatura brasileira contemporânea. Orides Fontela, de fato, constrói uma poética bebendo de fontes variadas da modernidade. Porém, em 27 anos de poesia, define um processo rigoroso de construção, autoconsciência e metalinguagem que significa um avanço em direção a uma poética marcante e singular, pois se “A poesia é impossível”¹⁵⁰ como afirma a voz poética oridiana, é preciso encarar a realidade e verificar que “— só existe o impossível”.

Orides Fontela opera rigorosamente os mecanismos da desmaterialização da palavra, tratada como corpo, como forma, desde o primeiro livro, publicado em 1969. Quando confrontada com a obra dos artistas minimalistas, é possível compreender que

[a] incessante recusa de uma abordagem direta da realidade desde o modernismo implicou uma nova ontologia da arte que, para além de sua autonomia, aposta na ampliação dos seus limites. Uma tal situação, para a poesia contemporânea, abre um espaço considerável no diálogo interartes, implicando também a presença de reflexões da teoria da linguagem no campo das artes visuais¹⁵¹.

O exercício de criar a forma e desmaterializá-la impõe o cálculo rigoroso para a utilização do significante. Pudemos verificar que a voz poética oridiana se envolve nessa aproximação, como nos poemas “Escultura”, analisado no terceiro capítulo, e “Forma”¹⁵², no qual se lê: “Forma//densamente forma//como revelar-te//se me revelas?”. Fica evidente que o poema, enquanto objeto, se apaga diante daquilo que nomeia, substituindo-o pelo sujeito poético.

¹⁵⁰ Fontela, 2006, p. 223.

¹⁵¹ Menegazzo, 2011, p. 2.

¹⁵² Fontela, 2006, p. 86.

Neste ponto reside o avanço da poesia, o passo além, a iluminar a humanização da forma. Nos exemplos que trouxemos das artes visuais, vimos o propósito dos artistas minimalistas em trabalhar com um mínimo de informação e o máximo de significado. Embora apareça muito pouco o “trabalho” do artista, porque os materiais são o mais simples possível, a obra minimalista independe de qualquer exercício de habilidade. Daí a ruptura que representa em relação à arte *pop*. Não perfila o mesmo cinismo. Pelo contrário, o minimalismo tem uma base conceitual que procura elevar e transformar uma linguagem comum, presente nos objetos ordinários, em fórmulas eficazes e úteis para o descentramento e para a descontinuidade própria do objeto artístico.

A obra de Orides Fontela, atrelada à tradição que vem de Mallarmé, também parece reduzir o universo poético dentro da palavra única, enquanto sua desmaterialização transita entre o vazio e o nada. Essa contenção linguística é responsável pela criação dos efeitos de sentido dados pelo jogo entre a voz poética e o sujeito, que traduz toda a carga expressiva para o leitor. Compreender as regras desse jogo é algo que se faz desde os inícios da modernidade.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. **Poesia concreta brasileira: o projeto verbivocovisual**. São Paulo: Artemeios, 2008.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Trad. de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BERARDINELLI, Affonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2005.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio, 1988).
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fonte, 2008.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. O silêncio da esfinge. **Zunái Revista de Poesia e Debates**, v. X, 2005. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/alexandre_rodrigues_dacosta_orides_fontella.htm>. Acesso em: 17 fev. 2012, 20h30min.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DOMENECK, Ricardo. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. **Inimigo rumor**, n. 18. Rio de Janeiro: 2005/2006.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FONTELA, Orides. **Poesia Reunida (1969-1996)**. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- FRANCHETTI, Paulo. Poesia e técnica: Poesia concreta. **Revista Sibila de Poesia e Cultura**. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/765-poesia-e-tecnicapoesia-concreta>>. Acesso em: 20 fev. 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos. Op. Cit., p. 174-184.

GERHEIM, Fernando. **Linguagem inventada**: palavras, imagens, objetos formas de contágio, Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Quando a arte se torna poesia. **CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 9, n. 2, 2011.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina**: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**. Introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999.

SCHARF, Aaron. Suprematismo. STANGOS, Nikos. Op. Cit. p. 100-102.

STANGOS, Nikos. (org.) **Conceitos da arte moderna**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1991

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. M. Martins. São Paulo: Iluminuras, 1999.