



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

REBECA MONTEIRO AYRES DE SOUSA

**O (ANTI)SILÊNCIO TECE SEUS VAZIOS
NA POÉTICA DE ORIDES FONTELA**

ORIENTADORA: PROFA. DRA. FABIANA FERREIRA DA COSTA

**João Pessoa
2025**

O (ANTI)SILÊNCIO TECE SEUS VAZIOS NA POÉTICA DE ORIDES FONTELA

Dissertação elaborada por **Rebeca Monteiro Ayres de Sousa** e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica, linha de pesquisa: Leituras Literárias, com vistas à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa

João Pessoa

2025

O (ANTI)SILÊNCIO TECE SEUS VAZIOS NA POÉTICA DE ORIDES FONTELA

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras (PPGL) da
Universidade Federal da Paraíba
(UFPB).

Aprovado em: 28/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 FABIANA FERREIRA DA COSTA
Data: 29/07/2025 07:01:46-0300
Verifique em <https://validar.itii.gov.br>

Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa
Orientadora/ Presidente da Banca Examinadora – UFPB

Documento assinado digitalmente
 RINAH DE ARAUJO SOUTO
Data: 30/07/2025 12:59:26-0300
Verifique em <https://validar.itii.gov.br>

Profa. Dra. Rinah de Araújo Souto
Examinadora Interna – UFPB

Documento assinado digitalmente
 VALMIR LUIS SALDANHA DA SILVA
Data: 31/07/2025 10:57:02-0300
Verifique em <https://validar.itii.gov.br>

Profa. Dr. Valmir Luís Saldanha da Silva
Examinador Externo – IFSP

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

S725a Sousa, Rebeca Monteiro Ayres de.
O (anti)silêncio tece seus vazios na poética de
Orides Fontela / Rebeca Monteiro Ayres de Sousa. - João
Pessoa, 2025.
113 f. : il.

Orientação: Fabiana Ferreira da Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia. 2. Poeta - Orides Fontela. 3. Experiência
estética - Mapeamento. I. Costa, Fabiana Ferreira da.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)

*“Pra onde vão os trens, meu pai?
Para Mahal Tamí, Camiri, espaços
no mapa, e depois o pai ria: também
pra lugar algum meu filho, tu podes
ir e ainda que se mova o trem
tu não te moves de ti.”*

Hilda Hilst

*“Aprende
A não esperar por ti pois não te encontrará”*
Sophia de Mello Breyner Andresen

A meus pais, meu companheiro e meus amigos
pelo amor incondicional, pela paciência e pelo
amparo recorrentes nos momentos em que o
silêncio se fez mais denso do que a palavra.

A minha orientadora pela delicadeza com que
conduziu meus passos.

À banca avaliadora, pela escuta generosa e
pela paciência atenta.

Aos leitores que, pelo ato da leitura,
concretizarão minha escrita e a farão existir
para além de mim.

Resumo

Ao entrarmos em contato com um objeto ficcional – ou melhor, ao enredarmo-nos na leitura – somos impelidos, a princípio, a abandonar a realidade exterior para adentrar a realidade do texto. Suspendemos, por um instante, a nossa existência para acolher a do Outro, narrada. Porém, quando as indeterminações textuais emergem, somos chamados a participar ativamente, combinando as perspectivas sugeridas pelo texto, preenchendo os vazios e, antiteticamente, deixando que esses próprios vazios nos preenchem. Assim, se a leitura exige, de início, um afastamento do mundo vivido, ela logo reverte o percurso: a voz do texto nos atravessa e nos interpela, de modo que, ao emegirmos da leitura, já não somos os mesmos que nela ingressaram. No livro *Teia* (1996), da poeta Orides Fontela, o movimento do sujeito poético em busca de si se assemelha a essa duplicação da leitura: parece buscar, incessantemente, refazer-se por meio dos silêncios do símbolo, que reaparece em sua lírica, apenas para fugirem novamente. Assim, o presente trabalho tem como objetivo geral mapear a experiência estética da leitora-autora com o livro *Teia*, com ênfase no conceito de vazio iseriano e suas múltiplas relações com a categoria do silêncio. Complementarmente ao objetivo central, delineiam-se os seguintes objetivos específicos: a) Revisar a bibliografia da Teoria do Efeito Estético (1996) e da Antropologia Literária (2013), de Wolfgang Iser – suas implicações teóricas e possíveis relações com o estudo analítico do poema; b) Relacionar os conceitos iserianos às várias faces do silêncio, propostas por Sontag (2015), Steiner (1988), Suzuki (1960), Friedrich (1978), Paz (2012); c) Demonstrar como o silêncio se apresenta nas publicações de Orides Fontela, anteriores aos livros *Teia*; d) Mapear a leitura dos poemas *Teia* e *Gatos* do livro *Teia* (1996), atentando aos efeitos de sentidos provocados pelos lugares vazios na vivência estética, sobretudo em sua articulação com o silêncio. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, que toma como instrumento teórico-metodológico o Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE), aplicado à leitura de dois poemas de *Teia*. Por meio dessa abordagem, revelou-se que em *Teia*, as lacunas textuais operam como estratégias compostionais centrais, tanto na estrutura externa quanto interna dos poemas, favorecendo a multiplicidade de sentidos a partir da experiência singular do leitor.

Palavras-chave: Mapeamento de Experiência Estética. Orides Fontela. Poesia. Silêncio. Vazio.

Abstract

When we come into contact with a fictional object – or rather, when we become entangled in reading – we are, at first, compelled to abandon external reality in order to enter the reality of the text. For a moment, we suspend our own existence to embrace that of the Other, narrated. However, when textual indeterminacies emerge, we are called to participate actively, combining the perspectives suggested by the text, filling in the gaps and, antithetically, allowing those very gaps to fill us. Thus, if reading initially demands a distancing from lived experience, it soon reverses course: the voice of the text pierces us and calls us into question, such that, upon emerging from the reading, we are no longer the same as when we entered it. In *Teia* (1996), by the poet Orides Fontela, the poetic subject's movement in search of self mirrors this doubling of the reading act: it seems to seek, incessantly, to remake itself through the silences of the symbol, which reappears in her lyric only to vanish once more. Accordingly, the general objective of this study is to map the aesthetic experience of the reader-author with the book *Teia*, emphasizing the Iserian concept of the blank and its multiple relations with the category of silence. In addition to the central aim, the following specific objectives are outlined: a) to review the bibliography of the Theory of Aesthetic Response and Literary Anthropology, discussing their theoretical implications and possible connections with poetic reading and the premises of the lyric genre; b) to relate Iserian concepts to poetic silences as proposed by Sontag (2015), Steiner (1988), Suzuki (1960), Friedrich (1978), and Paz (2012); c) to exemplify poetic silences in Orides Fontela's publications prior to *Teia*; and d) to map the reading of the poems “Teia” and “Gatos” from the book *Teia* (1996), paying attention to the effects of meaning provoked by textual blanks in the aesthetic experience, especially in their articulation with silence. Methodologically, this is a qualitative study that adopts the Mapping of Aesthetic Experience (MAPEE) as its theoretical-methodological tool, applied to the reading of two poems from *Teia*. Through this approach, it was revealed that in *Teia*, textual gaps function as central compositional strategies, both in the external structure and the internal fabric of the poems, fostering a multiplicity of meanings arising from the reader's singular experience.

Keywords: Blank. Mapping of Aesthetic Experience. Orides Fontela. Poetry. Silence.

Sumário

1 Introdução.....	9
2 Por uma poética dos estudos iserianos: a lírica sob a luz da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária.....	17
2.1 O advento do (não-)leitor.....	20
2.2 Entre a protensão e a retenção: as perspectivas textuais contemplam a poesia?.....	25
2.3 Vazio e presença: preâmbulo à poética das ausências.....	35
3 As intermitências da poesia moderna ocidental, ou, tão somente, os paradoxos do ser na linguagem.....	39
3.1 Inventário conceitual do(s) silêncio(s).....	41
3.2 As peregrinações do vazio urdem seus sussurros na literatura.....	51
3.3 Não há perguntas. selvagem / o silêncio cresce, difícil.....	62
4 Mapeamento da experiência estética com Teia.....	70
4.1 Preliminares da experiência estética.....	72
4.2 Foi de poesia / lição primeira: Mapeamento da experiência estética com Teia.....	86
4.3 A cicatriz, talvez / não indelével: Mapeamento da experiência estética com Gatos.....	94
Considerações finais.....	102
Referências.....	105
ANEXO A - CAPA DO LIVRO TEIA (1996).....	109
ANEXO B – POEMA GATOS E NUMA HORA NA EDIÇÃO PUBLICADA PELA GERAÇÃO EDITORIAL.....	110
ANEXO C – POEMA GATOS NA EDIÇÃO PUBLICADA PELA COSAC NAIFY....	111

1 Introdução

*Quando pousa
o pássaro*

*quando acorda
o espelho*

*quando amadurece
a hora.*

(Orides Fontela)

Defronte ao material da realidade, uma das funções da linguagem literal é exteriorizar a compreensão, permitindo que as experiências e as percepções da humanidade sejam comunicadas. É por meio dela que se transpõem sensações em signos e se codifica o mundo concreto. Entretanto, ao passo que manifestar todas as sensações é uma demanda do mundo interno e externo, eis que a linguagem é limitada: a humanidade é consciente de suas restrições linguísticas, visto que não é possível expressar completamente as texturas da vida, transmitir a experiência plena. Assim, concebe-se a necessidade de transbordar às artes – quando o dizer ordinário se mostra insuficiente, a ficcionalização entra em ação como impreterável aos humanos (Iser, 2013).

Nesse entremeio dissonante se insere a poesia, movida pela ânsia de expressão, compelida a exprimir o inefável, refugiando-se nas limitações do signo. À vista disso, a mensagem poética se articula no embate entre o excesso de palavras e a falta de algo que dê conta do indizível; e é por intermédio do *lugar vazio* (Iser, 1996) que são sussurrados significados transpostos. A metamorfose dos significantes linguísticos em novos sentidos só se realiza mediante a interação entre a lacuna literária e o leitor, que irá incorporar suas vivências a fim de concretizar sua experiência estética. Os pontos de indeterminação, ainda que possuam natureza concreta no texto, provocam efeitos de vazio nos leitores, ou seja, possuem caráter virtual, pois dependem de cada leitura, e de cada leitura, de cada leitor.

A epígrafe selecionada – *Kairós*, poema escrito pela paulista Orides Fontela – pode ser lida como a captura do instante pleno a partir da progressão temática instaurada pelos dísticos enxutos: o momento oportuno em que a linguagem se alinha à plena consciência do ser. Assim como a poesia vive da tensão entre dizer demais e não dizer o suficiente, Orides Fontela, a *aristocrata selvagem* (Marques, 2020), tem em sua poesia a essência antitética

indomável ao ponto de perfazer os brados do silêncio.

Em relação à produção da poeta em apreço, foram publicados cinco livros, – *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e, seu último texto composto em vida, *Teia* (1996), dos quais a força dos contrários se sobressai na leitura da autora-leitor. Postumamente, além de duas publicações de coletâneas, *Poesia Reunida* (2006) e *Poesia Completa* (2015), somando poemas inéditos de sua autoria, uma biografia foi lançada, com a alcunha de *O enigma Orides* (2015), de Gustavo de Castro, bem como exibiu-se o documentário *A um passo do antipássaro* (2000), dirigido por Ivan Marques. Agraciada com o prêmio Jabuti de Poesia pelo livro *Alba*, Orides Fontela é considerada um dos grandes nomes da poesia brasileira contemporânea, reconhecida pela crítica brasileira, sendo Antonio Cândido, Davi Arrigucci Júnior, Marilena Chauí e Flora Süsskind alguns dos que escreveram sobre a estética particular da autora.

A idiossincrasia silenciosa fonteliana decerto justifica o critério de escolha do *corpus* do projeto: os desafiadores e frequentes *vazios* – efeitos derivados de pontos de indeterminação textual, que omitem as relações entre as perspectivas apresentadas no texto –, percebidos durante a leitura do livro *Teia* (1996), foram a motivação inicial para a concepção desta dissertação. Além disso, apesar da aclamação dos versos fontelianos pela crítica referida, percebe-se uma escassez dos estudos formalizados voltados à antologia da poeta, se afunilarmos ao *corpus* selecionado, a lacuna acadêmica vê-se ainda mais esgarçada. Assim, justifica-se a presente dissertação, e consequentemente a escolha de *Teia* como *corpus*, pela abastança simbólica fonteliana até então não esmiuçada. Por fim, foi durante a leitura de *Teia* que a leitora-autora, em seu processo de elaboração de sentido, vivenciou em maior evidência os vazios, tanto relacionados à própria estrutura formal do texto quanto do conteúdo/tema, caso comparado o livro às demais publicações fontelianas.

Como tratar-se-á a frente, apesar da fortuna crítica da autora apontar um abandono da questão lacunar ao concreto da experiência, interpretou-se a estrutura textual de *Teia* ainda substancialmente ancorada nas indeterminações poéticas. Ainda, priorizou-se a leitura de dois dos cinquenta e seis poemas do livro fonteliano: selecionou-se *Teia*, por funcionar como uma espécie de cifra ou epígrafe oculta do livro, uma vez que seu título homônimo à publicação sugere um gesto sumarizante, em que o próprio ato da tessitura poética seria tematizado, além de, ocultamente, caracterizar a aranha-criadora; e o poema *Gatos*, escolhido por apresentar divergências editoriais significativas entre as publicações, diferenças essas que caminham em

direção oposta na ordem dos sentidos, e que serve como paradigma aos aspectos da interação leitora que extrapolam os preceitos de Wolfgang Iser à ordem da materialidade e à ordem da leitura poética. Nos dois poemas, o silêncio se figura na ânsia de capturar o ser, este em eterno ciclo de renascimento, e transfigurado pelos emblemas concretos da lírica fonteliana, graças ao ato da leitura.

No que tange o aporte teórico selecionado, a Teoria do Efeito Estético e, *a posteriori*, a Antropologia Literária, Iser (2013) deduz que a ficcionalização, ou a capacidade de preencher lacunas em busca de um sentido, é essencial para a humanidade e investiga a participação do leitor no processo da leitura. Assim, as teorias iserianas, que se circunscrevem no campo da literatura, estabelecem que as indeterminações textuais quebram a conectabilidade da construção da leitura, impelindo a humanidade à ficcionalizar, em outras palavras, compelindo os leitores a atribuir sentido aos *vazios*, a partir de seu repertório. Somos convocados a preencher as lacunas ficcionais alicerçando-nos em nossas experiências individuais, leituras anteriores e nossos conhecimentos de mundo. Uma das faces do espaço vazio iseriano pode ser lida, justamente, enquanto silêncio, afinal, segundo Sontag (2015), o silêncio é o fator que possibilita a abertura de sentido, conceito este que se relaciona (in)diretamente ao *vazio* iseriano. Por essa razão, a comunicação entre os conceitos de vazio e de silêncio foi possível através das associações estabelecidas entre a teoria do efeito estético, a partir de Wolfgang Iser (1996), com os pressupostos teórico-literários de Sontag (2015), Steiner (1988), Suzuki (1960) e Friedrich (1978).

Salienta-se que, apesar de enfatizar o papel do leitor na dinâmica da leitura e de advogar esse ato como processo relacional entre o texto e o leitor, Iser prioriza a estrutura textual orientadora dos leitores – intitulada de *leitor implícito* –, em detrimento de uma categorização do que seria um leitor real, dotado de uma psiquê individual. Além da problemática de um leitor de carne e osso ausente, consequência do privilégio dado ao *leitor implícito*, outra crítica aos escritos de Iser diz respeito à aplicabilidade teórica, uma vez que a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária não visaram estabelecer um método analítico para as obras literárias; antes, contribuem para a construção de uma perspectiva fenomenológica da leitura ficcional, classificando-se como *não diretamente aplicáveis* (Santos, 2007, p.21). Além disso, o próprio Iser reconhece que seus trabalhos configuram-se como um *work in progress*, reiterando, assim, as lacunas teórico-metodológicas de suas abordagens que não puderam ser concluídas.

Para preencher a lacuna de um leitor empírico na Teoria do Efeito Estético, Santos (2007) propõe, em sua tese de doutoramento, uma articulação entre as perspectivas de Iser e a ótica de Vygotsky, da Teoria Histórico-Cultural, permitindo (re)pensar a função do *leitor real* no processo de interação entre texto e leitor. Ademais, impulsionado pela urgência de tornar a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária em teorias aplicáveis, o Laboratório de Antropologia da Ficção – *LabFictio* –, grupo de pesquisa anteriormente intitulado GEAL – Grupo de Estudos em Antropologia Literária – e CANAL 67 – Cinema Aplicado às noções de Antropologia Literária – se dedicou à concepção do Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), dando continuidade à pesquisa de Wolfgang Iser. Embora seja um recurso de pesquisa recente e ainda em aprimoramento, o MAPEE vem sendo utilizado em artigos e livros publicados, além de firmar sua aplicação nos Trabalhos de Conclusão de Curso, dissertações e teses elaborados pelos integrantes do grupo de pesquisa.

Desenvolvido por Santos *et al.* (2019) e definido por Santos e Costa (2020), o MAPEE é um instrumento sistemático que tem o intuito de registrar a experiência do leitor durante a leitura de um texto ficcional, mapeando as fases da elaboração do significado da obra. Assim, essa ferramenta heurística caracteriza-se como *autorreflexiva*, já que o leitor reflete sobre seu próprio processo – levando em consideração emoções, pensamentos e repertório de leituras prévias –, e *metacognitiva*, porque o leitor é impelido a monitorar, avaliar e regular as estratégias cognitivas que utiliza para interpretar determinado texto.

No que tange os estudos de natureza acadêmica voltados à teoria iseriana, são plurais os trabalhos que a relacionam à prosa ficcional, contudo, vinculá-lo aos versos poéticos parece ainda árduo, levando-se em consideração a ausência de fortuna crítica, concernente ao liame entre a teoria do efeito estético e a poesia. Assim, desabrocham-se os seguintes questionamentos: *É plausível ancorar-se numa teoria esmiuçada a partir de prosas numa leitura de poesia?* Ainda comparando prosa e verso, pela circunstância dos poemas fontelianos se tratarem de textos breves, *será possível perceber e mapear todos os procedimentos/conceitos descritos por Iser na formulação de sentido em poemas?*

Somadas às problemáticas teóricas, irrompem-se novas formulações quanto à literatura de Orides Fontela, já que, apesar de reconhecida pelos grandes críticos, a tessitura da poeta não é recorrente na produção acadêmica, agrava-se tal desprovimento caso seja considerada a associação entre a Antropologia Literária e os versos fontelianos. Portanto, desbravar terrenos teóricos que a crítica especializada não percorreu, como pretende o

presente projeto, demonstra-se pertinente: *não seria o Mapeamento da Experiência Estética um instrumento capaz de desembaraçar os procedimentos imbricados na leitura da poesia fonteliana, alcançando novas possibilidades de leitura?*

A tentativa de caracterizar a poesia de Orides em moldes típicos das escolas literárias é custosa e limitante, encontra-se, então, um dos obstáculos em formalizar o seu estudo acadêmico, observação essa respaldada pela fortuna crítica fonteliana: a tese intitulada *A poética errante de Orides Fontela* (2018), composta por Nunes Filho, adverte que firmar apenas uma leitura da composição fonteliana é insustentável, seja devido ao caráter oscilante de seus poemas – ora intimista, ora filosófico, ora social, ora concreto – ou pelos signos nutridos de polissemia em seus versos. Na tese *Entre a Potência e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela* (2014), Gonçalves também se atenta a esse impasse ao dizer que Orides pertence a categoria do indefinível, havendo uma tendência em sua produção literária de repulsa pela convivência social, em outras palavras, à incomunicabilidade.

Tal inacessibilidade fonteliana pode coincidir, inclusive, com o sentimento de transgredir, descrito em *A Vontade Radical* (2015), coletânea de ensaios composta por Susan Sontag, que surge numa conjuntura de declínio e de insubordinação à cultura dominante ocidental, em meio ao movimento da contracultura libertária que contrariava os padrões, até então, imperantes. Consoante ao período em que se insere, para Sontag (2015), a arte buscou transgredir, negar e, consequentemente, afastar o público do objeto estético: através das vanguardas e dos desdobramentos na Arte Moderna do Século XX, o ímpeto estético compelia à necessidade de fugir da tradição, no entanto, essa tentativa, de destituir a cultura pregressa, esbarraria na reafirmação dessas artes passadas, uma vez que se faz necessário revisitá-las para as contrariar.

Dentre os ensaios presentes no livro sontagiano, *A estética do silêncio*, um dos estudos valorosos para elaboração da presente dissertação, foi concebido com o intuito de listar e de descrever os múltiplos silêncios prováveis no cenário artístico, relacionando-os desde a Antiguidade, referindo-se à visão de Sócrates, até ao espírito subversivo característico da Era Moderna, vide as produções disruptivas de John Cage. Paralelamente ao modo sontagiano de perfazer as múltiplas faces do silêncio, fez-se necessário buscar amparo noutrios teóricos que ampliassem a perspectiva apresentada, tal qual Steiner, em *O silêncio e o poeta* (1988), que investiga a temática do silêncio enquanto crise dos signos, fruto da modernidade.

Por essas travessias, *como o silêncio pode ser lido na experiência estética da*

autora-leitora a partir de Teia (1996)? O enfoque teórico da dissertação segue a linha iseriana, por isso a diligência maior resvala em conciliar o(s) silêncio(s) e a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária: de acordo com Iser (1996), o processo de leitura é realizado através da estrutura de Tema e Horizonte, um sistema dinâmico cuja perspectiva em foco é *tema* central do texto, ao passo que as informações, já lidas e retidas, são *horizonte*. Esse sistema parece dialogar à maneira que Sontag comprehende a natureza metafórica do silêncio, pois atesta que esse estado não pode existir como propriedade em si, antes só acontece “num sentido arquitetado ou não literal” (Sontag, 2015, p. 17). Em outras palavras, a ensaísta alega que o silêncio sempre se fará presente dependendo de sua relação com outros elementos da arte, portanto, insere-se como *horizonte de silêncio*: se há a concretização de um objeto artístico, o silêncio é apenas um elemento dela, não a própria arte.

Outro ponto, este central, em que as teorias se convergem, é o procedimento cognitivo do vazio, descrito por Iser (1996), enquanto espaço de indeterminação, não explícito pelo texto, e que necessita de um preenchimento por parte do leitor, realizado a partir de seu repertório, ou seja, suas vivências pessoais, conhecimento de mundo, leituras anteriores. Semelhante à obra, processo interacional entre texto e leitor, o *vazio* iseriano não se encontra unicamente no interior do texto, mas se demonstra enquanto objeto de leitura, portanto, na relação texto-leitor. Desse modo, o vazio iseriano é de suma importância para compreender a estrutura de um texto ficcional e o que é a interpretação, afinal o teórico admite que os vazios necessitam da inserção do leitor no processo de elaboração de sentido: cada indivíduo, ao entrar em contato com o texto, tem o potencial de preencher os lugares vazios de modos distintos, portanto, são multiplicadas as possibilidades de sentidos atribuídos aos textos.

Em busca de traçar uma associação da lacuna iseriana ao silêncio e à poética fonteliana, entende-se que, ao mesmo tempo em que o silêncio pode exprimir o ininteligível, o invisível causador de repulsa ao público, disposto tanto em Orides quanto como tendência da arte moderna (Friedrich, 1978), também dispõe a capacidade de inserir o leitor no ato da leitura, afinal “o silêncio mantém as coisas abertas” (Sontag, 2015, p. 27). Dessa forma, faz-se mister examinar os vazios que permeiam a experiência estética da leitora-autora em sua leitura do livro *Teia* (1996), de Orides Fontela, refletindo a respeito dos *vazios*, sejam eles metalingüísticos, temáticos, estruturais.

Diante dos pressupostos detalhados e das limitações acordadas, teceu-se a hipótese de que o Mapeamento da Experiência Estética, outrora difundida no contexto dos mapeamentos

de experiências tanto com os textos em prosa quanto com as produções cinematográficas, pode ser adotada também na leitura de textos em versos. Neste caso específico, propõe-se a utilização do instrumento heurístico ao livro *Teia* (1996), de Orides Fontela. Assim, conjecturou-se o objetivo geral de mapear a experiência estética da leitora-autora com o livro *Teia*, com ênfase no conceito de vazio iseriano e suas múltiplas relações com a categoria do silêncio. Complementarmente ao cerne basal, estendem-se os demais objetivos específicos: a) revisar a bibliografia da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, de Wolfgang Iser – suas implicações teóricas e possíveis relações com o estudo analítico do poema; b) relacionar os conceitos iserianos às várias faces do silêncio, propostas por Sontag (2015), Steiner (1988), Suzuki (1960), Friedrich (1978), Paz (2012); c) demonstrar como o silêncio se apresenta nas publicações de Orides Fontela, anteriores aos livro *Teia*; d) mapear a leitura dos poemas *Teia* e *Gatos* do livro *Teia* (1996), atentando aos efeitos de sentidos provocados pelos lugares vazios na vivência estética, sobretudo em sua articulação com o silêncio.

Metodologicamente, esta pesquisa é de cunho qualitativo, de natureza bibliográfica e analítica, articulando teoria e prática interpretativa. Considerando o presente capítulo introdutório, a dissertação foi arquitetada em quatro capítulos, sendo os outros três: 2) revisão crítica da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária de Wolfgang Iser, estabelecendo fundamentos conceituais para pensar a leitura poética como processo interativo entre texto e leitor, 3) Panorama do silêncio na literatura ocidental, com base em autores como Sontag (2015), Steiner (1988), Suzuki (1960), Friedrich (1978) e Paz (2012), a fim de situar a lírica de Orides Fontela nesse horizonte conceitual e 4) Mapeamento da Experiência Estética com o livro *Teia*, com ênfase em “Teia” e “Gatos”, tomando como ferramenta metodológica o Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE).

Pormenorizando essa organização, no próximo capítulo apresentou-se os arranjos conceituais dispostos pelas teorias iserianas da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, partindo da noção de virtualidade da obra e da interação entre texto-leitor. Discutiu-se o conceito de leitor implícito como estrutura textual que guia a leitura, mas que esbarra em certo imanentismo, sendo necessário recorrer à articulação elencada por Santos (2007), para viabilizar a inserção do leitor real à estrutura de sistema iseriano por meio da Teoria Histórico-Cultural de Vygotsky. Estabelecido o sentido de leitura proposto pelo teórico e suas devidas ressalvas, elencou-se também os primeiros entraves para a ampliação do paradigma iseriano ao contexto da poesia, especialmente concentrando-se nas noções do

ponto de vista em movimento e do vazio, a partir do artigo intitulado *Two Trajectories of Reader Response in Narrative Poetry: Roses and Risings in Keats's "The Eve of St. Agnes"* (2014), de Lasse Gammelgaard, um dos textos pioneiros na tentativa de aproximar a Teoria do Efeito Estético ao estudo lírico.

No capítulo seguinte, aprofundou-se no conceito de silêncio na poesia moderna ocidental, partindo da poética paradoxal de Orides Fontela. Realizou-se um inventário do silêncio, articulando autores como Steiner (1988), Sontag (2015), Suzuki (1960), Friedrich (1978) e Paz (2012), que o veem como inefável, condição da arte e da existência, e resposta à crise da linguagem na modernidade. Além disso, investigou-se o silêncio na literatura ocidental desde a Bíblia e a mitologia greco-romana até a literatura medieval (amor cortês) e o Romantismo, mostrando sua natureza ambivalente de ausência e origem de sentido. Finalmente, a seção conectou a lírica de Orides Fontela a essa tradição, destacando como sua antologia já lidava com a insuficiência da linguagem e a busca pelo indizível antes da publicação de *Teia* (1996).

Por fim, no último capítulo, amparada pelas referências crítico-teóricas, a leitora-autora mapeou sua leitura do livro *Teia*. Iniciou-se a partir de conjecturas de experiência com a materialidade do livro – capa, tipografia – e de estruturas limiares do texto – epígrafes, divisão de seções – num apanhado globalizante da leitura. Em seguida, fez-se o mapeamento da leitura do poema *Teia*, evidenciando o teor metapoético recorrente em sua lírica, em que o sujeito poético e poeta, zoomorfizado na aranha, captura a si mesmo ao tentar capturar sua presa; por fim, realizou-se o mapeamento de *Gatos* em três leituras possíveis, em que, novamente, o sujeito poético que, antiteticamente, tenta escapar das ruínas da linguagem, acaba se delatando ao perfazer o silêncio.

2 Por uma poética dos estudos iserianos: a lírica sob a luz da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária

Que processos desencadeiam-se na mente do leitor durante o ato da leitura? Obstinada nos estudos contemporâneos, essa pergunta propulsora encontra-se em múltiplas áreas do conhecimento, desde em abordagens linguísticas (Fauconnier; Turner, 2003), históricas (Chartier, 1977) até nas pesquisas cognitivistas (Anderson, 1978). Apesar do vínculo entre leitura e leitor explicitar-se incontestável nos nossos dias, antes da consolidação das Teorias da Recepção, ou melhor, do *Reader Response Criticism*¹, o leitor parecia ainda não ser uma peça essencial no jogo literário, uma vez que a crítica, antes da década de 60, considerava essa entidade apenas enquanto acessório, portanto, passivo no processo de interpretação textual.

Se por um lado o Formalismo Russo, encabeçado por Chklovsky ([1916] 2006), e o *New Criticism* (Ransom, 1941), renomados por engendrar o estudo literário formal, priorizavam a imanência do texto, ou seja, ancoravam-se exclusivamente à textualidade como forma de desvendar o sentido-uno textual; por outro, a corrente do Psicologismo Biografista e a Crítica Impressionista ora reduziam a obra ao autor, ora limitavam-se numa subjetividade sem sistematização. Diante dessas perspectivas contrastantes, as teorias que priorizaram o aspecto recepcional surgem como uma possibilidade de redimensionar as noções de leitura, de autor, e, sobretudo, de questionar qual é a real função do leitor durante a elaboração de sentido para o texto.

As novas condições na dinâmica da leitura concretizaram-se, de certa forma, graças à série de rupturas científicas, filosóficas, psicológicas, linguísticas, que antecederam e que influenciaram as Teorias da Recepção. No campo da linguística, por exemplo, já no *Curso de Linguística Geral* ([1916] 2006), Saussure assinala a necessidade de estudar “a vida dos signos no seio social” (2006, p.24), ou, tão somente, evidencia a demanda pela Semiologia, que, após omitida pela maior parte dos estruturalistas, concretizou-se, primeiramente, na Semiótica de Greimas (1966) – estudo do percurso gerativo de sentido –, uma ruptura inicial perante o sentido único do signo, já que esse passa a ser entendido enquanto rede de relações entre o cognitivo e as sensações-experiências de cada indivíduo. Além disso, quiçá as principais influências da Linguística sob as Teorias da Recepção, a Análise do Discurso, instaurada por Pêcheux (1969), e a Pragmática de Austin (1962) possibilissem novas formas

¹ Não há consenso na tradução do termo, porém utilizamos a expressão ‘Teorias da Recepção’ como uma tradução aproximada. Preferimos esse termo no lugar de Estética da Recepção, porque este sugere associação exclusivamente à Escola de Constança, como será deslindado na próxima página.

de ler o discurso, este imbuído pelo contexto, seja ele histórico, ideológico ou partindo do inconsciente. Novamente, há o rompimento com os estudos vigentes, que consideravam a interpretação do texto como mera decodificação da estrutura linguística. Em suma, a linguagem, outrora vista como mensagem translúcida, passa a ser percebida como incapaz de transparecer todas as intenções do enunciador, permeada por não-ditos.

No próprio estudo formal da literatura, as transgressões iniciavam-se, afinal, até Roland Barthes – conquanto ligado ao movimento pós-estruturalista – dá certos passos rumo à mudança de enfoque do texto e do autor para o leitor, pois escreve, também na década de 60, a *Morte do Autor* ([1967] 2004), ensaio paradigmático que destitui a entidade do autor enquanto soberano, detentor do sentido do texto. Em prol do papel do leitor, Barthes proclama que, mesmo sendo o criador do texto literário, o autor não controla as interpretações atribuídas ao texto, visto que “[...] é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor.” (Barthes, [1967] 2004, p.64). Apesar de enfatizar as múltiplas possibilidades de leitura a um mesmo texto – tanto em sua análise de *Sarrasine* em *S/Z* ([1970] 2004), quanto na separação entre o texto de prazer e o de fruição no *O prazer do Texto* ([1973] 1987) –, Barthes parte do princípio do estilhaçamento do significado cultural como maneira de consumar essa rede de sentidos possíveis no processo da leitura, ao passo que a abordagem iseriana, adotada no presente trabalho, entende o significado enquanto construção dinâmica entre texto-leitor, não pela instabilidade do significante.

Entre avanços científicos e suas consequentes limitações teóricas, o conjunto de teorias, chamado de *Reader Response Criticism*, concretiza a virada de chave ao demarcar a importância do leitor, teorias estas geralmente vinculadas à Estética da Recepção, da Escola de Constança – marcada, num plano inicial, pela *História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (Jauss, [1969] 1994) e por *Die Appellstruktur der Texte*² (Iser, 1970) –, embora não restrinhas a esse grupo teórico, como em *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Fish, 1980), livro paradigmático da vertente estadunidense, ou na história do livro deslindada por Chartier. Ainda, nomes como Gumbrecht, Eco, Gadamer, apesar de não especificarem em suas pesquisas apenas o aspecto recepcional, contribuíram (in)diretamente ao movimento, comungando o fascínio pela interação entre texto-leitor e as consequências de sentido ocasionadas por essas inter-relações.

² *A Estrutura Apelativa do Texto.*

Mas antes de esmiuçar a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, é necessário mencionar uma última influência que corroborou ao advento das Teorias da Recepção: a Fenomenologia de Edmund Husserl ([1913] 2012), que, além de amparar as demais teorias, constituiu-se como uma mudança filosófica basilar às teorias iserianas, em particular, devido ao discípulo husserliano, Roman Ingarden, e sua *Obra de Arte Literária* ([1930] 1965).

Contra a especulação e contra a metafísica, a Fenomenologia antepunha a austerdade da ciência; contra a mera disposição de elementos, típica dos sistemas, Husserl propunha método. Ao invés de questionar-se se há de fato uma verdade nua e crua, sem rastros de subjetividade, o filósofo alemão subverte essa inquietação por perguntar-se como tal realidade se dá em nossa consciência, portanto, repensando a separação, feita até então, entre sujeito e objeto. Antes de mais nada, Husserl demanda pelo ato de *voltar às próprias coisas*, compreender a(s) realidade(s) enquanto fenômeno, em síntese, a Fenomenologia husserliana pode ser entendida como “ciência da própria subjetividade” (Eagleton, [1989] 2006, p.88). Transpondo esse procedimento científico ao campo da literatura, a obra literária, não mais assimilada como sinônimo do texto físico, passa a ser assumida enquanto fenômeno, e a sua concretização infere um sujeito capaz de a vivenciar. Ao pincelar sobre *A Obra de Arte Literária*, a professora Ramos ([1969] 2011) sinaliza o movimento do estudo tradicional da forma e do conteúdo ao sistema de estratos heterogêneos ingardianos, estratos esses que

conferem à obra literária uma existência *sui generis*, que não é real, nem mental, nem ideal. Com efeito, a obra literária não apresenta o modo de ser de um artefato, apesar de sua presença física, nem se confunde com a sensação da dor, embora se realize através da experiência; sequer existe de maneira ideal como um triângulo, porque é histórica e tem raízes em determinado tempo e lugar (Ramos, [1969] 2011, p.22).

Está, portanto, demarcada a virtualidade da obra. Ainda que acentue a autonomia do texto perante a atividade do leitor, a fenomenologia ingardiana instigou um novo olhar diante da *konkretisation*³ da leitura. Tendo em vista que a obra literária não é uma realidade independente, texto por si só, tampouco é exclusivamente consciência do leitor, trata-se de um preenchimento dos pontos de indeterminação próprios do estrato dos objetos em voga. De maneira análoga à concepção husserliana da realidade – sempre experienciada pela consciência de algo –, Ingarden entende a obra – sempre experienciada pela consciência do leitor a partir dos objetos apresentados no texto. Virtualidade que será fundante na Teoria do Efeito Estético de Iser, afinal, ler é também uma forma de criar, pois “o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado” (Iser, 1996a, p. 34).

³ Concretização

2.1 O advento do (não-)leitor

A obra literária entendida como modalidade de comunicação é um dos princípios basilares para se compreender a *metáfora* da interação texto-leitor que permeia o arcabouço teórico iseriano. Comecemos, portanto, resgatando a perspectiva ingardiana da concretização da obra, afinal, Iser (1996a) pontua que o objeto estético só poderá ser construído mediante a atualização feita pelo leitor. Haja vista a condição proposta, poderíamos conjecturar que o texto em si até pode dar o primeiro passo, já que possui presença física – posição, inclusive, assumida por Ingarden ([1930] 1965) –, mas, ainda assim, sem a apreensão, o processamento e a significação de um sujeito que o lê, não haveria êxito na transferência, ou ainda, não há constituição de sentido.

Cifra-se, portanto, que o fenômeno literário é um processo interativo e virtual, já que a obra depende de um leitor e não pode ser materializada. Devido a essa natureza, faz-se necessário enfatizar o teor metafórico resguardado no diálogo texto-leitor, pois o termo *interação* ou *diálogo*, utilizado de forma literal, pode significar que o leitor tem a força de afetar o polo artístico (o texto em si) e/ou de que o texto tem as competências necessárias para manter um diálogo, *ipsis litteris*, com um leitor. Em outras palavras, ao mencionar que a interação texto-leitor é uma metáfora na ótica iseriana, estamos demarcando que não existe um diálogo propriamente dito e que, concomitantemente, há uma instância textual que direciona a leitura e um leitor que ativamente constrói o sentido a partir do que lê.

Além disso, torna-se mais explícito o deslocamento da lógica da crítica formalista pré-Iser a partir dessa delimitação da metáfora da interação: a ênfase no sentido, extraído diretamente do texto, é substituída pelos efeitos possíveis das leituras, já que o resultado depende da interação, sendo necessária a descrição dos eventos que ocorrem durante a elaboração de sentido, para caracterizar esse fenômeno amalgamado nas respostas de um leitor empírico.

Ainda no tocante à interação texto-leitor, infere-se que – apesar de não se constituírem enquanto *resultado*, imutável e independente – os signos e suas estruturas no texto conduzem a algo que será produzido na consciência do leitor, portanto, são *meio* para alcançar a elaboração de sentido efetuada pelo leitor. Por outro ângulo, sabe-se que o número de leituras possíveis a um mesmo texto é imensurável, mas, ainda assim, a quantidade de leituras realizáveis é finita, já que a experiência precisa estar amparada pelo texto. A título de exemplificar essa demarcação que o texto realiza sob a leitura, aparentemente paradoxal, utilizemos o símbolo da moldura num quadro artístico: da mesma maneira como a moldura

contorna a pintura, o texto enquadra a leitura. Ambos delimitam as bordas do objeto artístico, todavia, concomitantemente, assim como a moldura não controla o que será pintado no quadro, o texto não exerce poder sobre o que será interpretado. Como, então, descrever o fenômeno da leitura?

Consoante a essa (im)possibilidade do leitor de embrenhar-se além dos sentidos possíveis da materialidade textual, Iser propõe a existência de uma estrutura apelativa capaz de guiar o leitor ao longo do percurso de atribuição de sentido. Esta estrutura, denominada de *implied reader* (ou, na tradução brasileira, chamada de *leitor implícito*) torna-se central em sua teoria. No primeiro capítulo do *Ato da Leitura* (1996a), no tópico *Concepção de leitor e a concepção do leitor implícito*, Iser andarilha pelos campos das conceituações de leitor(es), iniciando a peregrinação no arquileitor de Riffaterre, vagueando à Fish e seu leitor informado, dirigindo-se ao leitor intencionado (Wolff), sempre em busca do destino da viagem: diferenciar o leitor hipotético do leitor real. O cerne da questão é que, a contrapor o leitor hipotético – seja ele contemporâneo ou ideal –, o teórico reporta-se ao leitor real, mas este não se refere ao leitor em sua concretude. As formas de leitor real identificadas por Iser são as respostas-experiências documentadas, não o indivíduo dotado de subjetividade, homem do seu tempo, maleável pelas emoções e pelas experiências que carrega. Esse distanciamento do leitor empírico ressoa na própria definição do leitor implícito proposta por Iser, que, nada mais é do que a própria estrutura textual:

Quando, nos capítulos seguintes deste livro, se fala em leitor, pensa-se na estrutura do leitor implícito embutida nos textos. À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (Iser, 1996a, p.73)

A rota direcionada ao leitor de carne e osso parece não apenas perdida no mapa, mas nem sequer foi traçada. Aliás, ao tentar solucionar as limitações da função do leitor, ou sua insuficiência diante dos efeitos previamente explorados pelos teóricos mencionados, Iser prolonga certo resquício de imanentismo, ao se amparar nas próprias estruturas textuais, no leitor implícito, como subsídio para definir essa entidade. Eis que a conceituação do leitor, tão cobiçada pelas Teorias da Recepção, acaba esbarrando em uma idealização: o *pólo artístico*, do texto criado pelo autor, sobressai-se na teoria iseriana, deixando o *pólo estético*, da concretização feita pelo leitor real, preterido para outro momento.

Nesse sentido, a Antropologia Literária (Iser, 2013), prolongamento da Teoria do Efeito Estético, irrompe com a intenção de desvendar por que ficcionalizar se configura como uma necessidade intrínseca à condição humana. Essa interface abriu novas trilhas, facultando uma abordagem ampliada da dimensão antropológica da leitura, antes relegada por seu fundador. Enquanto a vertente inicial percorre o caminho do paradigma estrutural, priorizando as *estratégias do texto ficcional* e suas interações com o leitor, o desdobramento subsequente subverte seu foco à noção de *jogo* como elemento essencial na interação texto-leitor. Assim, a Antropologia Literária traceja a experiência estética como um evento de fingimento, convocando o leitor a trilhar uma rota de implicityde, ou seja, de deliberadamente tomar algo *como se* fosse aquilo que não o é: nas palavras de Iser, a ideia do *como se* é um elo entre o fictício e o imaginário, caracterizando-se como “a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas como se fosse aquilo que designa e indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja”. (Iser, 2013, p.115).⁴

Ainda que a perspectiva permaneça em aberto devido ao falecimento do teórico em 2007, a natureza não-conclusiva da Antropologia Literária, de certa forma, propiciou a expansão de seu alcance, extrapolando, não apenas o estudo da narrativa, mas também o próprio campo da literatura. A ênfase do texto ficcional prosódico foi transposta à ficção, conceito que abarca outras modalidades artísticas, tais como pintura, música, cinema, teatro e fotografia. Além disso, esse desdobramento inacabado abriu espaço para o traçado de novas rotas teórico-metodológicas, entre as quais se destaca a articulação tracejada por Santos (2007).

Diante da ênfase atribuída ao leitor implícito – estruturado no próprio texto –, e do espaço lacunar deixado pela ausência de definição de um leitor empírico, fundamentos que caracterizam os principais pontos críticos das teorias iserianas, Santos (2007) propõe a incorporação do conceito de leitor real. Essa proposta se insere na ampliação da interface iseriana por meio da Teoria Histórico-Cultural, formulada pelo psicólogo russo Lev S. Vygotsky; afinal, por estar inserido no contexto da crítica e dos estudos literários, o escopo, tanto da Teoria do Efeito Estético quanto da Antropologia Literária, não atende à formulação de um leitor real, uma vez que exigiria uma abordagem que ultrapassasse as competências da vertente iseriana. Reitera-se que a própria questão inaugural d'O *Ato da Leitura*, sobre o que se passa na mente do leitor durante a leitura, e a premissa da Antropologia Literária já apontam à necessidade de uma abordagem multidisciplinar, capaz de integrar diferentes áreas do saber

⁴ Continuaremos a discutir a Antropologia Literária no próximo capítulo.

para compreender plenamente – ou, ao menos, de forma ampliada – o fenômeno da leitura e a importância do leitor nesse processo.

Tendo em vista que o leitor implícito caracteriza-se como toda a estrutura apelativa apta a emoldurar o processo de atribuição de sentido, esse testifica as fronteiras da interpretação, cingindo a tarefa do leitor. Sendo assim, para que haja a concretização da leitura, a partir da interação texto-leitor, faz-se imperioso que o leitor empírico aceite o direcionamento proposto pelo leitor implícito: a relação dialógica entre o pólo artístico e o pólo estético concebe-se por meio da *implicitude* assumida pelo leitor. O conceito de *leitor implícito* supõe um leitor ideal que será apto a assumir todas as indicações da estrutura textual, acatando, por completo, a implicitude (Costa Lima, 2002). Porém, nem todo leitor empírico é capaz de acatar esse processo, como sugere Santos (2007), o que explica a existência das extrações interpretativas, da ausência de uma formulação de sentido ou, ainda, do abandono de determinadas leituras diante das dificuldades (in)esperadas.

Em contraposição a essa ideação deduzida do leitor implícito e diante da necessidade de abarcar as nuances afetivas, emocionais, políticas, históricas, sociais, enfim, elementos substanciais que influenciam a concretização da obra, Santos aponta a necessidade da inserção do *leitor real*. À luz vygotskiana, especialmente dos três conceitos do desenvolvimento proximal – a saber, o Nível de Desenvolvimento Real (NDR), que compreende o conjunto já consolidado dos conhecimentos de um indivíduo, o Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP), das possibilidades em latência do mesmo indivíduo, e a Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), habilidades que o sujeito pode realizar sem auxílio –, a autora estabelece pontos de interseção com as teorias iserianas – por exemplo da relação entre o repertório textual, de Iser, e o NDR, de Vygotsky –, além de, principalmente, assinalar a impossibilidade de um leitor real pôr-se em implicitude por completo, em outras palavras, de um leitor real assumir *todas* as indicações da estrutura textual, pois isso acarretaria numa morte da subjetividade:

Conceituar o leitor implícito como categoria transcendente, acarretaria a admissão de que todos os leitores reais se poriam em implicitude diante de determinada estrutura textual, qualquer leitor de qualquer cultura se dobraria diante das indicações e das indeterminações do leitor implícito. Considerar uma estrutura textual capaz de envolver todas as mentalidades e subjetividades de todos os supostos leitores reais teria como consequência universalizar as idiossincrasias culturais e individuais, subjetivas e intersubjetivas dos leitores de carne e osso. (Santos, 2007, p. 109)

Assim, o leitor implícito, confundido por muitos como um indivíduo antropomorfizado, é entendido por Santos (2007) como o mediador social (Vygotsky, 1993) entre o leitor real e a construção da experiência estética. O *leitor implícito*, enquanto estrutura carregada de indeterminações textuais, é o regulador para a realização da obra; esta que só se faz durante a interação, já que é virtual e depende do leitor em implicitude. Dito de outra maneira, o *leitor implícito* é o moderador da concretização da leitura, efetuada por um indivíduo em condições cognitivas de articular as perspectivas do texto em busca de um sentido.

Assoma-se à controvérsia do leitor implícito como estrutura do próprio texto – e não um leitor empírico –, a dificuldade da implementação teórica do enfoque iseriano, principalmente pelos dois seguintes motivos: 1) tanto a Teoria do Efeito Estético (T.E.E.) quanto a Antropologia Literária (A.L.) não se devotam a conceber um método de aplicação à leitura ficcional, antes arquitetam uma visão fenomenológica da leitura; 2) os processos mentais registrados por Iser estão intrincados uns aos outros, que se traduzem numa escrita, de certa forma, labiríntica, já que refletem a circunstância da leitura em que os eventos frequentemente manifestam-se de modo simultâneo e/ou imperceptível nas experiências dos leitores. Como, então, estabelecer um sistema utilitário a partir da noção fenomenológica multifacetada de Iser?

Com o intuito de preencher essa lacuna metodológica, a presente dissertação amparou-se no Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE), instrumento concebido pelo Laboratório de Antropologia Literária – grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/CCHLA/UFPB) –, na qualidade de uma possível resolução prática de como organizar e esquematizar os processos imbricados na leitura a partir dos fundamentos iserianos relacionados à concretização da obra. Em consonância ao espírito transgressor da abordagem iseriana à crítica literária formalista e expressionista, o MAPEE tem como âmago a inserção do pesquisador/leitor em sua própria pesquisa, assinalando o peso epistêmico de subjetividades que, porventura, podem não ser contempladas no universalismo de outras vertentes de pesquisa tradicionais. Afinal, em que consiste o Mapeamento de Experiência Estética?

Alicerçadas no vínculo vygotskyano tecido por Santos (2007) – introduzindo o leitor real como o sujeito efetivo de implicitude à leitura fenomenológica de Iser (1996;2013) –, Costa e Santos (2020) propõem uma alternativa instrumental que consiste no assinalamento dos conceitos basilares da Teoria do Efeito Estético relacionados ao diálogo texto-leitor. De acordo com Barbosa Filho e Costa (2023), o MAPEE resguarda certas similaridades com a

metodologia da autoetnografia, apesar de terem enfoques distintos. Características que julgamos auxiliar a delimitação do instrumento teórico-metodológico primordial em nossa pesquisa: por um lado, o Mapeamento aproxima-se da autoetnografia pelo estilo de escrita que privilegia a investigação da experiência do próprio pesquisador em sua pesquisa, portanto torna sua vivência no próprio objeto examinado; por outro lado, enquanto a autoetnografia consiste no estudo da experiência individual aliada à análise sistemática da vivência de grupos sociais, o Mapeamento da Experiência Estética circunscreve-se na emancipação decorrente do diálogo com o texto literário.

Assim, nas palavras das professoras, a função do MAPEE “seria interpretar/traduzir a interação do leitor com o texto, dando sentido ao objeto e a si próprio” (Santos; Costa, 2020, p. 20), configurando-se como uma ferramenta autorreflexiva e metacognitiva, num processo de *aproximação* do acesso aos processos que ocorrem cognitiva e emocionalmente durante a leitura, afinal considera-se a impossibilidade de apreender em totalidade os fenômenos da leitura, sobretudo atentando-se à regência do inconsciente⁵ na constituição da subjetividade.

Estabelecidos os entraves relacionados à antologia teórica de Iser (1996;2013) – 1) de um *leitor implícito* que, na realidade, não é empírico, mas a estrutura do próprio texto; e 2) da ausência de uma metodologia para aplicar os conceitos da Teoria do Efeito Estético na experiência dos pesquisadores –, e suas consequentes resoluções propostas por Santos (2007), da inserção do leitor real via Teoria Histórico-Cultural, e Santos *et al* (2007;2019), por possibilitar o uso efetivo das teorias iserianas, resgatemos, pois, a dinâmica do ato da leitura, afunilando-a às perspectivas textuais e ao vazio, com o intuito de compreendermos alguns conceitos-chave da Teoria do Efeito Estético que serão essenciais na conjectura do estudo poético.

2.2 Entre a protensão e a retenção: as perspectivas textuais contemplam a poesia?

Apesar da aparente submissão do leitor perante o que está escrito – visão subentendida pela crítica literária que considerava a literatura como uma entidade autônoma –, a

⁵Embora as teorias iserianas desconsiderarem a noção de inconsciente, devido à decisão de Iser em não se comprometer ideologicamente, Schwab (1999) insiste na inclusão de algum conceito de inconsciente, em virtude da alteridade que permeia, não só o processo de leitura, mas também a essência da humanidade. Inicialmente, pode-se interpretar o inconsciente como o conjunto de processos mentais que não são acessados pela consciência. Ademais, atentemo-nos à concepção delineada no Dicionário de psicanálise: o inconsciente é “[...] um lugar desconhecido pela consciência: uma *outra cena*. Na primeira tópica elaborada por Sigmund Freud, trata-se de uma instância ou um sistema (Ics) constituído por conteúdos recalculados que escapam às outras instâncias, o pré-consciente e o consciente (Pcs-Cs). Na segunda tópica, deixa de ser uma instância, passando a servir para qualificar o isso e, em grande parte, o eu e o supereu.” (Roudinesco, 1998, p.375)

interpretação é um ato ativo, pois, como já mencionado, a obra literária depende do leitor para a constituição de seu sentido. Essa face atuante faz-se palpável, inclusive, na dinamicidade do ponto de vista durante a atribuição de sentido: já que fisiologicamente não somos capazes de assimilar tudo de forma simultânea, o objeto literário não pode ser apreendido como um todo, portanto, Iser atesta que estamos constantemente intercalando nosso ponto de vista durante a leitura:

Cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar o texto num só momento. (Iser, 1996b, p. 17)

Regulados pela estrutura do *leitor implícito*, os leitores são impulsionados, durante o ato da leitura, num ir e vir entre a *protensão* – formulação de expectativas a partir de informações dadas até então – e a *retenção* – a transformação de expectativas frustradas ou esvaziadas de sentido. Por conseguinte, o *ponto de vista em movimento* aparenta metonimizar essa oscilação dialética inexorável na leitura por parte do leitor, uma vez que age conduzindo o que ainda será concretizado pelo sujeito, junto de um panorama passado já preenchido e que se desvanece conforme o avanço da leitura. Em outras palavras, o leitor real está constantemente mobilizando seu ponto de vista, saltando de uma *perspectiva textual* a outra, já que faz-se imperioso buscar uma intenção não revelada por completo pelo texto.

Com relação aos possíveis prismas textuais em voga durante a movimentação do ponto de vista do leitor, Iser cataloga quatro perspectivas a partir do paradigma da configuração do romance, a perspectiva das *personagens* – abrangendo o ponto de vista dos agentes da trama; a perspectiva do *narrador* – caracterizada pelo ponto de vista da entidade que conta a história; a perspectiva da *ficção do leitor* — plano que satisfaz todas as proposições esperadas de um leitor; por fim, a perspectiva da *ação* (ou do *enredo*) – responsável por incluir elementos constitutivos da trama, como a descrição dos espaços, das personagens e de situações sem participação do narrador⁶:

Ele tem uma estrutura perspectivista que compõe-se de algumas perspectivas principais que podem ser claramente diferenciadas e são constituídas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo (*plot*) e pela ficção do leitor.

⁶ NO *Ato da Leitura* (1996b), Iser insinua que os elementos formais, especificamente as ilustrações e a divisão de capítulos, também constituem a perspectiva do enredo. Abordaremos essa nuance a seguir, considerando que foi brevemente mencionada pelo teórico, mas que, na conjuntura da leitura poética, tem o potencial de adquirir uma parcela significativa na elaboração de sentido.

Qualquer que seja a posição dessas perspectivas do texto na hierarquia, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido do texto. Ao contrário, elas marcam em princípio diferentes centros de orientação no texto, que devem ser relacionados, para que se concretize o quadro comum de referências. (Iser, 1996a, p.74)

Assim, o leitor constrói o sentido para o texto a partir da costura entre as perspectivas textuais, à procura da compreensão do todo, haja vista que o modo operacional de nossa compreensão do mundo se dá de maneira, também, perspectivística. Entretanto, o levantamento de perspectivas textuais, feitas por Iser, soa incompleto diante de todos os aspectos em voga durante a leitura ficcional, já que Iser não se debruçou sobre certas especificidades textuais, especialmente no que tange o gênero lírico: como falar do ponto de vista do narrador na poesia, sendo a voz manifestada no poema a do Eu-lírico⁷? É possível falar da perspectiva da ação, entendida como sequência de eventos ou de uma trama desenvolvida, num poema lírico? Ora, já pela nomenclatura de, no mínimo, três dos planos identificados, vê-se a ênfase iseriana no texto narrativo em prosa. Ainda que o teórico tenha asseverado que não necessariamente deparar-se-á com todas as perspectivas em determinadas experiências; reivindica-se a atualização das perspectivas catalogadas, a fim de contemplar o gênero lírico na dinâmica da Experiência Estética, ou antes, demanda-se pensar a conceituação do ponto de vista em movimento iseriano por circunstâncias distintas. Afinal, ***o ponto de vista em movimento é ficcional ou narrativo?***

A prospecção na leitura, ou, tão somente, projetar-se no texto a fim de o interpretar, parece resumir a essência do ponto de vista em movimento caracterizado por Iser, observando que o leitor, ao entrar em contato com o texto, anseia preencher as indeterminações textuais para elaborar um sentido, construindo, assim, expectativas que serão aceitas ou repensando as malogradas. Mas que parcelas textuais podem suscitar esse ímpeto no leitor, ou melhor, qual é a menor unidade ficcional capaz de gerar antecipação e expectativa no leitor? Tomemos, pois, o poema a seguir para interpelar questionamentos iniciais de uma perspectiva poética do ato da leitura:

Coruja

Voo onde ninguém mais – vivo em luz
mínima
ouço o mínimo arfar – farejo o
sangue
e capturo

⁷Não só a voz poética canonicamente estudada é omitida, mas a perspectiva do narrador também não dialoga com outras manifestações marginalizadas, como no caso da poesia indígena, em que o sujeito lírico está indissociável de sua coletividade, evocando a presença de um *eu-nós*, conceito deslindado por Dorrico (2017).

a presa
em pleno escuro. (Fontela, [1986] 2006, p.203)

Os elementos fonético-fonológicos em poesia podem ser elementos fundamentais para a leitura, como em *Coruja* ([1986] 2015). O uso dos fones fricativos da primeira estrofe – /v/, /f/, /s/, /z/, /ʒ/, /x/ – estão aptos a contrastar com os fones oclusivos da segunda estrofe – /k/, /p/, /t/ –, facultando uma experiência estética sinestésica a partir do texto fonteliano. A título de exemplo, Ivan Marques (2018) lê a segunda estrofe do poema como “violência da trituração” (Marques, 2018, p.8), a partir do efeito da aliteração das consoantes /p/ e /r/, aliada à utilização dos *enjambements*, que tornam os últimos versos curtos e cadenciados, *seriam, portanto, os fones componentes motivadores de prospecção?* Atrelado a isso, a organização dos versos no poema, que destoa da forma canônica poética, seria capaz de suscitar vazios no ato da leitura? A natureza poética atua de forma semelhante nos elementos narrativos no que se refere às perspectivas textuais elencadas por Iser?

A discrepança em encaixar a leitura de poesia na configuração das quatro perspectivas textuais iserianas talvez seja uma reprodução do modo como costumeiramente diferenciamos os gêneros literários. Se perguntarmos a qualquer estudante de Letras quais são os elementos da *narrativa*, ele provavelmente citará os clássicos constituintes, *narrador, personagens, enredo, tempo e espaço*. Entretanto, se fizermos uma pergunta semelhante, agora em relação ao gênero poético, sobre quais são os elementos da *poesia*, veremos a transfiguração das unidades essenciais: *verso, estrofe, rima, métrica e ritmo*, ou *som, sentido e imagem*. Por um lado, a estrutura do estudo narratológico parece revelar uma prioridade à progressão da história e à organização dos acontecimentos, por outro, o âmago do estudo poético aparenta residir na forma e na expressividade do texto. Não obstante, sabe-se que a poeticidade pode se apresentar na prosa, assim como, na circunstância dos textos em verso, apontar os elementos estruturais é apenas um dos passos da leitura, já que conteúdo e forma associam-se indissoluvelmente no estudo lírico (Goldstein, 2006). Por conseguinte, reavendo *O Ato da Leitura* (Iser, 1996), as quatro perspectivas textuais, integrantes do ponto de vista nômade, sugerem o privilégio dado à ótica narrativa em detrimento de outros gêneros literários, como no caso da poesia e do drama, e, porventura, de outras modalidades artísticas, como no cinema e na música.

A problemática da preconização da narrativa, que reside em *O Ato da Leitura*, metamorfoseia-se no seu desdobramento, a Antropologia Literária (Iser, 2013), haja vista o espaço de destaque à poesia no segundo capítulo *do fictício e o imaginário* (2013). Entretanto, diferentemente do objetivo de investigar os eventos sucedidos na concretização da

obra – como ocorreria na primeira abordagem –, o escopo de Iser converte-se em redarguir o porquê há ficções. Em *A bucólica da Renascença como paradigma da ficcionalidade literária*, o autor adota uma perspectiva antropológica para analisar a poesia pastoril das *Eclogas* de Virgílio, apontando-as como reflexo das transformações daquela época. Inscreve-se a partir dessa nova presença que, embora a investigação da poesia como paradigma da ficcionalidade não sane os questionamentos listados na presente dissertação, a análise iseriana das bucólicas evidencia que há algo da poesia na organização do fictício para Iser, ou, ao menos, ratifica a possibilidade da expansão teórica proposta.

Em busca de tatear a poesia narrativa sob a ótica do Efeito Estético, campo até então inexplorado, Gammelgaard (2014) alega a existência de uma rota inversa ao curso prospectivo do ponto de vista em movimento iseriano. Intitulada de *trajetória poética*⁸, esse percurso atuaria apenas retrospectivamente: o nível narrativo, ou seja, das perspectivas originárias do *Ato da Leitura* – do narrador, das personagens, da ficção do leitor e da ação –, movimenta-se para frente, já que o leitor projeta-se a partir do conteúdo da trama. Por outro lado, o processamento da poeticidade⁹ não seria capaz de estimular a antecipação nem de criar expectativas, ao menos não do mesmo modo como os elementos narrativos operam, pois o itinerário poético só poderia ser propulsor de expectativas mediante a interação com a trajetória narrativa, portanto, mobilizando-se para trás, eternamente horizonte do tema narrativo.

De fato, as perspectivas listadas por Iser tendem a priorizar o plano narrativo, entretanto, há de ser exclusivamente retrospectiva a rota lírica? Iser (1996b), ao discorrer sobre o ponto de vista em movimento, sugere que a divisão de capítulos e as ilustrações são constituintes da perspectiva do enredo, conjecturar-se, então, que o ângulo do enredo abarcaria tanto a face da progressão da história (de caráter narrativo), quanto a materialidade do texto: seria possível extrapolar aos elementos poéticos? Caso não seja possível sobrepujar esses elementos ao enredo, por que não acrescentar uma perspectiva paralela às demais, ao invés de aspirar uma trajetória inversa?

A alternativa proposta por Gammelgaard sustenta-se essencialmente pela natureza dicotômica da poesia narrativa, de uma dupla segmentação entre a *artificialidade da linguagem poética* e a progressão narrativa. Mas, afinal o que é “não mimética, artificial e não

⁸ *Poetic Trajectory*.

⁹ Entendida por Gammelgaard como as idiossincrasias do gênero lírico – esquema de rima, metrificação – e a artificialidade da linguagem poética, acentuadas pela acústica e/ou pela materialidade visual da linguagem – as figuras de linguagem que, apesar de não serem exclusivas do gênero poético, estão geralmente num primeiro plano no estudo poético.

avaliativa em si mesma”¹⁰ (Gammelgaard, 2014, p.204, tradução nossa) senão a própria enunciação ficcional, ao invés de uma *poeticidade*, como preconiza o autor? Em *O Ato da Leitura* (1996a), Iser parte do ato ilocucionário de Austin a fim de caracterizar a linguagem ficcional:

[...] o discurso ficcional dispõe dos elementos básicos que caracterizam o ato ilocucionário da fala. O discurso ficcional se refere a convenções que traz consigo; ele tem os procedimentos que esboçam como estratégias as condições constitutivas do texto para os receptores; e, por fim, tem a qualidade performática, pois o leitor deve produzir a referência de convenções diferentes como o sentido do texto. (Iser, 1996a, p.115)

A artificialidade, qualidade distintiva da poeticidade para Gammelgaard, na verdade, constitui a natureza da linguagem ficcional, já que, a) é não mimética, pois o discurso ficcional não imita a realidade, antes, toma-a como parâmetro para dizer algo sobre essa realidade; b) é artificial, já que parte de uma construção deliberadamente simulada; c) é não avaliativa em si, tendo em vista que o texto em si não carrega julgamentos, antes cabe ao leitor atribuir valores (Iser, 1996a). Assim, caracterizar a linguagem poética conforme a artificialidade parece infrutífero, pois os elementos elencados são constituintes de todo e de qualquer discurso ficcional, não especificamente no gênero lírico.

Diga-se de passagem, o próprio autor reconhece que, apesar do gênero poético carregar a insígnia dos pormenores motivados, os elementos poéticos também se inscrevem na prosa. Caso pensemos em algum paradigma já canonizado na literatura brasileira, a fortuna crítica de Guimarães Rosa atesta a poeticidade na escrita do autor, presente desde a alcunha de personagens – como Riobaldo, que, paradoxalmente, é rio que flui e baldo, fracassado – ao simbolismo fonético nas linhas prosaicas de seus contos – “[...] sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente” (Rosa, [1956] 2001, p.103). Assim, é enfatizada a problemática de diferenciar os versos pelo seu grau, maior ou menor, de poeticidade comparados à prosa. *Seria a poeticidade aquilo que se lê como tal?*

Outra condição custosa na resolução de Gammelgaard é a subordinação da trajetória poética ao plano narrativo. O estudioso apoia-se inicialmente nas distintas interpretações de *The Eve of St. Agnes*, escrito por John Keats, para sustentar seu argumento: enquanto os primeiros leitores do poema o leram como “uma série de figuras bonitas”¹¹ (Gammelgaard,

¹⁰ non-mimetic, artificial, and non-evaluative in itself.

¹¹ A series of pretty pictures.

2014, p.207, tradução nossa), outro sujeito o leu com “um enfoque metafísico”¹² (Gammelgaard, 2014, p.208, tradução nossa), à medida que surgiram também interpretações do poema como um “comentário irônico sobre superstição popular”¹³ (Gammelgaard, 2014, p.209, tradução nossa). Segundo Gammelgaard, parte das leituras citadas não levou em consideração os elementos formais do poema, encaminhando-se diretamente às discussões temáticas do enredo, o que sinalizaria o caráter retrospectivo da trajetória conjurada, afinal, as rimas, a metrificação podem, **ou não**, ampliar a ambiguidade do texto, capazes de **auxiliar** diferentes leituras de um mesmo texto, mas não de gerar significados de forma autônoma.

Para o presente trabalho, o argumento utilizado pelo autor não esclarece a subordinação do plano poético. Em verdade, trata-se de uma característica presente em todo texto ficcional, ou seja, a multiplicidade de leituras possíveis de um mesmo texto não é distintiva da poeticidade, mas representa uma consequência da virtualidade da obra postulada por Iser e da implicitude repensada por Santos (2007). Afinal, se a leitura é o produto da interação texto-leitor, então o resultado transmuta-se conforme a articulação feita pelo sujeito entre seu repertório – experiências pessoais, leituras prévias, conhecimento de mundo – e o repertório do texto. Inscreve-se, então, que o efeito e o valor da poesia é condicionado pela interação.

Ademais, por hipótese, Gammelgaard poderia argumentar que, sem o plano narrativo, o uso dos fones dicotômicos, no caso de *Coruja* (Fontela, [1986] 2015), seria improíscuo; porém, se relembrarmos o prisma enunciativo de Austin adotado por Iser, podemos afirmar que qualquer enunciação necessita de contexto, portanto, assim também age o discurso ficcional. Não há elaboração de sentido sem contexto, tendo em vista que é necessário reter certas informações, dadas no percurso da leitura, a fim de prospectar um sentido. Nessa perspectiva, Iser argumenta que

o novo momento não está isolado, pois emerge contrastando com o momento anterior; assim, a presentificação retentiva do momento anterior começa a modificar o momento atual, sendo ao mesmo tempo modificada por ele. Esta estrutura é decisiva para o fluxo temporal da leitura por instalar a princípio no texto o ponto de vista do leitor. (Iser, 1996b, p.21)

A partir disso, depreende-se que o ponto de vista em movimento não é puramente prospectivo, pois, ao preservar referências lidas antes de atribuir sentido, o leitor está sendo convocado a retrospectar, afinal, “cada segmento assim tematizado, de acordo com Iser, possui significação através das relações recíprocas desenvolvidas no texto.” (Santos, 2007,

¹² *A metaphysical approach.*

¹³ *Ironic comment on popular superstition.*

p.72) Consequentemente, em vez de considerar uma poeticidade subordinada ao plano narrativo, sugere-se pensar na construção de uma rede de elos em constante troca de foco, conforme a Estrutura de Tema e Horizonte. Tomemos como exemplo o poema *Alta Agonia*, de Orides Fontela, para fundamentar o argumento de que a poeticidade pode gerar expectativa. Mas, para isso, sejamos deliberadamente artificiais, atentando-nos, neste caso, apenas à forma, sem recorrer ao conteúdo textual:

Alta agonia

Alta agonia é ser, difícil prova:
entre metamorfoses superar-se
e - essência viva em pureza suprema -
despir os sortilégios, brumas, mitos.

Alta agonia é esta raiz, pureza
de contingência extrema a abeberar-se
nos mares do Ser pleno, e arrebatada,
fazer-se única em seu lúcido fruto.

Alta agonia é ser: essencial
tarefa humana e sobre-humana graça
de renascermos em solidão vera

e em solidão - dor suportada e glória -
em nossa contingência suportarmos
o peso essencial do amor profundo. (Fontela, [1986] 2006, p.260)

Composto de dois quartetos e dois tercetos, o poema é um soneto, uma vez que a organização das estrofes segue o padrão fixo de um dos arranjos mais conhecidos do cânone poético. Ao deparar-se com o texto, um leitor já familiarizado com a leitura de poesia pode presumir, apenas pela forma, qual seria a temática de *Alta Agonia*, considerando que somos ensinados que os sonetos frequentemente abordam a condição humana e refletem sobre o amor e a efemeridade da vida. Concomitantemente, outro sujeito, este alheio ao estudo poético, observa o texto de Fontela, mas não detém-se às características formais, ainda assim, ambas leituras são válidas, apenas distintas uma da outra. Dessa forma, a inferência a partir da estrutura do soneto, elemento-chave de poeticidade tradicional, ao nível semântico do texto, evidencia a potencialidade antecipatória da suposta trajetória poética engendrada por Gammelgaard. Analogamente, ao se ler um poema que apresenta repetição de rimas, caso um verso altere abruptamente o jogo previamente estabelecido, o leitor pode experienciar uma quebra de expectativa e, possivelmente, questionar-se o significado dessa mudança; não constitui isso também um modo de antecipar o ainda não-dito?

Tomando-se como referência a teoria ontológica de McHale, utilizada no artigo, Gammelgaard poderia reiterar que a estrutura do soneto, ou a alteração abrupta de rimas, são construções estilísticas *semantizadas*¹⁴ (Gammelgaard, 2014, tradução nossa), ou seja, padrões não-semânticos – sons, ritmos, ambiguidades, associações – que são elevados à relevância, “tornando-se significativos”¹⁵ (Gammelgaard, 2014, p. 209, tradução nossa) no contexto da lírica. Novamente, o que o autor constitui como característica do gênero poético, na realidade diz respeito à natureza da literatura, sua historiografia e seu humanismo, ou seja, dos aspectos que acompanham o processo da leitura literária. Ora, os estruturalistas propuseram-se a encontrar as funções/repetições em determinados gêneros, como na *Morfologia do Conto Maravilhoso* (Propp, [1928] 2006), então há também padrões semantizados no plano narrativo. Quiçá poderíamos extrapolar até na maneira como a humanidade transmite seu conhecimento, tendo em vista que as experiências podem ser entendidas como uma rede complexa de interações e de influências, como preconiza o pensamento rizomático (Deleuze; Guattari, [1980] 2019). Portanto, em vez de tratar-se de uma semantização/motivação poética, refere-se a uma questão de horizontes de expectativas, que, como já mencionado, dependem do repertório do leitor.

Na prosa, ao considerar um dos exemplos utilizados por Iser (1996b), *O Som e a Fúria*, torna-se pertinente indagar o que seria do texto de Faulkner sem suas escolhas formais, as quais têm a potencialidade de demarcar a subjetividade de cada personagem – seja a mesquinharia de Jason, a angústia de Quentin e/ou a percepção fragmentada de Benjy. Embora as perspectivas das personagens e do enredo se entrelacem intimamente nesse caso, a profusão estilística na prosa faulkneana viabiliza a representação da complexidade dos Compson, consequência possível via preenchimento das lacunas textuais na interação texto-leitor:

Neste romance, a organização das perspectivas narrativas, com os monólogos dos três irmãos Compson, forma um esquema de expectativas que o leitor é obrigado a abandonar de um para o outro relato. O esquema de expectativas se constitui inicialmente pelo fato de que, como evidenciam os monólogos, os irmãos Compson são privados de determinadas faculdades, deficiências, no entanto, que podem ser facilmente superadas pela representação. [...] O que na sequência dos relatos aparece como complementação temática esperada, capaz de equilibrar as deficiências, é apresentado de tal forma que o próprio leitor é forçado a cancelar a expectativa provocada pela temática dos monólogos. (Iser, 1996b, p. 182)

Iser (1996b) ilustra (in)diretamente como as escolhas formais podem gerar

¹⁴ *semanticized*.

¹⁵ *rendered meaningful*.

antecipações no leitor, inclusive em eventos passíveis de serem vivenciados na dinâmica da prosa. No caso do *Som e a Fúria*, as distinções tipográficas, a escolha lexical e a estruturação sintática organizam e regem as perspectivas das personagens, desempenhando um papel fundamental na dinâmica da leitura. Isto é, a marcação léxico-sintática não apenas pode projetar padrões de expectativa, mas também tem o potencial de provocar rompimentos desses sentidos esperados, gerando lacunas e negações que impelem o leitor a uma constante reavaliação de suas próprias suposições, à medida que depara-se com uma teia de percepções fragmentadas e desconexas.

Por fim, analisemos um excerto do artigo de Gammelgaard sobre a atividade da trajetória poética, que geralmente é evocada apenas para justificar as escolhas interpretativas de cada leitor, atuando de forma generalizada. Segundo o teórico, essas características reforçam a natureza retrospectiva da rota lírica, inversa ao movimento do ponto de vista nômade iseriano que principia a prospecção:

[...] quando lemos sobre o pensamento que surge como uma ‘*full-blown rose*’, não é como se esperássemos que essa imagem ou uma versão permutada dela reaparecesse mais tarde no poema. Nem podemos inferir de forma significativa que as rimas ‘*old-told-cold*’ da primeira estrofe aparecerão novamente na estrofe final. Mas quando isso acontece, fazemos conexões com a menção anterior; quando detectamos estruturas diferentes para padrões poéticos recorrentes, eles oferecem meios diferentes de retrospecção. Se um determinado padrão ou imagem for repetido muitas vezes, é claro que em algum momento podemos ficar alertas e procurar brincadeiras adicionais, mas isso será de uma maneira geral e não detalhada. As nossas conjecturas não serão específicas da mesma forma que poderíamos perguntar, por exemplo, se os parentes de Madeline, inimigos de Porphyro, acordarão e descobrirão que estão prestes a fugir. (Gammelgaard, 2014, p., tradução nossa)¹⁶

Concordamos com o autor que a ordem da poeticidade difere da esfera narrativa, reiterando a necessidade de expandir o prisma iseriano a partir das teorias poéticas. Contudo, essa distinção entre plano narrativo e poético não implica, necessariamente, graus de especificidade distintos. Quando o leitor é exposto a uma determinada repetição sonora, como argumenta o autor, e se vê impelido a atentar-se a essa estrutura repetida, ele é instigado a ficcionalizar, havendo, assim, uma intenção subjacente que o convida a elaborar um sentido.

¹⁶ “[...] when we read of the thought that comes like a ‘full-blown rose’ it is not as if we then expect that image or a permuted version of it to reappear later in the poem. Nor can we in any meaningful way infer that the rhymes ‘old-told-cold’ from the first stanza will feature again in the final stanza. But when they do, we make connections to the previous mentioning; when we detect different structures for recurrent poetic patterns, they offer a different means of retrospection. If a particular pattern or image is repeated many times, we may of course at some point become alert and look out for additional play, but this will be in a general, non-detailed manner. Our conjectures will not be particular in the same way that we might wonder, for instance, whether Madeline’s kinsmen, enemies of Porphyro, will wake up and discover that they are about to elope.”

Além disso, como postularam Barbosa Filho e Costa (2024), no fluxo natural da leitura, os eventos se desenrolam na mente do leitor sem uma tomada de consciência constante. É apenas por meio de análises, métodos ou instrumentos heurísticos – como o MAPEE – que se pode acessar, de forma aproximada, os fenômenos mentais que operam na interpretação textual, frequentemente alheios à leitura cotidiana. Assim, embora o leitor possa reconhecer os elementos poéticos que guiaram sua elaboração de sentido **após** a concretização da obra por meio de um processo autorreflexivo, a poeticidade é apta a gerar prospeção na leitura; do mesmo modo como certos fenômenos mentais, de ordem narrativa ou poética, também podem, por vezes, passar despercebidos na leitura habitual.

Ao justificar a omissão da poeticidade em detrimento de sua natureza retrospectiva ao se realizar um resumo do texto lido, “parafraseando a trama em si, não seria necessário incluir referência aos elementos poéticos, mas a rima, o ritmo, a metáfora, os símbolos recorrentes, etc., terão um impacto no processamento da narrativa pelo leitor, podendo ser usados para apoiar diferentes atitudes do leitor.”¹⁷ (Gammelgaard, 2014, p.216, tradução nossa), o autor não se atentou que as informações que serão mencionadas para parafrasear a trama também irão mudar conforme cada leitor, caso leve-se em consideração os ditames da interação texto-leitor.

Apesar de *Two Trajectories of Reader Response in Narrative Poetry: Roses and Risings in Keats's "The Eve of St. Agnes"* (Gammelgaard, 2014) apresentar divergências com a ótica do presente trabalho, Gammelgaard inaugura a discussão sobre a poesia a partir de um horizonte iseriano. Ao inscrever a trajetória poética num quadro de referências, o autor estabelece uma preliminar, ou, ao menos, pleiteia uma classificação como condição prévia para o trabalho crítico-analítico de um estudo poético iseriano. Entretanto, as perspectivas textuais são apenas um dos conceitos que demandam atualização para uma leitura poética à luz de Iser, dentre eles, a essência da oscilação entre essas perspectivas evidencia a existência de outro elemento-chave nO Ato da Leitura: os hiatos.

2.3 Vazio e presença: preâmbulo à poética das ausências

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

¹⁷ *Paraphrasing the plot in itself, one would not have to include reference to the poetic features at all, but rhyme, rhythm, metaphor, recurring symbols, etc., will have an impact on the reader's processing of the narrative poem, and they can be used to support different reader attitudes.*

amo

(meu “sim” traz o “não”
no seio)

Reflexo da paciente Penélope que tece e desmancia sua tapeçaria dia após dia aguardando o retorno de Ulisses, o poema *Penélope*, de Orides Fontela, rememora o movimento da tecelã numa metáfora pungente da existência humana, como sugere Süsskind (2002). Não obstante, a dinâmica de (des)fazer, tecida por Fontela, também pode ser lida como uma analogia aos ditames do vazio no *Ato da Leitura*. Afinal, tal como a esposa de Ulisses tecia sua trama durante o dia, o leitor elabora um sentido ao texto a partir dos lugares vazios; porém, análogo ao desmanchar realizado a noite pela própria Penélope, essas lacunas “forçam o leitor a se **desfazer** de parte de suas expectativas habituais” (Iser, 1996b, p.129) à medida em que salta entre as perspectivas textuais. Dito de outra maneira, os lugares vazios carregam a insígnia de reguladores da interação, uma vez que o leitor vê-se compelido a construir um sentido a partir das conexões entre as diferentes perspectivas que o texto apresenta:

Mesmo na história mais simples, inevitavelmente haverá algum tipo de bloqueio, ainda que seja apenas pelo fato de que nenhuma narrativa pode ser contada em sua totalidade. De fato, é somente através de omissões inevitáveis que uma história ganha seu dinamismo. Assim, sempre que o fluxo é interrompido e somos conduzidos a direções inesperadas, temos a oportunidade de ativar nossa própria capacidade de estabelecer conexões – de preencher as lacunas deixadas pelo próprio texto. (Iser, 1980, p. 285, tradução nossa)¹⁸

O fazer e desfazer de Penélope, portanto, estampam a mutabilidade e a virtualidade da obra: graças às *omissões inevitáveis*, surge a necessidade de suplementação, feita pelo leitor, que preenche os vazios com respostas possíveis baseadas em seu repertório cultural. Ao decepar o prefixo das ações no poema – *faço des/faço, vivo des/vivo, amo des/amo* – o ato se sobressai à negação no poema, lê-se, portanto, na condição de metáfora da lacuna textual, não como uma falha ou deficiência na comunicação (conforme Austin lera a linguagem ficcional), mas concebida como necessária, e que antecede a constituição do sentido.

Porventura, os últimos versos do poema fonteliano, (*meu “sim” traz um “não”/ no seio*), evocam-nos outras faces ilustres do vazio: a não-completude como característica da ficção e da encenação como resposta. Se ficcionalizar infere a participação de um indivíduo

¹⁸“Even in the simplest story there is bound to be some kind of blockage, if only for the fact that no tale can ever be told in its entirety. Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections – for filling in the gaps left by the text itself.”

que aceita o **jogo** do texto, então a ficção faz-se no inacabado, já que é pela lacuna que o leitor atribui sentidos possíveis na leitura. Ainda sobre o processo de ficcionalização, ou do preenchimento dos vazios provocados em busca de uma interpretação, Iser (2013) define a encenação como um dos fenômenos possíveis do texto no diálogo com o leitor: ao envolver-se no processo da leitura, o indivíduo encena outras faces de si mesmo a partir da suplementação da estrutura vazia. À semelhança da antitética *Penélope*, de admitir *sim* e *não* em seu seio, o leitor envolve-se nas situações do enredo, *fazendo, vivendo e amando* o que de outra maneira não seria possível, tomando temporariamente a realidade da trama como própria, atributo peculiar do texto ficcional em contraste ao texto não-ficcional em virtude das indeterminações textuais.

Na conjuntura lírica, a idiossincrasia do vazio iseriano de transgredir a conectabilidade, de certa forma, parece ecoar o conceito-chave dos formalistas russos do estranhamento como premissa da poesia. Afinal, inaugurado como uma tentativa de justificar as experiências dos poetas russos com a linguagem, o formalismo conceitua a poeticidade como uma espécie de desvio da língua padrão, criada “conscientemente para libertar a percepção do automatismo” (Chklovski, [1916] 2006, p.42). Por conseguinte, a perspectiva formalista do que torna um texto literário/poético intersecciona-se com a ótica iseriana do princípio da ficção, visto que ambas preconizam o rompimento de expectativa como condição da arte.

Ainda que coincidam inicialmente o estranhamento formalista e o vazio iseriano, já que “os lugares vazios dos textos ficcionais estruturam esse processo contra o pano de fundo do uso pragmático da fala” (Iser, 1996b, p.129), ambos tangenciam-se fundamentalmente ao modo de apreensão e de processamento do texto literário. Sob um enfoque, os formalistas russos fundamentaram o objetivo da arte a partir do estranhamento no processo de **percepção**, ou da obscurecência de determinado objeto artístico; em contrapartida, Iser qualifica a função da arte à **ideação**, ou melhor, na abertura interpretativa da obra. Consoante à elucidação de Santos, Iser discorda da visão formalista, afinal, aponta que “[...] a arte não precisa complicar a percepção do leitor e sim dificultar a constituição do sentido” (Santos, 2007, p.79).

Em síntese, tem-se que o ato de estorvar a percepção da arte no Formalismo Russo é um fim em si, pois, através do estranhamento da linguagem poética, enfatiza as formas e as técnicas em detrimento do leitor, este mero decodificador do sentido imanentista do objeto artístico; enquanto o retardar da ideação, incumbência da arte para Iser, estima o papel do leitor através do conteúdo lacunar do texto ficcional, que o convida a interagir e a construir um sentido por meio da leitura.

Semelhante ao símbolo do círculo, antitético por abarcar início e fim (Chevalier, 2001, p.250), faz-se o vazio, reiterando a dinâmica de “(meu “sim” traz um “não”/ no seio)” (Fontela, 2015, p.189). As lacunas suspendem a conectabilidade entre as perspectivas textuais, mas, ao mesmo tempo, são o sustentáculo da metafórica comunicação texto-leitor. Por serem pausas, os vazios não são passíveis de serem nomeados, antes estão *entre* as situações da interação, concomitantemente, são *alicerce* para os eventos das relações interpessoais. Circularidade lacunar que diz respeito, inclusive, na dinâmica de implicityude: “[...] ao passo que os lugares vazios são a porta de entrada, por assim dizer, para o leitor comunicar-se com o texto ativando sua imaginação e construindo representações que os ocupem, eles – os lugares vazios – também são a porta de saída do leitor.” (Santos, 2007, p.144) *Como, então, demarcar e relacionar esse evento tão fugidio e dicotômico na leitura poética?*

Como já discutido no tópico 2.1, nem todos os leitores conseguem efetivar plenamente uma experiência estética com o texto literário. Se as lacunas textuais não estiverem em consonância com a Zona de Desenvolvimento Proximal do indivíduo – isto é, com as funções cognitivas ainda em estado embrionário e que requerem maturação para serem desenvolvidas integralmente –, é provável que o leitor se sinta desmotivado ou interrompa sua leitura (Santos, 2007). Essa reflexão torna-se particularmente relevante no contexto da poesia, no qual, com frequência, especula-se uma leitura formal rigorosa. Diante do exposto, estabelece-se certo terreno espinhoso na leitura lírica, no que diz respeito ao que significa ler, de fato, um poema: embora a apreciação poética envolva certa espontaneidade, a compreensão dos aspectos formais, como a metrificação e o ritmo, frequentemente requer algum nível de familiaridade técnica, requisito este que pode restringir a fruição plena da poesia a leitores com formação mais especializada, concatenando na restrição do acesso a um público mais amplo e concentrando os estudos na poesia já canonizada.

Nesse ínterim, ainda que não seja do escopo do presente trabalho questionarmos o que é a poeticidade, faz-se necessário estabelecer um quadro de referências sobre a natureza da poesia com o intuito de sugerir pontos de convergência e de divergência entre as teorias de Wolfgang Iser e o estudo poético vigente. A título de exemplificar uma das relações possíveis, em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz define a poesia como “algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (Paz, 2012, p. 69), quase que refletindo o prisma iseriano de uma ficção apta sustentar universos coesos e próprios, além de ressoar as lacunas do *Ato da Leitura* por “produzir o vazio para que o ser aflore” (Paz, 2012, p.72). Por hora, assumamos a seguinte ótica: “Da

poesia entendida como qualidade ontológica não se pode falar, mas se deve, de fato, calar.”
(Berardinelli, 2007, p.13)

3 As intermitências da poesia moderna ocidental, ou, tão somente, os paradoxos do ser na linguagem

Em uma das incontáveis declarações a respeito da poesia de Orides Fontela, a filósofa e professora Marilena Chauí discorre sobre o âmago paradoxal dos versos de *Teia*: “é palavra pensante e pensamento falante, é poesia. [...] Assim vão os poemas, da tecelagem laboriosa à *altura silenciosa*, do que está prenhe de sentido – cor, som, textura, gestos, dores, risos, espelhos, noites e dias – ao que exauriu todo o sentido em pura luz silente.” (Chauí, 1996, p.9). Nas orelhas da capa do mesmo livro, o editor Luiz Fernando Emediato acrescenta que “a poesia de Orides Fontela é completo enigma e mistério: dói, mas não se sabe como” (Fontela, 1996). Desse modo, entre os signos que se repetem em toda antologia fonteliana – o branco, o pássaro, a luz, o sangue, o espelho –, a *Teia* parece continuar o legado autoral de uma melodia continuamente singular, ainda que ancorada em signos que (re)aparecem no quadro antológico da poeta, pois são renovados a todo momento graças ao silêncio dos símbolos.

Inscreve-se, assim, que é por meio do intervalo – ou do vazio – do ser das palavras que a dinâmica entre ausência e presença torna-se possível na leitura poética. Esta relação de alteridade da linguagem, em que o dizer é, ao mesmo tempo, deixar de dizer, ou, ao menos, ser e não ser o outro, aparenta remontar não só às discussões temáticas do silêncio da lírica moderna, sobretudo no tocante à crise da linguagem, mas também parece circunscrever algo comum que perdura na história literária: de um silêncio metamorfo em conformidade aos dilemas característicos de cada época. Assim, para além da estrutura textual que permite o diálogo com o leitor, circunda-se, talvez, um vazio silente que se constitui símbolo das vicissitudes antropológicas (in)comunicáveis na arte literária.

Veremos, no presente capítulo, distintos aspectos que compõem uma espécie de caleidoscópio do silêncio. Em linhas gerais, as perspectivas inventariadas – seja em Sontag (2015), em Orlandi (2007), em Suzuki (1960), ou em Steiner (1988) – conjugaram o deslindamento do âmago inefável do silêncio construído até então, ainda que partam de repertórios díspares e que acentuem pontos, muitas vezes, contrastivos. Por exemplo, ao passo que Steiner (1988) transita o silêncio presente na história da cultura ocidental, Suzuki (1960) percorre o silêncio calcado na tradição Zen-Budista; enquanto Sontag enxerga o silêncio como ímpeto artístico moderno, Orlandi descortina o silêncio imposto pela censura e suas implicações no discurso de resistência. Em suma, esse multifacetado silêncio aparenta ser construído como cerne propulsor nas culturas, nas artes, e, em especial, na poesia.

A título de ilustrar essa entidade em sua mobilidade histórica e cultural, propõe-se atravessar uma seleção de referências literárias que a elegem como tema ou elemento vital na leitura desses objetos. Por se tratar de um recorte proposto a partir do repertório intelectual e afetivo da pesquisadora-leitora, ressaltou-se que os textos escolhidos pertencem, em sua maioria, à cultura ocidental – seja como consequência das lacunas de uma formação marcada por uma educação ocidentalizada, seja por uma afinidade construída por determinadas estéticas e linguagens, seja por uma tentativa de inserir-se na conjuntura em que Fontela também tece sua *Teia*, plena de contato com outros textos, em sua maioria, emblemáticos do estudo ocidental. Ainda que se busque articular pontos de contato com outras realidades ao longo do panorama urdido, reconheceu-se que as competências leitoras, moldadas por determinada conjuntura sócio-emocional e educacional específicas, reverberaram tanto na escolha dos textos quanto no modo de leitura que foi realizada no derradeiro capítulo. Assim, a seleção efetuada estampa ângulos distintos do silêncio, implicitamente, desvelando o repertório da pesquisadora-leitora que fundamentou o mapeamento proposto, além de esboçar oportunas preliminares da vivenciada intertextualidade recorrente na poesia fonteliana, das referências explícitas à conjuntura grega – seus filósofos (em *Exemplos*), seus deuses (em *Kairós* e em *As deusas*) – e às ciências exatas (em *Newton (ou A gravidade)*), da citação de Spinoza na epígrafe do livro, das inversões feitas ora com o texto bíblico (em *Comer o / vinho*) ora com o texto shakespeariano (em *Hamlet*).

Como foi perscrutado ao longo deste capítulo, o silêncio andarilha por múltiplos textos da cultura ocidental, inclusive remonta às origens de tal conjuntura: na narrativa grega de Eco e Narciso, por exemplo, essa categoria se apresenta de modo ambivalente – enquanto Narciso enamora-se pela imagem espelhada e silente de si mesmo, a ninfa Eco é condenada a unicamente repetir palavras, destituída da possibilidade de falar por conta própria. Em outra fonte basilar do pensamento ocidental, a Bíblia, há também vestígios dessa categoria, tal como na narrativa da criação, em que o verbo divino instaura a luz e dá forma ao mundo, portanto inserindo o silêncio como contraponto à força da palavra. Saltando à Idade Média, o silêncio pode ser intuído na gênese do amor cortês, presente na lírica trovadoresca, metamorfoseado na impossibilidade do eu-lírico de cativar a figura feminina amada, idealizada e inatingível. Séculos depois, no Renascimento, Hamlet vacila diante do abismo existencial condensado no célebre dilema de *to be or not to be*, dúvida capaz de ser extrapolada ao contexto da linguagem. Já no Romantismo, o *spleen* byroniano, da sensação de melancolia e do "desejo do que se sabe irrealizável" (Bosi, 2017, p.99), alude a mais uma faceta do silêncio, em que o eu-lírico, de interioridade tumultuada, escapa à expressão

racional. Finalmente, na lírica moderna, o silêncio ecoa também como metafísica hermética, tentativa de desvinculação das vanguardas e de uma negação do discurso. Em *Un coup de dés*, de Mallarmé, esse silêncio parece se manifestar, inclusive, como a ausência do absoluto. Dessarte, em vez de um silêncio estéril de sentido, atentemo-nos à sua natureza múltipla, afinal, é por meio de sua escrita que emerge uma estrutura comunicativa para com o leitor, além de representar, como repetição ao longo da história da literatura, os desassossegos que, por vezes, não podem ser plenamente nomeados. Entre os mais diversos objetos literários que surgem à mente ao pensarmos nessa categoria analítica, lembremo-nos de que o silêncio é também a argamassa da experiência estética da pesquisadora-leitora com *Teia*.

3.1 Inventário conceitual do(s) silêncio(s)

Como mencionado, refletir sobre o silêncio e delimitar suas fronteiras é uma provocação paradoxal, já que a escrita jamais finda de se reabrir ou de se esvair de seus sentidos. Ao mesmo tempo, sabe-se que é precisamente devido ao silêncio que a humanidade logra eclodir os limites do indizível. Diante da conjuntura disparatada, parece que quanto mais tenta-se discorrer sobre essa entidade mais volta-se à sua aparente face oposta, a *palavra*, ou, nas palavras de Sontag: “o ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’, [...] é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio” (Sontag, 2015, p.18). George Steiner, em *Linguagem e silêncio* (1988), argumenta que o silêncio só se tornou uma perspectiva possível na civilização ocidental – ou, ao menos, o silêncio passa a ser mais intensamente investigado – graças à arte do século XX. Embora o autor seja, por vezes, considerado alarmista em decorrência de certos discursos controversos, seu estudo revela-se pertinente à presente escrita, ainda que com ressalvas, por traçar um panorama das implicações da manifestação verbal – e de sua *inefabilidade* – na percepção da realidade do homem ocidental moderno. Para Steiner, perfazer o silêncio se configura como um ofício laborioso para a sociedade ocidental porque sua cultura, profundamente marcada pelas tradições greco-judaicas, está alicerçada na primazia da palavra.

No capítulo *O Repúdio à palavra*, Steiner (1988) parte do emblemático versículo bíblico em João 1:1 – “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Bíblia, 2009, p.1370) – para testificar o papel dado à palavra como divindade. O conceito de Logos, da ótica helenística, encontra-se aqui amalgamado na perspectiva judaica, refletindo o sentimento cristalizado de tentar, a todo momento, acomodar a realidade no

domínio verbal, ainda dominante na reflexão da lógica contemporânea. Para o crítico, os estudos da literatura, da filosofia, da teologia, do direito e da história são todos reflexos dessa necessidade de circunscrever a experiência por um viés racional, mas que tiveram seus valores estremecidos durante o século XVII:

Com a formulação da geometria analítica e da teoria das funções algébricas, com o desenvolvimento do cálculo por Newton e Leibniz, a matemática deixa de ser uma notação dependente, um instrumento do empírico. Converte-se em uma linguagem fantasticamente fecunda, complexa e dinâmica. E a história de tal linguagem caracteriza-se pela progressiva intraduzibilidade. [...] Depois que a matemática se torna moderna, contudo, e começa a demonstrar sua enorme capacidade de concepção autônoma, tal tradução torna-se cada vez menos possível. (Steiner, 1988, p.32)

Steiner aponta que o consenso de uma verdade-realidade comunicada através do império da linguagem reinava antes da difusão dos novos sistemas simbólicos propagados pelo discurso matemático moderno, restando apenas uma ínfima parcela silenciosa capaz de ultrapassar a palavra, porém restringida ao misticismo. Até mesmo as ciências naturais – hoje imersas em fórmulas químicas, eletrônicas, simbólicas – tinham em sua essência uma força descriptiva, o que permitia aos indivíduos articular equivalentes verbais. Entretanto, com o avanço da lógica e do linguajar particulares empregados pela matemática moderna, o autor argumenta que outras possibilidades entram em jogo para além do domínio da linguagem verbal, forçando, cada vez mais, o homem ocidental a angustiar-se pela impossibilidade de tradução entre os domínios do saber.

Ao retomarmos o campo da leitura literária, Iser (2013), em sua reflexão sobre a tríade real-fictício-imaginário, também reconhece o desamparo característico do pensamento moderno ocidental diante do colapso da equivalência entre linguagem e realidade. Assim como o colapso linguístico descrito por Steiner, o teórico alemão argumenta que, ao tentar sistematizar a teoria da ficção, a crítica se deparou com o enfraquecimento de sua pretensa universalidade outrora vigente, pois “[...] ela se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal.” (Iser, 2013, p.34)

Ademais, ainda que o dogmatismo permanecesse, por certo tempo, como paradigma de sustentação dos valores sociais – mais tarde posto em xeque, por exemplo, pela fenomenologia de Husserl, pelo perspectivismo de Nietzsche, ou pela análise do poder de Foucault –, a consolidação das ciências exatas, com seus códigos autônomos, confinou a

experiência da realidade a competências distintas e intraduzíveis, reiterando o afastamento progressivo entre linguagem e realidade:

O mundo das palavras encolheu. Não se pode falar de números transfinitos exceto através da matemática: não se deveria, sugere Wittgenstein, falar de ética ou estética segundo as categorias atualmente disponíveis. E creio ser extremamente difícil falar, de modo significativo, sobre uma pintura de Jackson Pollock ou sobre uma composição de Stockhausen. O círculo estreitou-se de modo extraordinário, pois existiria alguma coisa em toda a criação - fosse ciência, metafísica, arte ou música - da qual um Shakespeare, um Donne e um Milton não pudessem falar com naturalidade, à qual suas palavras não tivessem naturalmente acesso? (Steiner, 1988, p.43)

Por conseguinte, o alcance da linguagem é visto como limitado à medida em que os sistemas científicos se tornam altamente especializados. Para mais, seduzidas pelo rigor da matemática e seus múltiplos critérios de validade do conhecimento, até mesmo a literatura, a filosofia, enfim, as ciências humanas se afastam da essência estética-poética de seus escopos. Eis que, para Steiner, o silêncio converte-se em resposta à crise da linguagem instaurada no mundo moderno e contemporâneo, sendo um manifesto que tenta extinguir as palavras, sem deixar de as valorizar como matriz da arte. Tal concepção encontra ressonância no pensamento de Heidegger, para quem a escuta silenciosa constitui condição fundamental do aprendizado: “Talvez, então, a linguagem exija muito menos uma expressão precipitada do que silêncio apropriado. Mas quem de nós hoje gostaria de imaginar que suas tentativas de pensar estão em casa no caminho do silêncio?” (Heidegger, 2005, p.94) Dessa forma, evidencia-se a dificuldade persistente do homem ocidental moderno e contemporâneo em se entregar à radicalidade do silêncio, exigência que tensiona o próprio exercício do pensamento na era da hipertrofia discursiva.

Em *O silêncio e o poeta*, Steiner aprofunda essa sedução pelo silêncio no discurso ocidental moderno, especialmente no contexto da criação poética. Além de simbolizar a lacuna da linguagem, o silêncio representa novas formas de expressão, dentre elas, a autoconsciência do poeta de perceber a crise e estar, consequentemente, cometendo o sacrilégio de desafiar a palavra deificada. Soma-se a esse cenário, a conjuntura de guerras na primeira metade do século XX que reitera o sentimento de falência da linguagem. De certa maneira, a colocação de Steiner relembrava-nos a compreensão adorniana, de que "escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro" (Adorno, 2009, p.26)¹⁹, já que a criação estética

¹⁹A afirmativa de Adorno foi difundida, erroneamente, como *Impossível escrever poesia depois de Auschwitz*, que sugere uma interdição absoluta da arte, como se a existência da poesia fosse obliterada no cenário pós-guerra. Entretanto, a versão escolhida do livro denuncia, na realidade, o risco ético de fazer arte sem nos atentarmos às violências históricas, ou ainda, a problemática de estetizar o sofrimento e acabar sendo cúmplice da fatalidade (in)humana.

moderna não pode mais se furtar à memória da catástrofe e alienar-se de sua integridade moral:

Justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta, por ser aquilo que faz do homem um ser de inquieto empenho, a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da brutalidade. O silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não-escrito. (Steiner, 1988, p.74)

Nessa passagem, o crítico menciona outra face do silêncio, preterida devido à comum associação dessa entidade à ausência: a questão da intencionalidade. Traço também discutido por Orlandi (2007), o silêncio nunca é, de fato, neutro: à semelhança das palavras sempre munidas de sentidos, o não-dito “aponta-nos que o fora da linguagem não é o nada mas ainda sentido” (Orlandi, 2007, p.13). Inseridos nessa condição, os poetas, lúcidos de que a linguagem está impregnada semanticamente, refugiam-se nos espaços silentes, não absortos de significação, mas, pelo contrário, portadores de uma totalidade ausente que poderá ser concretizada pelo ato da leitura.

Trágica por natureza, a perda do vigor da palavra se sobressai na visão de Steiner, pois é enfatizada a tendência instaurada pela arte moderna de perturbar o diálogo com o leitor-espectador por meio de uma linguagem peculiar. Todavia, como já discutido no capítulo anterior da dissertação, a inclinação moderna advertida pelo crítico não necessariamente denota o empobrecimento da linguagem artística, pois, diante da armadilha de almejar o inexpressível por meio das (in)suficientes palavras, os autores depositam suas fichas no poder imaginativo e criativo do leitor. Não só o silêncio evidencia-se como condição da leitura, mas há algo nessa inclinação moderna que extrapola ao âmago silencioso da humanidade:

Não somos nada diante de tanta existência fechada em si mesma. E desse sentir-nos nada passamos, se a contemplação se prolonga e o pânico não nos embarga, ao estado oposto: o ritmo do mar se adapta ao compasso do nosso sangue; o silêncio das pedras é o nosso próprio silêncio; andar nas areias é caminhar pela extensão da nossa própria consciência, ilimitada como elas; os sons do bosque nos aludem. Todos nós fazemos parte de tudo. O ser emerge do nada. Um mesmo ritmo nos move, um mesmo silêncio nos rodeia (Paz, 2012, p.160-161).

A leitura, nesse contexto, ao operar na esfera simbólica, reconduz o sujeito ao contato com sua interioridade – lugar onde o ser emerge do nada, onde a palavra é também ausência. Nesse horizonte, a literatura moderna – ainda que marcada pela fragmentação e pelo esvaziamento de certezas – não corta o acesso ao leitor empírico, tampouco se reduz a um exercício de obscuridade gratuita. Ao contrário, ao habitar a encruzilhada entre o desejo de

escapar de si e a impossibilidade de fazê-lo, entre o “eu” inapreensível e a ânsia de nomeá-lo, a linguagem poética se reinscreve como possibilidade. Sua concisão, longe de ser limitação, converte-se em potência: oferece ao leitor a oportunidade de vivificar os sentidos, reconstruir o mundo e reformular a si mesmo – tudo isso nos intervalos do dizer, nas pausas que a palavra concede ao silêncio da interpretação.

A posição assumida do silêncio como símbolo de uma ambivalente brevidade e potência poética ressoa no ensaio de Susan Sontag, intitulado *A Estética do Silêncio* (2015). Em contraste com o teor nefasto advertido por Steiner (1988), a autora sustenta a inversão de uma linguagem que só se realiza *entre* os intervalos do silêncio, pois considera o deslocamento na percepção estética da contemporaneidade: se outrora a arte aspirava a plenitude da consciência humana, passou a configurar-se como refúgio, forma de auto-alienação da própria consciência²⁰. Nesse sentido, se a primeira atitude versa uma oposição bem delimitada entre a plenitude dos impulsos artísticos em contrapartida à materialidade da vida comum, a segunda versão elucida o disparate ocorrido ao tentar corporificar a *espiritualidade* na arte, pois, paradoxalmente, a arte dispõe de uma natureza *material*. Nas palavras de Sontag, e reiterando o ângulo de Steiner, a segunda crença considera o objeto artístico como “parcela de uma transação dialética com a consciência” (Sontag, 2015, p.12), mas que esbarra no contrassenso da linguagem, dotada de concretude. Assim, constrói-se a imagem do artista moderno que, ao invés de tratar seu ofício com candura, vê-o com animosidade, já que almeja transcender por meio de instrumentos artísticos (in)capazes de gerar o ambicionado absoluto. Em outras palavras, o artista vê-se à procura da abolição da própria arte, ou antes, *transgredindo os limites* em busca do silêncio incontestável.

Em outras palavras, Sontag vincula o conceito silente ao afastamento da arte de si própria como resolução das contradições inerentes à subjetividade humana, partindo da máxima de que todo ciclo histórico transfigura sua concepção de espiritualidade, afinal, a arte é costumeiramente tomada como símbolo da sublimidade espiritual, segundo a escritora. A partir do movimento conceituado, torna-se instigante traçar paralelos possíveis com a ótica iseriana, mais nitidamente percebidos pela noção de um silêncio discursivo (Sontag, 2015) e de uma concretização da obra (Iser, 1996) e pela relação entre a auto-alienação (Sontag, 2015) e a encenação (Iser, 2013):

²⁰ Quando mencionado o termo *consciência*, Sontag não se refere apenas à estrutura psíquica, mas a relaciona também à percepção. Em outras palavras, o conceito de consciência está ligado a um estado de compreensão intensificada e moldada, sobretudo pela historicidade.

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (Sontag, 2015, p.18)

A linguagem, compreendida em sua dinamicidade enunciativa-discursiva, carrega os fardos histórico-culturais dos emissores e de seus respectivos interlocutores que compõem os sentidos da interação comunicativa. Sob essa circunstância, Sontag assinala a impossibilidade de um vazio absoluto, reiterando as considerações de Steiner (1988) e de Orlandi (2007), de que o silêncio artisticamente composto tem uma intencionalidade inevitável. Além disso, tal-qual a necessidade de um leitor para a concretização da obra (Iser, 1999), para Sontag, a categoria em foco não pode ser concretizada de maneira literal, portanto, só se torna possível ser vivenciada virtualmente, enquanto evento de um discurso ficcional maior e em movimento recíproco com a palavra.

Ainda mantendo os cotejos às teorias iserianas, o ensaio de Sontag salienta outra intenção possível que justifica a afeição dos autores modernos e contemporâneos pelo silêncio, suplementar à crise da linguagem comentada por Steiner (1988): se os artistas estão aprisionados ao teor cultural, social, histórico carregado pelos signos, então a arte silenciosa pode agir como uma resposta ao discurso, silêncio-artifício liberto de significantes e que compõe os leitores-espectadores a despir-se de suas próprias experiências anteriores, quiçá de sua própria subjetividade. A atitude de apagar-se ao fitar o objeto artístico, numa condição de contemplação ausente, relembrando-nos do requisito da ficcionalização, a encenação, no epílogo de *O fictício e o imaginário* (Iser, 2013):

O silêncio é uma metáfora para uma visão asseada, não-interferente, apropriada a obras de arte que são indiferentes antes de serem vistas, invioláveis em sua integridade essencial pelo escrutínio humano. O espectador se aproximaria da arte como o faz de uma paisagem. Uma paisagem não exige sua "compreensão", suas imputações de significado, suas angústias e suas simpatias; ao contrário, requer sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a *isso*. A contemplação, do ponto de vista estrito, acarreta o auto-esquecimento por parte do espectador: um objeto digno de contemplação é aquele que, com efeito, elimina o sujeito que a percebe. (Sontag, 2015, p.23)

Ao contrário de um objeto que demanda a compreensão do leitor, a arte silenciosa, como propõe Sontag, convida o indivíduo à contemplação, gesto que pressupõe o esquecimento de sua própria individualidade, acatando a perspectiva fitada sem interferências

enviesadas. Tal movimento de suspensão encontra ressonância no conceito da *encenação*, proposto por Iser (2013), fenômeno resultante da interação fictício-imaginário e de natureza antropológica. Assim como, em Sontag, a *contemplação* implica uma ausência de si, a *encenação* significa estar imerso nas perspectivas do texto, através do distanciamento do eu-leitor.

A fim de aprofundarmos como a encenação proposta por Iser (2013) pode se articular ao auto-esquecimento descrito por Sontag (2015), retomemos as reflexões sobre *Penélope*, discutidas no capítulo anterior: ao entrar em contato com o texto, o leitor abdica de sua realidade para experienciar a realidade narrada. Em outros termos, por meio do jogo instaurado pela partícula *como se*, o indivíduo se distancia dos condicionantes do mundo não-ficcional, abrindo-se à construção de mundos possíveis sob a ótica das vivências enredadas. Contudo, a encenação – e talvez possamos estender esse argumento ao auto-esquecimento sontagiano – só há concretização na mente do leitor se, paradoxalmente, a realidade ficcional, vivida na comunicação com o texto, mantiver algum grau de ressonância com a realidade empírica do leitor. Nesse sentido, não nos parece exequível eliminar o leitor daquilo que lê – ao menos, não nos termos sugeridos por Sontag –, uma vez que o apagamento de si constitui apenas uma suspensão momentânea no processo maior da emancipação que o ato da leitura proporciona. Afinal, a literatura só nos atravessa quando a experiência suscitada pelo texto reflete algo de nós mesmos, pois “a possibilidade é existência implicada” (Iser, 1999b, p.71).

Sintetizando o ensaio, observa-se que, antes de inquietar-se com a questão do leitor ou com a recepção dos textos, Sontag parte da perspectiva do artista, buscando delinear seus objetivos éticos e estéticos no contexto da criação moderna. Ainda que não se detenha longamente na figura do leitor – que julgamos essencial à concretização do objeto estético –, admitemos que suas reflexões sobre o silêncio podem ser estendidas a essa entidade. Com efeito, ao apontar que o desejo do artista moderno de sanar as angústias da condição humano por meio da arte acaba por corromper o próprio instrumento, tornando-o “inaceitável para seu público” (Sontag, 2015, p.15), a ensaísta evidencia um impasse que repercute também na recepção. Discordando, porém, da ideia de um colapso definitivo da comunicação com o leitor, sustenta-se, a partir de Iser (1996), a existência, intrínseca à arte, de estruturas específicas que dificultam, mas não anulam, a constituição de sentido na interação texto-leitor. Assim, embora o movimento moderno tenda ao silêncio enquanto ininteligibilidade, esse nunca se concretiza por completo (Sontag, 2015).

Esse *anômalo* (ou seria natural?) cumprimento do silêncio se manifesta tanto na postura do criador, quanto no ato da leitura. No primeiro caso, trata-se de uma renúncia do autor à sociedade: elucubra-se que, ao tentar abandonar sua carreira – como o tentou Rimbaud, que viajou para Abissínia, ou Duchamp, que se dedicou ao xadrez. Nesses gestos, o silêncio ausente, longe de invalidar o objeto artístico, adquire efeito retroativo: potencializa o vigor do que já fora criado. A busca por uma purificação ou libertação (Sontag, 2015, p.13) não visa apenas o afastamento da arte, mas a autossuficiência para além dela. Outrossim, na posição de leitor, o auto-esquecimento, enquanto libertação de si mesmo, também se relaciona com a figura do silêncio. Contudo, esbarra-se na mesma impossibilidade: não há leitura sem leitor. Seja para legitimar a sublimidade do pensamento, para sustentar a linguagem, para dar espaço à consciência ou para representar a auto-alienação, perpetua-se no ensaio que o silêncio absoluto, tanto na criação quanto na elaboração de sentido, significaria a extinção da própria arte, portanto, como aponta Sontag, o silêncio na realidade é sempre um retrocedente *horizonte* de silêncio.

Ratificando o dilema da presença-ausência da subjetividade do leitor na leitura do objeto artístico, Iser conduz o princípio da encenação ao plano antropológico, a partir da justificativa sobre por quê a literatura existe. Assim como a arte, segundo Sontag (2015), tende a se superar pela negação de si, a humanidade se sensibiliza e se mobiliza pelo olhar do outro (Iser, 1999a). Se a subjetividade humana está em constante mudança e, por conseguinte, não pode ser definida, aprende-se antropologicamente a ser quem se é por meio de uma alteridade ficcional. Nessa acepção, Iser sugere que:

Parecemos precisar de tais encenações para salientar o fato de que a realidade não deve ser concebida como limitação do possível, ainda que só por esta razão: as possibilidades não podem ser deduzidas exclusivamente do que é. Podem, sem dúvida, tornar-se um horizonte para dadas realidades, e quando isso acontece, a realidade em questão não permanece a mesma. Sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia. (Iser, 1999b, p.70)

Ao anular momentaneamente sua própria perspectiva para se conectar às perspectivas narradas, o sujeito se coloca diante de mundos desconhecidos. Nesse confronto, aquilo que parecia distante revela-se como espelho das possibilidades de si, ou melhor, como reverberação das potencialidades. A leitura literária, portanto, instaura um movimento paradoxal do autodesnudamento: o silêncio da leitura desvia o leitor de si, para, no retorno, oferecer-lhe vislumbres do que nele permanece latente. Como expressa Octavio Paz sobre a

incumbência da poesia, “através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser” (Paz, 1988, p.50). Assim, ler ficção e poesia é perfazer aquilo de nós mesmos que não conseguimos tocar senão pela realidade encenada na leitura. Nesse sentido, o silêncio é tomado como insígnia da libertação absoluta, especialmente no que tange aos atos de fingir e sua condição em *transgredir limites* (Iser, 2013), pois essa entidade, ao mesmo tempo, representa o abandono e a revinda de si pela leitura.

Ao empreender a exegese do silêncio na tradição ocidental, Steiner (1988) parte do questionamento acerca da profunda imbricação entre linguagem e pensamento no Ocidente, estabelecendo um contraponto com formas de experiência que escapam aos imperativos da discursividade. Entre essas, destaca as chamadas “metafísicas orientais” (Steiner, 1988, p.30), em que a intelectualidade se ancora em signos extralingüísticos, notadamente nas experiências sensoriais e religiosas. Nesse mesmo horizonte comparativo, Sontag (2015) amplia a reflexão ao sugerir que o “descontentamento perene com a linguagem” (Sontag, 2015, p.23) atravessa igualmente as tradições ocidentais e orientais, identificando na auto-alienação uma constante na busca estética contemporânea. Diante dessas aproximações, Suzuki (1960) propõe uma via conciliadora ao examinar os paralelismos e as diferenças entre a psicanálise ocidental e o Zen-budismo, complementando as análises de Steiner – sobre a função constitutiva do vazio-silêncio na formação da identidade – e de Sontag – acerca do silêncio como projeto de esclarecimento estético.

No âmbito poético, essa distinção adquire contornos específicos para Suzuki (1960). Enquanto no Ocidente, o artista tende a afastar-se progressivamente da natureza (Sontag, 2015) – ou a evocá-la simuladamente, como deslinda Iser (2013) ao analisar a ficcionalização pastoral das éclogas –, no Oriente, particularmente na prática do haicai, o poeta busca o movimento inverso: dissolver as fronteiras do eu para fundir-se ao ambiente, em consonância com os ensinamentos zen-budistas (Suzuki, 1960). Trata-se de um deslocamento do sujeito, em que o esvaziamento permite uma abertura à alteridade do mundo. Nessa estética, a brevidade formal e a simplicidade aparente convertem-se em suporte para uma densidade semântica multiforme, em que o indizível é acolhido como núcleo expressivo. Como sintetiza Suzuki:

O Oriente é silencioso, ao passo que o Ocidente é eloquente. Mas o silêncio do Oriente não significa apenas ser mudo e permanecer sem palavras ou sem fala. Em inúmeros casos, o silêncio é tão eloquente quanto a verbosidade. O Ocidente aprecia o verbalismo. E não é só isso, o Ocidente transforma a palavra em carne e faz que essa carnalidade sobressaia, às vezes de maneira

demasiado notável, ou melhor, demasiado gritante e voluptuosa, em suas artes e religião. (Suzuki, 1960, p.12)

Delineado por Suzuki, o silêncio vinculado ao Zen não se reduz a uma mera suspensão da fala, mas constitui uma plenitude não verbalizável que sustenta a experiência existencial do sujeito. Como em Sontag e em Steiner, encontramos aqui a suspeita – recuperada pela ótica ocidental moderna – de que a linguagem falha em abarcar o real, limitando-se ao pensamento discursivo-conceitual. Contudo, há uma diferença crucial: enquanto em Sontag o silêncio representa uma radical perda do eu discursivo — um esvaziamento em nome de uma autoalienação estética —, em Suzuki, o vazio zen opera como uma expansão não discursiva do eu, em fusão direta com o ambiente circundante, sem o obstáculo da mediação retórica. A vacuidade zen é, assim, uma abertura total à presença, sem a separação entre sujeito e objeto na percepção da realidade.

Nesse ínterim, a particularidade do silenciamento da mente analítica do pensamento Zen, em contrapartida ao silêncio moderno da auto-alienação, implica outra discussão crucial no contexto da leitura literária: entre o vazio tal como concebido por Wolfgang Iser (1996) e o vazio cultivado no Zen-budismo segundo Suzuki (1960). Para o teórico alemão, o vazio – ou, mais precisamente, as lacunas textuais – constitui a própria dinâmica da leitura: são espaços de indeterminação que mobilizam o leitor a projetar sentidos, instaurando, assim, um jogo permanente entre o que é dito e o que permanece em latência. As lacunas não são fins em si, mas instâncias dialógicas que convidam o leitor ao preenchimento e à atualização do texto em sua experiência estética. Já na perspectiva de Suzuki (1960), o vazio do Zen não solicita preenchimento, nem tensiona o sujeito a produzir respostas; pelo contrário, seu valor reside precisamente na possibilidade de permanecer sem respostas, sem finalidade discursiva, na suspensão radical da retórica e do sentido. Como observa Campbell (2013), a própria tradição budista reconhece que “apenas o caminho da Iluminação, e não a Condição de Buda, Iluminação, pode ser comunicado” (Campbell, 2013, p.29), permanecendo o núcleo último do conhecimento espiritual inacessível à linguagem e irredutível à tradução verbal.

No entanto, essa aparente oposição não configura um impasse irreconciliável. Se admitirmos que o reconhecimento da incomunicabilidade constitui, paradoxalmente, uma forma de resposta possível, então o acolhimento do vazio zen pode converter-se em um modo específico de preenchimento da lacuna no processo de concretização do sentido. Assim, o silêncio não-responsivo e não-retórico do Zen pode ser compreendido, na lógica da Teoria do Efeito Estético, como uma das atualizações possíveis do vazio pela aceitação do indizível, ou seja, a não-resposta se faz resposta.

Essa dialética permite-nos vislumbrar a possibilidade de uma poética marcada pela ambiguidade formal e pela alta dependência da experiência subjetiva da leitura. Logo, o visível e o invisível, o dito e o não-dito, o definível e o indefinível, não são necessariamente instâncias opostas, mas podem ser dualidades em união na tessitura do texto poético, sintetizados e representados pela imagem do silêncio, símbolo do inefável. Nesse contexto, a poesia de Orides Fontela, cuja extrema concisão, vocabulário econômico e rigor formal, remete, por vezes à estética do haicai – como atesta Felizardo (2009) – é capaz de representar a confluência de tradições, pois está ancorada na cultura ocidental, mas se aproxima da radicalidade do silêncio zen, quer seja no plano temático quanto no estrutural – como na invenção de neologismos, no uso de frases encadeadas e fragmentadas, no emprego de palavras que aludem ao concreto, na justaposição metafórica que mantêm abertas as possibilidades de sentido.

3.2 As peregrinações do vazio urdem seus sussurros na literatura

Para iniciarmos o deslocamento do silêncio no quadro das referências literárias, retomemos a assertiva de George Steiner sobre o Ocidente e sua cultura de caráter eminentemente verbal: “é a raiz e o córtex de nossa experiência e não podemos transportar facilmente nossa imaginação para fora dele” (Steiner, 1988, p.30). Assim se inscreve a sentença inviolável de uma civilização impotente perante as balizas da linguagem. Os vestígios de tal corolário nos conduzem, como passo inaugural, à investigação da matriz judaico-cristã que sustenta grande parte dos princípios e da ideologia ocidentais (Steiner, 1988). A Bíblia, antologia de escritos religiosos que dispensa apresentações, tem sido secularmente um objeto moldável, cuja influência varia conforme quem a interpreta ou a utiliza como instrumento de autoridade. Ainda que sirva, por vezes, à legitimação de atrocidades históricas e contemporâneas perpetradas por instituições religiosas, destacamos aqui sua função poética, enquanto peça artística, e sua presença sugestiva no imaginário cultural ocidental, reverberando direta e indiretamente nas múltiplas textualidades do Ocidente.

Considerando as relações devidamente estabelecidas entre silêncio e palavra no tópico anterior, essa entidade não se configura como mera ausência da linguagem, mas como condição estruturante da significação, conforme aponta Orlandi (2007). Trata-se, assim, de um espaço da emergência do dizer, perceptível, inclusive, no interior do discurso religioso ocidental. No prólogo da criação do mundo, no livro inaugural da Bíblia, o Gênesis, o poder

divino manifesta-se através da palavra, evidenciando desde o início a força performativa da linguagem em contraste com o silêncio primordial. Quase que correspondendo aos atos de fala descritos por Austin (1962) – nos quais o dizer também é fazer –, Deus, ao enunciar sua ordem, concretiza a ação:

No princípio criou Deus os céus e a terra.

A terra, porém estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.

Disse Deus: Haja luz; e houve luz.

Gênesis 1:1–3 (Bíblia, 2009, p.9)

Antes da palavra, divina, havia o caos: essa afirmativa talvez sintetize o entendimento comum sobre a origem descrita em Gênesis, lado contraproducente do silêncio enquanto ausência. Contudo, se tomarmos a conjectura de Orlandi, sobre o “silêncio fundador” (Orlandi, 2007, p.68), o discurso não necessariamente revoga o vazio; ao contrário, nasce dele, revelando o silêncio como sustentáculo invisível da criação e da significação. Noutros termos, é possível interpretar a introdução bíblica como a demarcação de um silêncio que não se anula diante do Verbo, atravessando-o, inscrevendo-se sobre a palavra, ou seja, de um silêncio como palavra latente. Estabelecido que, por um lado, a palavra sobressai-se ao silêncio, mas que, por outro, o silêncio a atravessa, o prólogo do livro de Gênesis parece batizar uma tendência recorrente na narrativa bíblica, da concretização dos atos divinos através da fala, imbricada na concepção de realidade da lógica ocidental (Steiner, 1988).

Essa força da palavra é rememorada tanto nas promessas do deus cristão dirigidas a seus fiéis – “Acaso ele [Deus] fala e deixa de agir?” (Bíblia, 2009, p.208) quanto, mormente, a potência verbalcontra-se elevada nos feitos milagrosos de Jesus. Na passagem da ressurreição de Lázaro, por exemplo, a vida é restaurada pela ordem verbalizada pelo filho de Deus: “E, tendo dito isto, clamou em alta voz: Lázaro, vem para fora! Saiu aquele que estivera morto, tendo os pés e as mãos ligados com ataduras e o rosto envolto num lenço” (Bíblia, 2009, p.1395). Algo semelhante ocorre na cura de um homem com paralisia: “Então lhe disse Jesus: Levanta-te, toma teu leito e anda. Imediatamente, o homem se viu curado e, tomado o leito, pôs-se a andar” (Bíblia, 2009, p.1380). Até mesmo a tradição de encerrar as orações com o “amém” reforça o valor performativo da palavra, uma vez que esse termo expressa a concordância e o desejo de que a prece se cumpra. Assim, no horizonte simbólico da tradição judaica-cristã, a palavra é reiteradamente investida de centralidade, projetando-se sobre o silêncio como meio de manifestação do sagrado, sintetizada nos versos de Salmos: “Os céus por sua palavra se fizeram, e pelo sopro de sua boca, o exército deles. [...] Pois ele falou, e

tudo se fez; ele ordenou, e tudo passou a existir.” (Bíblia, 2009, p.710)

Além disso, retornando ao Gênesis, outro fragmento bíblico reforça o lugar privilegiado da linguagem na experiência humana. Porém, no caso do excerto a seguir, o instrumento verbal – antes entendido como a criação divina e/ou como a comunhão entre fiéis – revela-se em suas ruínas, podendo ser assumido como um presságio da crise moderna: o silêncio do não-pertencimento diante da falsa sensação de controle na linguagem. Steiner (1988) já nos advertia, quando transpassou o colapso da verbalidade na Lógica diante das novas linguagens advindas das ciências exatas, que os conceitos de realidade, de verdade, de história não são signos estanques invariáveis, mas estão impregnados pelo repertório de cada falante. Nesse sentido, vejamos a seguir o trecho sobre a Torre de Babel, mito sobre a origem da diversidade linguística no mundo como punição divina, em que uma comunidade unificada através do idioma é castigada pela ambição de construir uma torre que alcançasse os céus. Associemos essa crença como alegoria da falácia verbal:

e o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm a mesma linguagem. Isto é apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que intentam fazer. Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem de outro. Destarte, o Senhor os dispersou dali pela superfície da terra; e cessaram de edificar a cidade. (Bíblia, 2009, p.31)

A narrativa da Torre de Babel, antes de uma lenda sobre o surgimento das múltiplas línguas, pode simbolizar o colapso da unidade linguística na ótica ocidental: do mesmo modo como os personagens do relato ficcional, desejando alcançar os céus por meio de uma construção coletiva e de uma língua comum, veem sua empreitada frustrada pela profusão de palavras – instaurando a incomunicabilidade e o sentimento de não pertencimento –, assim também o homem moderno-contemporâneo experiente o incômodo inefável quando se dá conta dos limites da palavra que regem sua percepção. Para Jorge Larrosa (2004), justamente a *condição babélica* é essa noção de afastamento de si mesmo a partir da constatação da falácia da linguagem.

Dito de outra maneira, na condição babélica, aquilo que antes se entendia como paradigma único, total, universal, revela-se como conceito particular e flutuante, instaurando a experiência do desencontro e da errância. Desse modo, é possível associar Larrosa (2004) à perspectiva steineriana (1988), pois, ao desapossar a manifestação verbal de seu lugar privilegiado na epistemologia ocidental, ou seja, dar-se conta da condição babélica da palavra, o homem moderno se desassossega. No episódio bíblico, a língua se aparta de sua origem sagrada e escapa de sua natureza divina, instaurando o desconforto da estrondosa balbúrdia

verbal, face oposta do silêncio, dialogando também com a natureza da poesia para Octavio Paz:

A poesia alimenta-nos e aniquila-nos, dá-nos a palavra e condena-nos ao silêncio. É a percepção necessariamente momentânea (não resistiríamos muito mais) do mundo sem medida que um dia abandonamos e ao qual regressamos ao morrermos. A linguagem crava as suas raízes nesse mundo mas transforma os seus sucos e reacções em signos e símbolos. A linguagem é a consequência (ou a causa) do nosso desterro do universo, significa a distância entre nós e as coisas. É também o nosso recurso contra essa distância.²¹ (Paz, p.66, [1974] 2018, tradução nossa)

Intrínseca à palavra e ao silêncio, não só reside a poesia, como parece suplantar a condição humana na perspectiva ocidental: sair do silêncio sagrado significa a perda do estado da graça; porém, ao mesmo tempo, esse silêncio é a representação da inocência e a consciência da culpa, degradação da linguagem. Assim, a imperfeição do homem está impressa na duplicidade palavra-silêncio, pois, na busca pelo retorno à imanência fusional do Verbo – alegoricamente relacionada à tentativa de unificar os povos através da torre de Babel –, encaminha-se à dispersão e à morte, do pecado impregnado nas linguagens do homem.

Se os atos-ordens realizados pela palavra simbolizam o domínio da linguagem verbal, e se esse mesmo poder é desfeito pelo deus altíssimo como forma de punição, há também, nas Escrituras, excertos em que é o silêncio que figura a sublimidade divina. Como observa Steiner (1988), mesmo em uma tradição eminentemente verbal, subsiste uma parcela significativa da experiência que resiste à comunicação – um silêncio que por vezes recai no misticismo; perspectiva que coincide com o conceito do inefável mitológico para Campbell, afinal, “Toda referência espiritual derradeira é ao silêncio para além do som. A palavra tornada carne é o primeiro som. Para além desse som está o transcendente desconhecido, o incognoscível. Pode ser referido como o grande silêncio, ou o proibido, ou o absoluto transcendent.” (Campbell, 1991, p.97). No contexto bíblico, o silêncio brando está, em geral, associado à benevolência e à prudência: após a última ceia, Jesus leva seus discípulos ao Jardim do Getsêmani, mas se afasta dos demais para orar em silêncio, num gesto de recolhimento que antecipa a crucificação e pode representar a plena consciência de seu papel salvífico. Já em Provérbios 17:28, o silêncio volta a ser exaltado, agora como expressão de sabedoria e de domínio de si: “Até o estulto, quando se cala, é tido por sábio, e o que cerra os lábios, por sábio” (Bíblia, 2009, p.835).

²¹*La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio. Es la percepción necesariamente momentánea (no resistiríamos más) del mundo sin medida que un día abandonamos y al que volvemos al morir.*

Nesse sentido, após a dispersão da Língua em Babel, o silêncio transmuta de um signo do caos em paradigma da limpidez espiritual. Essa concepção de um símbolo que foge aos ditames da lógica – ao não buscar dominar o sentido, mas experienciar o inenarrável – aproxima-se, agora, da perspectiva silente de Sontag (2015) e/ou da de Suzuki (1960), pois a calmaria do silêncio bíblico, como artifício de escape às ruínas da profana palavra, esbarra no ato contemplativo de esquecer a si próprio para permitir que a experiência nos conduza. Ou, nas palavras de Orlandi (2007), “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.” (Orlandi, 2007, p.31)

Alternando nosso ponto de vista para outra pilastra do Ocidente, além da origem judaico-cristã, a ficção greco-romana nos concede distintas direções para o silêncio, entidade perpetuamente movediça. Em vez de priorizarmos a filosofia helenística do *Logos*, central no imaginário cultural greco-romano – tão bem deslindada por Steiner (1988), como já discutido, matizada nos versículos bíblicos – o cerne de nossa escrita é indicar expressões literárias que dialoguem com as figuras do silêncio, permitindo-nos traçar possibilidades das convicções da Antiguidade Clássica, ou, mais precisamente, oferecer um terreno propício para questionar e averiguar a natureza fundamental da experiência ocidental, quiçá esboçar traços conducentes da subjetividade de nossa civilização.

Atrelado a isso, devido à brevidade necessária do panorama pretendido, buscamos nos desviar das referências explícitas à entidade em análise, como a existência do deus do silêncio Harpócrates – que nos interessa muito mais por sua origem absorvida da cultura egípcia, indicadora da assimilação histórico-cultural dessas sociedades – ou o atributo paradoxal de Tácita – ninfa tagarela, punida com a língua cortada por revelar os planos de Júpiter, imposta ao silenciamento, e que posteriormente se torna deusa da morte, viabilizando um fértil paralelo entre silêncio-morte. Em compensação, destacamos duas manifestações do(s) silêncio(s) greco-romanos canonizadas na cultura ocidental, amplamente aproveitadas pelos artistas ao longo dos milênios da arte, inclusive podendo ser lidas (in)diretamente também na poética de Orides Fontela: o mito de Orfeu e Eurídice e o mito de Narciso e Eco.

No Livro X das *Metamorfoses* (2023), Ovídio narra a trágica jornada de Orfeu ao tentar trazer sua noiva e musa, Eurídice, de volta à vida. O fio condutor desse mito parte do anúncio da morte da ninfa, picada por uma víbora, transtornando Orfeu a ponto de entoar, dolorosamente, canções de lamento capazes de comover a todos os que o ouvem – homens, seres da floresta e até os deuses. Em busca do resgate de sua amada, é a influência de sua arte que convence Hades a libertá-la, porém, com a condição de que Orfeu não olhe para trás até que ambos estivessem fora do mundo dos mortos. Nesse sentido, atentemo-nos ao desenlace

da investida do herói-músico:

Tomam um curso em aclive em meio a longos silêncios,
árduo, obscuro, denso por conta de opaca neblina.
Nem estavam distantes das orlas do alto da terra:
lá, temendo que ela se perca, ansioso porvê-la,
volve o amante os olhos: e ela num átimo esvai-se;
estendendo os braços, lutando por tê-la consigo,
infeliz, nada alcança além dos ares que fogem. (Ovídio, 2023, p.384)

Diante da escuridão e da ausência de sons, Orfeu vacila. Já no fim de seu trajeto, o herói volta os olhos para Eurídice, fracassando na chance que lhes fora concedida graças ao poder de sua lira. Ultrapassando a dimensão trágica do amor incondicional, mas perdido. O mito de Orfeu pode simbolizar a natureza humana que tenta desafiar o horizonte do possível, mas que esbarra na irreversibilidade da morte. Em outras palavras, embora o dom sublime de Orfeu tenha a força de comover a todos, não é capaz de abolir o silêncio final, assim, sendo confrontado pela fragilidade da esperança no passado vivido e pela inevitabilidade da perda – assim como na transposição da narrativa à Bíblia, em que a mulher de Ló olha para Sodoma e Gomorra sendo destruídas, num gesto saudoso, apegada ao passado, e é punida a virar estátua de sal. Nessa condição, o silêncio inscreve-se como destino, pois a entidade dialoga com os princípios de sua arte – o personagem é conhecido por apaziguar os ruídos das florestas – e se manifesta no funesto desfecho, como metáfora da morte.

A relação lida entre silêncio-morte-arte do mito nos rememora ao silêncio primordial da poesia, sobretudo se lembrarmos que Orfeu é consagrado como pai dos poetas e das canções. Em consonância à imagem fundadora da poesia, Octavio Paz afirma que “[...] a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio; palavra de base. Mas palavra também de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência da história, que é consciência da morte” (Paz, 1984, p.80), assim como Orfeu dá-se conta da desintegração de Eurídice no fim do mito. Essa associação enraiza-se mais ainda na conjuntura greco-romana, porque a morte e a arte estão imbricadas na máxima do herói greco-romano em se tornar imortal: morrer fisicamente é aceitável, enquanto seja aclamado na eternidade, através da arte.

Portanto, uma outra possibilidade de leitura da história trágica de Orfeu e Eurídice se efetiva quando sua descida e ascensão em busca da amada-musa são interpretadas como alegoria da criação artística. Em *Invenções de Orfeu*, de Jorge de Lima – um entre tantos exemplos que reelaboram o mito –, o retorno da inspiração poética, personificada em Eurídice, é transposto como a busca daquilo que está adormecido em si mesmo. O poeta

brasileiro parece ecoar a tendência do silêncio como resposta aos desassossegos incomunicáveis, tal como discutido por Steiner (1988), Sontag (2015) e Friedrich (1978), pois o poema metapoético e intertextual está a todo momento saltando entre conceitos paradoxais – tradição e modernidade, presença e ausência, intelecto e sensível, vida e morte. Nesse texto inverte-se a lógica do mito clássico: a pungente música de Orfeu, que antes bastava para comover homens e deuses, já não é suficiente. O Orfeu de Lima necessita, assim, de sua jornada interior rumo ao autoconhecimento, meio de reconciliar as dualidades do ser pelo silêncio da poesia primeva dos tempos órficos.

No outro exemplo escolhido da mitologia greco-romana, destacamos a dicotomia entre si mesmo e o outro, consubstanciada ao par silêncio-fala. Ao nascer, Narciso recebe a profecia do vate Tirésias de que viverá até a longa velhice “se não conhecer-se” (Ovídio, 2023, p.147). A condição paradoxal dessa sentença já anuncia a impossibilidade da abolição da Diferença que perpassa o mito, bem como sua implicação simbólica: se nossa apreensão do real é fragmentária, por chegar em porções, e se a leitura reflete, em parte, o mundo que habitamos, então haverá diferenças interpretativas e/ou ilusões impreterivelmente. A máxima da incomunicabilidade, ou a máxima da solidão, se concretiza quando, paradoxalmente, torna-se a imagem do Outro na figura de si mesmo, processo concretizado na experiência de Narciso frente ao reflexo de si: “Isto que vês é só sombra da imagem que faz-se reflexo: / nada ela tem de si: contigo ela vem e persiste; caso pudesses partir, também partiria contigo” (Ovídio, 2023, p.152).

Unem-se, então, si mesmo e o outro pela imagem refletida de si, linguagem e silêncio, numa dinâmica que evidencia a condição ambígua da existência. Narciso contempla o reflexo imóvel e silente no espelho d’água – o que deseja e, ao mesmo tempo, o outro que lhe escapa: “Amo o que vejo, mas o que vejo e o que amo não acho: / um tão grande erro a mim, amante, arruína!” (Ovídio, 2023, p.152) Em contrapartida, Eco, a ninfa apaixonada por Narciso, é condenada a apenas repetir fragmentos do que escuta, destituída de agência e de presença plena na linguagem:

Quando, porém, ela o viu, mesmo ainda lembrada da ira,
condoeu-se, e quantos “ais” o mísero jovem
expirava, os mesmos “ais” com a voz iterava;
quando ele com próprias as mãos feria seus braços,
ela também devolvia o mesmo som das batidas.” (Ovídio, 2023, p.154)

Enquanto ele se fecha no espelho da própria figura, ela dissolve-se na fala alheia, sendo voz sem corpo. Ambos encarnam, assim, as faces dicotômicas do silêncio

comunicacional: ele, surdo ao outro; ela, incapaz de impor-se. A imagem e o som não se encontram; ao mesmo tempo, a linguagem não gera vínculo, apenas repete. Nesse ínterim, a morte de Narciso pode representar o desejo de romper o colapso da relação com o outro, interseccionando-se às discussões sobre a poesia. Após a morte do belo jovem, floresce, no lugar de seu corpo, a flor – símbolo comumente associado à beleza, à fugacidade e à renovação da poesia. Se pensarmos nas palavras de Octavio Paz (2012), sobre o âmago circular da poesia, de suas palavras repetidas e recriadas com o intuito de “produzir o vazio para que o ser aflore.” (Paz, 2012, p.126), alicerça nossa posição de leitura em relação ao mito grego. O poema de Orides Fontela parece também dialogar sobre esse ponto:

Narciso (Jogos)
 A fonte
 deságua na própria
 fonte. (Fontela, 2006, p.334)

Nesse breve poema, o ciclo fechado e autorreferente traduz poeticamente o mito: não há exterioridade possível, não há alteridade reconhecida na perspectiva de Narciso. O espelho retorna a si. E é justamente desse fechamento, desse impasse comunicativo, que nasce a poesia – como flor que brota do impedimento da comunicação cristalina e total. Assim também resgatarão os poetas modernistas, na visão de Sontag, pois recusar-se a comunicação é a tentativa de se destituir o próprio Outro, entendido como o público leitor: se a figura de Narciso encarna a faceta destrutiva do silêncio, ou a incapacidade de reconhecer o outro em si, que a literatura é capaz de proporcionar, Eco representaria o lado gerativo da entidade em análise, pois firma que, é só a partir do outro, que será possível reconhecer a si mesmo.

A ferida que as palavras nunca cessam de transpor metamorfoseia-se no ideal cavaleiresco no medievo ocidental. Diante das leis bem estruturadas e inescapáveis das dinâmicas feudais, atreladas ao comando clerical, os homens medievais voltavam-se às artes como artifício para extravasar a vida inauténtica imposta pelo sistema feudal, ecoando a perspectiva iseriana (2013) de uma ficcionalização inerente à humanidade perante às duras experiências empíricas. Novamente, a consciência aguda dos limites da linguagem, advinda do par paradoxal silêncio-palavra, já abordada no contexto bíblico e na mitologia greco-romana, renova-se nos romances de cavalaria. Talvez a derradeira insígnia do absoluto silêncio nesse contexto seja a presença do Graal, o tão cobiçado recipiente mágico-maravilhoso que é fonte do inesgotável desejo – seja este de glória, de poder, de soberania ou de um sentido para a existência –, enfim, daquilo que se faz inexpressível e incomensurável.

Além das virtudes heróicas descritas nas cavalariais que também podem ser relacionadas com a entidade em análise junto à busca (im)possível do Graal, há outra particularidade da literatura medieval que avulta o quadro de atributos do silêncio, ainda que ressoe também o *topos* do inefável já discutido: o não-dito erótico-amoroso no Trovadorismo, sobretudo no contexto do *fin'amor* entoado na poesia amorosa. Se nos romances arturianos as palavras se petrificam na boca dos heróis, sendo interrompidas “pela imposição de misteriosos e hieráticos segredos” (Carreto, 1996, p.435), no amor cortês é a figura feminina que se torna o ícone provocador dos desassossegos do eu-lírico.

O paradigma da lírica provençal centra-se no trio eternal, um vínculo adúltero entre um cavaleiro e uma Dama, já casada com algum grande senhor. O silêncio, portanto, figura a contradição do desejo carnal e da propriedade transcendental de uma atração idealizada e irrealizável. Esse protótipo do amor cortês, de certa forma, pode ser lido como transvio dos ditames clericais, portanto, uma posição política bem delimitada contra o casamento que regia boa parte das relações feudais, além de criticar (in)diretamente a moral católica. Não só nas cantigas de amor, protagonizadas por uma figura masculina, mas também nas cantigas de amigo, o erotismo transborda pelo canto de um eu-lírico feminino através daquilo que (não) é dito:

Reparastes, donas, quando noutro dia
o meu namorado comigo falou
como se queixava? Tanto se queixou
que lhe dei o cinto. Dei-lhe o que podia;
e pede-me agora o que não devia.

Vistes (antes nunca tal coisa se visse!)
que à força de muito, muito se queixar,
fez-me da camisa o cordão tirar;
o cordão lhe dei; no que fiz tolice;
e o que pede agora, antes não pedisse.

Das minhas ofertas, João de Guilhade,
enquanto as quiser, não o privarei,
que muitas e boas já dele alcancei;
nem lhe negarei minha lealdade.
Mas de outras loucuras tem ele vontade. (Guilhade *apud* Correia, 1970,
p.129)

No cântico amoroso de Guilhade percebe-se explicitamente a tensão latente entre o desejo e a interdição, transmutada na hesitação do dizer e no subentendido – “Dei-lhe o que podia; / e pede-me agora o que não devia” –, estabelecendo o teor erótico da cena poetizada. Nesse sentido, o trecho escolhido contrapõe-se às práticas costumeiras cantadas pelos

trovadores, pois é uma espécie de amor cortês às avessas: a vassalagem amorosa do desejo do homem se perder no desejo da mulher é subvertida por um eu-lírico feminino que cede aos pedidos lascivos de seu amado. Ainda que transformado o fundamento do pacto amoroso, permanece-se a comunicação interrompida advinda da total submissão, e consequente aprisionamento, pela palavra do Outro.

Para Carreto (1996), o interdito amoroso da literatura medieval tem suas raízes fincadas na lenda celta de Tristão e Isolda, mito trágico incorporado aos ciclos arturianos e à tessitura do amor cortês. Sob o olhar de Paz (1994), em *A dupla chama: amor e erotismo*, a trajetória desse casal não é senão a centelha universal do amor: um arquétipo de infortúnios que atravessa os séculos e as culturas. Seja em *Dáfnis e Cloé*, da Grécia pastoral; em Baoyu e Daiyu, nas tramas delicadas do *Sonho da Câmara Vermelha* na tradição chinesa; em Calisto e Melibeia, sob o prisma da tragicomédia espanhola; ou, no imaginário ocidental renascentista, em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, todas essas narrativas compartilham o interdito e o inatingível – sempre acompanhados da sombra do silêncio –, que modulam o desejo enquanto força que se alimenta da ausência, reiterando a tensão irresoluta entre o impulso de fusão e a impossibilidade da completude.

Quando se fala em Shakespeare e na questão do silêncio, não podemos não pensar em *Hamlet*, já que o solilóquio hamletiano corporifica aquilo que habita as margens da enunciação, através da tensão entre o ser e o não-ser. No drama, não apenas o príncipe questiona sua existência, mas, implicitamente, evidencia a precariedade da própria linguagem frente à inteireza do real. A dúvida ontológica do personagem dinamarquês reverbera como questão linguística: o que pode ser dito jamais alcança plenamente o que se é ou que se sente. Se ampliarmos a leitura ao contexto histórico, essa relação com a linguagem torna-se ainda mais complexa, já que o Renascimento marca um período crucial na consolidação da língua inglesa enquanto linguagem literária; Shakespeare, aliás, é creditado como o criador de mais de 1500 palavras, ampliando os limites expressivos do idioma e revelando a elasticidade e a incompletude da linguagem no drama ocidental renascentista. Seja na desastrosa comunicação do amor interdito em *Romeu e Julieta*, no encegueirado ciúme e na suspeita em *Otelo*, ou no abismo da dúvida em *Hamlet*, a linguagem sempre vacila diante do indizível. Nesse sentido, quando o discurso se esgota e resta apenas o vazio irredutível, o próprio príncipe reconhece sua redundância, encerrando: “e o resto é só silêncio” (Shakespeare, 2015, p.130) e não pode ser comunicado.

Avançando no tempo, o legado excruciente da insuficiência das palavras reaparece na experiência boêmia dos poetas românticos, especialmente na segunda fase do movimento.

Transgressores diante das revoluções do século, os herdeiros de Byron enfrentam o infinito anelo de ruminar um passado que lhes escapa, não raro, um estado idealizado e reconfigurado pelos deslizes da memória e do desejo. Tal como no anseio medieval por um cenário livre livre das amarras clericais e feudais, implicado na lógica do *fin'amor*, os ultrarromânticos parecem engajar-se também na busca incessante de um espaço dissolvido dos controles hierárquicos da nação, da tradição e da igreja, estando regidos pela espontaneidade. No cenário brasileiro, Álvares de Azevedo, talvez o símbolo maior dessa sensibilidade, incorpora a essência silente no sustentáculo romântico:

[...] Vou ficando blasé, passeio os dias
pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler nem poetar. Vivo fumando. [...]
Ali na alcova
Em águas negras se levanta a ilha
Romântica, sombria à flor das ondas
De um rio que se perde na floresta...
Um sonho de mancebo e de poeta,
El-Dorado de amor que a mente cria
Como um Éden de noites deleitosas...
Era ali que eu podia no silêncio
Junto de um anjo... Além o romantismo! (Azevedo, 2004, pp.109–110)

No excerto de *Ideias Íntimas*, da *Lira dos Vinte Anos*, as lembranças e os sonhos do eu-lírico entrelaçam-se à penumbra solitária de seu quarto, convertendo o espaço físico em extensão simbólica de seu próprio devaneio. A leitura aqui concretizada enfatiza o embate entre a despretensão de uma vida sincera e a essência performática da ficcionalização. Por um lado, para o romântico, a liberdade progressiva converte-se num vagar errante, agente de melancolia e desassossego, metaforizado no silêncio como recusa à realidade empírica, “sem companheiro, / sem ler nem poetar”, assemelhando-se, portanto, à recusa moderna descrita por Sontag de abandonar o próprio público, a própria arte, a própria vida. Por outro, o silêncio mortífero, além de envenenar a experiência empírica do romântico, é também o antídoto ao abandono vivido, pois representa também o refúgio onírico, “El-Dorado de amor que a mente cria / Como um Éden de noites deleitosas” (Azevedo, 2004, p.110).

Se o esforço pela sinceridade de uma existência sem amarras é esteticamente ratificado pelo uso dos versos livres e dos *enjambements*, concomitantemente, o eu-lírico se contrapõe pela artificialidade do próprio processo criativo e pelas imagens líricas pintadas da “ilha / Romântica, sombria à flor das ondas”, de um “rio que se perde na floresta”, do “sonho de mancebo”. O próprio movimento literário é relativizado a partir da interjeição “Além o romantismo！”, não necessariamente uma rejeição auto-irônica da estética à qual pertence, mas

como o reconhecimento melancólico de sua transitoriedade: o ideal romântico, intimamente associado à nostalgia, permanece como um relicário precioso de um tempo irrecuperável, evocado apenas na distância vaga do devaneio.

Como vimos, na tradição literária ocidental, o silêncio se configura como força ambivalente entre ausência e origem de sentido. Desde o silêncio fundador anterior ao Verbo criador em Gênesis, observa-se que a palavra não elimina esse objeto, mas emerge dele como sustentação latente. Ainda que a palavra atue como mediadora do sagrado, como nas promessas e milagres bíblicos, o colapso comunicativo de Babel revela a fragilidade da linguagem frente à multiplicidade da experiência, instaurando a errância do sentido. Na mitologia greco-romana, o mito de Orfeu exemplifica a potência e o limite da arte diante da morte, pois, mesmo capaz de comover os deuses, o herói sucumbe à perda de Eurídice, tornando o silêncio metáfora da finitude e do próprio gesto poético. Narciso e Eco encarnam a falência comunicativa: ele se aprisiona na imagem muda de si; ela dissolve-se na repetição alheia. Ambos simbolizam o desencontro essencial da linguagem, mas também a origem da poesia como criação a partir do vazio. Já no medievo, a busca do Graal e o interdito amoroso do Trovadorismo reatualizam o silêncio enquanto a impossibilidade da concretização do desejo, deslocando o não-dito ao cerne da experiência amorosa. Shakespeare, com Hamlet, radicaliza a insuficiência verbal, encerrando com o emblemático “e o resto é só silêncio” (Shakespeare, 2015, p.130). No romantismo, como em Álvares de Azevedo, o silêncio torna-se recusa à empiria e refúgio ao devaneio, ampliando a espessura estética da entidade em análise. Assim, essa trajetória histórico-cultural prepara-nos ao terreno da concepção moderna do silêncio, que encontrará, na experiência da autora-leitora, na poética de Orides Fontela sua expressão enquanto necessidade ontológica e uma inclinação ao vazio das palavras, este capaz de suscitar sentidos múltiplos numa tentativa de nomear o real inominável.

3.3 Não há perguntas. selvagem / o silêncio cresce, difícil.²²

Observamos que a linguagem poética na tradição ocidental parece afastar-se gradualmente da comunicabilidade, porém, mantendo um certo nível de moderação que acata o diálogo com o leitor. É essa, em linhas gerais, a leitura que Friedrich propõe em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978) ao contrastar a poesia do século XX com a de períodos anteriores.

²² Versos retirados do poema *Esfinge* (Fontela, 1986)

No Romantismo, como bem atestamos na leitura do poema de Álvares de Azevedo, explicitou-se o vínculo entre a subjetividade e o uso da linguagem por meio da noção do *estado de ânimo* (Friedrich, 1978), no qual o temperamento do eu-lírico afeta a percepção da realidade. Para Friedrich, tal concepção romântica pressupõe, ainda, uma possibilidade de compartilhamento afetivo com o leitor, uma espécie de empatia estética que é justamente o oposto do que buscam os poetas modernistas: ao invés de uma intimidade comunicativa capaz de comover a todos, a antologia poética moderna parece, cada vez mais, gerar obscuridade e perturbar a experiência da leitura, assemelhando-se ao que Sontag teoriza em *A Estética do Silêncio*. Tudo isto feito a partir de determinados arranjos dos signos linguísticos que se fazem autárquicos, cultivando a dissonância, a disjunção semântica e a autorreferencialidade poética.

Concordamos com o autor ao reconhecer que a intenção de produzir uma anormalidade receptiva parece constituir um traço distintivo da lírica moderna. Contudo, à medida que essas estratégias singulares se repetem e se consolidam no sistema literário, paradoxalmente, tende-se à normalização da ruptura: a estranheza ambicionada perde seu efeito inaugural quando o horizonte de expectativas do leitor já antecipa tais eventos no ato da leitura. Assim, interessa-nos muito mais examinar como se configura a experiência da autora-leitora diante dos artifícios discursivos e estéticos mobilizados na lírica fonteliana, do que determo-nos na oposição entre modernidade e períodos anteriores. Afinal, o repertório da autora-leitora – já atravessado por leituras marcadas pela chamada *negatividade moderna* (Friedrich, 1978), diferentemente de um do leitor do século XIX, experienciando essa estética pela primeira vez – ainda encontra, na poesia de Orides Fontela, um permanente potencial de renovação do silêncio e do indizível.

Nos passos de um “Romantismo desromantizado” (Friedrich, 1978, p.58), da força calculada da despersonalização nos versos precursores de Baudelaire, da busca pelo Nada das linhas (in)compreensíveis de Mallarmé e do caos primitivo da desumanização poética de Rimbaud, a escrita de Orides Fontela parece dar continuidade ao legado da lírica moderna europeia. Considerando essas três figuras, tomadas na *Estrutura da Lírica Moderna* como fundadoras e consolidadoras do movimento (Friedrich, 1978), a fortuna crítica da poeta brasileira tende a privilegiar a herança mallarmeana como chave de leitura de seus textos, especialmente quanto à centralidade do silêncio, da palavra rarefeita e da ontologia do ser. É nesse contexto que propomos, portanto, vaguear brevemente por uma seleção de poemas dos livros publicados por Fontela – *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) – antes de nos lançarmos sobre seu último livro, *Teia* (1996). Tal percurso visa delinear as inclinações das demais leituras e que estão aptas a suplementar determinados aspectos na

jornada da leitura, e o consequente mapeamento, da autora-leitora, que será realizado no próximo capítulo.

Com relação ao livro inaugural, *Transposição*, a influência de Mallarmé é recorrentemente evocada pelos estudiosos da poética fonteliana, no que tange às temáticas centrais do absoluto, do logos e do rigor formal. Na publicação de Costa (2003), intitulada *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*, por exemplo, o pesquisador associa a “busca pela palavra exata, pelo verso preciso, aquele que traduz a solidão que se coloca entre o sujeito e o mundo, entre a voz e o silêncio” (Costa, 2003, p. 37) ao nada absoluto concebido pelo poeta simbolista francês. Trata-se, portanto, de um silêncio que questiona o Ser, como em *Fala* ([1969] 2006):

Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.

Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.

Tudo será
capaz de ferir. Será
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade.) (Fontela, [1969] 2006, p.31)

Fundamentada na violação do silêncio pela palavra mordaz – numa cena que quase rememora a perspectiva de Suzuki, ao afirmar que o Ocidente “transforma a palavra em carne e faz que essa carnalidade sobressaia, às vezes de maneira demasiado notável, ou melhor, demasiado gritante e voluptuosa” (Suzuki, 1960, p.12), a leitura do poema *Fala* descortina um eu-lírico desassossegado frente à veemência da linguagem e da consequente dificuldade em nomear o que lhe aflige. A angústia cresce em progressão anafórica, sustentada na repetição de “Tudo será”, que encadeia os termos “difícil”, “duro”, “ferir”, “agressivamente real”, até culminar na formulação lapidar da última estrofe: “(Toda palavra é crueldade)”. Interpretou-se o poema como uma consciência extrema da insuficiência da linguagem: o desejo é simultâneo ao fracasso do dizer.

Nesse sentido, o eu-lírico é atraído pela palavra – sua única via de acesso ao ser – mas encontra nela uma traição, pois, ao tentar capturar o real, a palavra o dilacera. Esse embate aproxima-se do impossível silente de Mallarmé, cujo o trecho “Nomear um objeto, é suprimir três quartos do prazer do poema que é obtido ao adivinhar-se pouco a pouco: sugerir-lo, esse é o sonho.” (Mallarmé, 2019, p.120) condensa a percepção, símile ao eu-lírico fonteliano, de um dizer absoluto advindo da própria negação. A figura da luz, recorrente na antologia de Orides, reforça essa tensão, pois geralmente está relacionada ao dilema antitético de representar, ao mesmo tempo, o sublime e a impotência. Em *Fala*, isso se evidencia na imagem de uma “luz impiedosa” como símbolo da “excessiva vivência / consciência demais do ser”. Embora se aproximem, Orides se distingue de Mallarmé por não aspirar à dissolução do sentido numa estetização auto-referencial, mas por realizar uma confrontação lírica com o excesso do real – um real que escapa à captura e permanece como núcleo purulento do eu-lírico.

Se o título *Transposição* evoca a travessia de um ponto a outro e o trânsito entre significados fugidios no fazer poético, *Helianto* ofereceu a imagem da circularidade, sugerida pela figura geométrica do girassol. A ânsia de ultrapassar os limites da linguagem, perceptível na leitura do primeiro livro, modificou-se na segunda publicação pela exploração do que é efêmero pelos objetos da natureza. Em *Entre a Potência e Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela* (2014), Gonçalves identifica essa passagem ao afirmar que a luminosidade presente na busca vital de *Transposição* dá lugar, em *Helianto*, à “frieza, a racionalidade metálica que alude ao cenário urbano industrial de fumaça, corpos e objetos cinzentos” (Gonçalves, 2014, p.91). Essa inflexão ressoa no segundo poema selecionado, *Minério*:

O metal e seu pálido
horizonte
o seu fulgor apenas
superficie

– sua presençatempo
erigida em silente
espaço neutro.

O metal tempo opondo-se
ao olhar vivo: o metal adensando
e horizonte em fronteira
inviolada

O metal presença
íntegra

opondo às águas seu frio
e incorruptível núcleo (Fontela, [1973] 2006, p.82).

Pareceu-nos que as palavras fecham-se em si mesmas na leitura do poema, desenhandando a imagem impenetrável do metal. Enquanto em *Fala*, o léxico selecionado tem teor ontológico, aqui, sobressai-se a concretude do elemento: coexiste em seu símbolo a essência inorgânica da terra – “minério”, “superfície”, “metal adensando” – e a transcendência aguda – de uma “presençatempo” e de um “incorruptível núcleo”. Em outras palavras, o metal, costumeiramente associado ao terreno, é autônomo na leitura do poema, pois sua opacidade e sua frieza inabaláveis metamorfosem-se em símbolo da transcendência silente, uma transcendência aguda, porém terrenal.

Atrelado a isso, a disposição gráfica dos versos reforça o efeito antitético do metal, já que “horizonte”, “superfície”, “inviolada”, “íntegra” condensam visualmente o paralelo entre isolamento hermético e convívio natural. Num movimento que se opõe ao de *Fala*, a leitura de *Minério* está apta a dialogar com a afirmação de Friedrich de que "a poesia fundamentada na magia da linguagem e na sugestão confere à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético. Para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra. Portanto, os líricos modernos insistem sempre em que a poesia não significa, mas é" (Friedrich, 1978, p.182): na oposição da última estrofe entre o “metal presença” e a fluidez impetuosa das águas, o silêncio, “espaço neutro” do metal, não representa, mas tão somente, é.

No que tange ao livro *Alba*, a fortuna crítica da autora – como é o caso de *Símbolo e Acontecimento na poesia de Orides Fontela* (Villaça, 2015) – tende a considerá-lo como aprofundamento e amadurecimento das bases poéticas lançadas em *Transposição*. Essa leitura se justifica pelo abandono do controle espacial das palavras, característico em *Helianto*, em favor de um retorno à temática do estar “A um passo de” (Fontela, 1969;1983), ou seja, da iminente plenitude que nunca é totalmente atingida. Contudo, em *Alba*, esse gesto poético ressignifica a alegoria da luz às discussões sobre o divino e o tempo, como no caso de nossa interpretação de *Relógio*:

Hora dos
peixes
hora dos naufragos
hora do es
pesso
concreto abismo

hora das
algas
lentas flu

tuentes
hora das
ondas
brandas in
findas

hora dos
peixes
densos
obscuros

na obscuridade líquida. (Fontela, [1983] 2006, p.170)

Destacamos esse poema por evidenciar o rigor estrutural que perpassa a lírica da poeta, em pontos que a aproximam, novamente, dos experimentos de Mallarmé. Se este inaugura o paradigma da “desintegração da frase em fragmentos” (Friedrich, 1978, p.118) com a publicação de *Um lance de dados*, Orides retoma essa lógica por meio de uma economia lexical e de construções sintáticas abertas, possíveis instauradoras de indeterminação que mobilizam o leitor a construir sentidos em *Relógio*. Embora o título remeta diretamente à noção do tempo, os elementos imagéticos “peixes”, “náufragos”, “algas”, “ondas” e “obscuridade líquida” – deslocam a expectativa de nossa leitura, tornando o referente temporal quase residual. É pela forma – concisa, fragmentária, rítmica – que o tempo se revela, menos como conceito e mais como efeito.

Em nossa leitura, as rupturas sintáticas, promovidas pelos *enjambements*, desestabilizam a leitura linear, impelindo-nos a nos atentar à parcela rítmica. A predominância de versos breves, por vezes monossílabos, com tônica majoritária na primeira sílaba, sugere um compasso regular, assimilado, pela leitora-autora, à cadência regular dos ponteiros de um relógio. O poema, assim, não descreve o tempo, ele o insinua por meio de sua construção formal. Essa depuração remete à concepção de Octavio Paz, segundo a qual o poeta não se serve das palavras, mas as serve: “Ao servi-las, ele as devolve à sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desenhados pelo pensamento; depois, os afetivos; e, por fim, os significativos.” (Paz, 2012, p.55)

Adicionalmente, a estrutura fônica do poema intensifica essa vivência do tempo ao articular contrastes entre vogais arredondadas (/w/, /ɔ/, /u/) e não-arredondadas (/i/, /e/, /a/), num movimento que remete, na leitura aqui proposta, ao vaivém dos ponteiros. No entanto, a presença dos sons oclusivos (/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/) em oposição aos fricativos (/s/, /z/, /f/, /v/), imprime à composição uma sonoridade entrecortada, que sugere descompasso e instabilidade. Essa dissonância remete, por fim, ao próprio cenário marítimo evocado: o

relógio fonteliano, imerso na “obscuridade líquida”, não marca um tempo ordenado e regular, mas desliza e se dissipa como os movimentos do fundo do mar. Desse modo, reafirmamos como a busca fonteliana de capturar o ser se aproxima da empreitada modernista de restaurar a ligação lírica com a melodia (Friedrich, 1978).

Em *Rosácea* (1986), a fortuna crítica de Orides observa que a despersonalização distintiva dos versos anteriores começa a se corromper, inclinação essa que será preservada e expandida em *Teia*. A luz, outrora alegoria sublime, dissipase para firmar o senso de realismo que irá iluminar os próximos episódios da leitura. Se antes os versos fontelianos atestavam o empenho intelectual e a demanda pelo eterno, agora sua tessitura aponta para um conhecimento intuitivo e um certo desencanto instável. Não obstante, *Rosácea* mantém a concisão, o repertório simbólico e a dialética entre silêncio e lucidez, atestados na leitura do brevíssimo poema a seguir:

DA METAFÍSICA (OU DA METALINGUAGEM)
 O que é
 o que
 é? (Fontela, [1986] 2006, p.219)

O questionamento existencial, marca da poética enigmática da autora, está condensado no movimento tautológico das charadas infantis – “O que é o que é?” – delineando o novo tratamento que seus versos conferem ao silêncio. A estrutura do poema, circunscrita pela fragmentação dos versos, pelos *enjambements* e pela leveza da pontuação, conduz o leitor a uma profusão de sentidos. Caso a formulação evoque, à primeira vista, a brincadeira de adivinhação infantil, a ausência de pontuação e o desmembramento sintático favorecem variações prosódicas que abrem caminho para uma leitura metalinguística e, simultaneamente, metafísica – pistas deixadas, também, pelo título.

Quando a pausa recai sobre o termo “o que é”, enfatiza-se o exercício autorreflexivo da linguagem sobre si mesma, destacando o gesto metapoético. Contudo, ao deslocar a ênfase para o verbo isolado “é?”, instaura-se uma indagação ao próprio ser, revelando uma camada ontológica possível à leitura. Assim, a arquitetura formal do poema fragmenta o enunciado, instaurando silêncios que impelem o leitor à concretização da obra, rememorando a declaração de Mallarmé: “Como as palavras permanecem as mesmas, é por sua disposição que o estilo é construído. A disposição das palavras é: sintaxe”.²³ Em nossa experiência, o poema traduz a fusão entre a indagação existencial e a reflexão sobre a linguagem, sugerindo

²³ Comme les mots demeurent les mêmes, c'est par leur disposition que le style se construit. Le disposition des mots est: la syntaxe.

que a metafísica, em sua radicalidade, não se distancia da linguagem, mas nela se realiza. A pergunta sobre o ser, nesse jogo minimalista, torna-se indissociável do próprio ato de nomear e significar, reiterando o princípio de que a poesia fonteliana não visa representar o real, mas fazer-se como experiência de linguagem.

4 Mapeamento da experiência estética com Teia

*Não será com os ouvidos ainda aturdidos que
trazemos da rua que perceberemos logo a precisa
densidade do silêncio de onde essa linguagem mais
uma vez se arrancou, para vencê-lo
momentaneamente e a ele retornar, a cada vez
para sempre.*

Villaça

À semelhança do homem ocidental moderno, empolgado em nomear o que o corrói com um vocabulário que o malogra, o sujeito poético de Orides Fontela também se lança na busca de um impossível. Ao invés de calar-se diante da falência da linguagem, ele se agarra ao símbolo como tábua de salvação: tenta, verborragicamente, dizer o que não se diz, falar daquilo que não se quer – ou não se pode – falar. E é justamente nesse desespero eloquente que se revela o paradoxo da arte: ainda que deseje ultrapassar o verbo, o transbordamento só se realiza quando alguém o lê, quando um outro o corporifica. Assim, estando a um passo do impossível, a palavra poética clama por um interlocutor – alguém que a concretize, que a vivencie, que a profane, mesmo quando tudo nela parece escapar.

Por esse caminho decrépito, a enovelada antologia fonteliana parece construir, destruir, reconstruir as imagens de um ser em constante inconstância. Entretanto, como bem conjectura Wolfgang Iser, não é a estrutura, por si, que rompe os muros cristalizados do verbo, mas a interação que garante a renovação da existência: como o incomensurável ciclo antropológico da recursividade, em que estamos destinados a repetir, a recordar e a reelaborar nossa leitura, nossa cultura, nossa existência, a coletânea de poemas de Orides parece convocar esse mesmo gesto aos leitores, convidando-os a fazer e a refazer os sentidos diante das mandalas labirínticas da leitura. As palavras de Villaça, que abrem este capítulo, mimetizam o movimento cíclico de deixar-se levar pela poética de Fontela, em que a estrutura textual põe em xeque nossos rudimentos por meio dos brados do silêncio e, antiteticamente, clama por preenchimentos.

Se houve, até a publicação de *Teia*, um esforço para conjurar o caleidoscópio dos símbolos – a luz, o pássaro, o círculo, o ser, os peixes, as flores sendo algumas das principais peças invocadas no jogo hermético da lírica fonteliana –, em seu último livro publicado em vida, esse quadro simbólico, antes marcado por uma abstração metafísica, parece vacilar diante de uma poética cada vez mais enxuta e que se volta à vívida brutalidade. Pelo menos, é o que apontam grande parte dos estudos dedicados aos seus escritos: Simionato (2012) menciona que falar do silêncio aproxima-se da experiência do impossível na lírica fonteliana, “em uma linguagem que tornou mais concisa a cada livro” (Simionato, 2012, p.7);

semelhantemente, Belúzio (2018) afirma que “a supremacia do verso curto é progressiva” (Belúzio, 2018, p.287), auxiliando na construção de vácuos estruturais específicos da estética da autora; assim também Gonçalves (2014) assinala que, no último livro, “a pungência dos fatos, marcas intransponíveis do real, implica numa linguagem mais efusiva, distinta do caráter sublime que envolveu as três primeiras publicações” (Gonçalves, 2014, p.111).

Mas até que ponto essa concretude de *Teia* constitui uma ruptura dos demais livros? Ou seria *Teia*, antes, parte do artifício maior da “panóplia de símbolos” (Augusto Massi, 1983), em que rearranja seus elementos – como o movimento de *looping* iseriano, repete-se, mas acrescentando matizes às mesmas figuras – para complexificar e apurar o significado a cada ocorrência? Ao tentar afastar-se da aura transcendental, materializando suas figuras, os últimos textos de Fontela parecem nos impelir a questionar até que ponto é possível continuar pensando em uma poética do silêncio em sua última publicação. Se antes servia como ícone fundante para as questões metafísicas, o silêncio agora parece se adensar na carne, se entranhar na dureza da concretude. Que novas faces assume o silêncio em *Teia* – já não etéreo, mas denso, encarnado, concreto e cada vez mais sucinto?

Na perspectiva da leitora-autora – enquanto entidade que se vê diante da intrincada tarefa de urdir a obra –, que mecanismos estão em jogo ao entrar em contato com um texto que, a todo momento, parece se anular, se contradizer, se reestruturar? Como dar forma a um objeto estético, cuja arquitetura aparenta operar pela descontinuidade, pela dispersão, pela negação? De que modo traduzir os passos da leitura de uma forma sequencial e linear, se a leitura de *Teia*, por vezes, exige um movimento espiralar – compelindo o regresso a outros poemas já lidos, ativando memórias de outras leituras, provocando releituras como se buscassem saídas dos vazios da linguagem arruinada pelo acúmulo e pela incessante condensação dos sentidos?

Diante dessas questões levantadas e à luz do conceito de mapeamento discutido anteriormente, optou-se, a partir do próximo tópico deste capítulo, por uma inflexão escritural que procura acompanhar os passos da leitora-autora durante sua interação com o texto. Se a escrita acadêmica tradicional se ancora em uma pretensa neutralidade – tão instável quanto os dogmatismos sobre verdade e realidade que assombram o homem moderno –, o uso da primeira pessoa busca instaurar o tom pessoal exigido por este percurso, em consonância com a proposta do mapeamento, que, afinal, é intransferivelmente da leitora-autora. Ao deslocar o foco da análise do que o autor quis dizer para como a leitura afeta, convoca e transforma o sujeito que lê, adota-se, aqui, um posicionamento que busca conciliar o rigor interpretativo com a escuta de uma experiência estética, essencial na produção de sentido.

Diante da impossibilidade de abarcar em profundidade todos os poemas de *Teia* – e considerando que esta dissertação pretende não uma leitura panorâmica, mas a reconstrução analítica da experiência estética da leitura – opta-se, a seguir, por um mapeamento concentrado em dois poemas do livro. A decisão metodológica de focar em poucos textos, e explorá-los em profundidade, justifica-se tanto pela natureza da pesquisa, que exige certa organização e delimitação, quanto pelo desejo de privilegiar a complexidade interpretativa em detrimento de uma abordagem apenas descritiva ou ilustrativa. Nesse sentido, foram escolhidos os poemas *Teia* e *Gatos*, cada um deles articulando, a sua maneira, questões centrais do silêncio na poética fonteliana.

Assim como o sujeito poético fonteliano, que se arrisca a apontar a ferida oculta do ser, obrigando-se a refazer-se incessantemente enquanto tateia as dobras do indizível, o mapeamento aqui empreendido se inscreve como o gesto de deslindar o vazio – conceito polêmico para a crítica literária – que, embora muitas vezes passe despercebido durante o ato da leitura, é justamente o evento que convoca o leitor à obra. A análise se concentrou em aspectos que, longe de serem meramente técnicos, atuam como operadores da experiência estética, ou ainda, formas do silêncio experienciado: a visualidade da página, os cortes e as pausas dos versos, a cadência sonora, os movimentos editoriais que alteram o lugar dos poemas no conjunto e, assim, (re)orientam o sentido. Ao observar a organização das seções, as diferenças entre as edições e os mecanismos poéticos formais – como a pontuação, a fragmentação sintática e o ritmo –, pretendeu-se compreender como a estrutura textual poética convoca o leitor a participar da tessitura da obra. Daí a escolha por um método que, em vez de buscar o esgotamento de um sentido supostamente único e imanente ao texto, se atreve a acompanhá-lo em sua errância interpretativa. Trata-se de um gesto que reconhece a leitura como uma espécie de coautoria, em que o sentido não preexiste ao ato interpretativo, mas se atualiza na concretização da experiência estética. Assim, ao invés de pretender capturar um núcleo essencial do texto, o percurso aqui empreendido assumiu o risco de perder-se com ela, ciente de que todo sentido é sempre situado, provisório, e que a leitura é uma entre as muitas possibilidades que o texto convoca.

4.1 Preliminares da experiência estética

Talvez o primeiro grande vazio em minha experiência estética com *Teia* tenha relação com a capa do livro. Tenho em mãos três edições do livro *Teia*, sendo duas coletâneas que reúnem as demais publicações da poeta – uma da editora Hedra (2015) e outra da CosacNaify (2006) – e a terceira, a primeira edição, publicada pela Geração Editorial (1996). Esta última

me chamou a atenção por ser a única cuja composição visual se dedica exclusivamente aos versos de *Teia*, ao passo que as outras precisam abarcar a totalidade das poesias reunidas. Como discutido nos capítulos passados, embora Wolfgang Iser – tanto na Teoria do Efeito Estético (1999) quanto da Antropologia Literária (2013) – não se detenha sobre o papel do projeto editorial na recepção do texto, considerei que a materialidade também atua na concretização de sentido, conforme afirma Roger Chartier em suas pesquisas sobre a história do livro e da leitura: “[...] a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto” (Chartier, 2011, p.97). Nessas condições, não há leitura sem um suporte que a sustente: o texto, ao adquirir uma forma – impressa, digital, manuscrita – movimenta o sentido da obra a ser atualizada pelo leitor.

No caso do objeto-livro *Teia* (1996), de Orides Fontela, cuja capa pode ser consultada no Anexo A, observa-se uma ilustração do universo, em fundo azul escuro, com planetas de diferentes cores orbitando um ponto central de luz intensa, estando a maioria alinhada em linha reta. Uma leve névoa espacial entre as estrelas intensifica a sensação de profundidade e imensidão. Mas *por que o universo – uma imagem de conotação quase esotérica – se o título remete a uma teia de aranha?* Eis a primeira quebra da conectabilidade²⁴ e, com ela, a emergência de um vazio. À procura de um preenchimento à lacuna (não-)textual, retorno ao teor metapoético da escrita da autora, discutido no tópico anterior: cada poema parece dotado de uma integralidade própria, enquanto também estabelece relações com os demais – compondo uma rede (ou teia?) interligada entre os poemas, entre os livros, entre as leituras. Porém, observando mais detidamente a capa, a posição irregular dos astros em torno do centro radiante, atrelada à transição gradual dos tons de azul que sugerem profundidade, é possível reformular a leitura. Talvez aquele ponto luminoso represente um centro que atrai – ou engole – os demais corpos. Surge então outra pergunta: *qual é a metáfora implícita no centro luminoso?* Outro vazio que, mais uma vez, me impeliu a perfazer a polissemia instaurada pelo título.

Antes mesmo de me atentar à tipografia da palavra impressa na capa, minha leitura se detém no campo semântico do signo *teia*. A simetria e a regularidade são as primeiras referências que me ocorrem, especialmente quando consideradas à luz do rigor formal e da

²⁴ Embasado na psicologia da *gestalt*, Wolfgang Iser intitula **quebra da conectabilidade**, ou da *good continuation*, o conceito que indica a dissolução de dados esperados pelo leitor, impelindo-o a conjecturar novas possibilidades através de sua criatividade.

arquitetura interna dos textos anteriores da autora – aspecto paradigmático em *Arabesco* ([1969] 2006), por exemplo, no qual a geometria do fazer poético é tematizada e estruturante na leitura. Imersa nessa conjuntura metapoética, meu repertório impulsionou-me agora a refletir sobre a imagética da teia de aranha: os espaços ocupados pelos fios entrelaçados contrastam com os padrões intrincados e vazados que a sustentam. Essa contraposição de planos remeteu-me, de modo análogo, à dialética entre a protensão e a retenção, proposta por Iser (1999), processo que mimetiza o movimento do ponto de vista do leitor “entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente” (Iser, 1996a, p.17). Li, na primeira vez, o título como metáfora do próprio livro-experiência, em que a estrutura textual me impeliu a reter os fios grafados e a completar os espaços vagos da trama.

Se eu, enquanto leitora, ocupo o espaço da presa seduzida pelo livro-teia, então a imagem da poeta só pode ser a da aranha. Recupero em minha memória, na iminência de ratificar essa posição, outro momento da poética fonteliana em que li Orides – ou melhor, um eu-lírico na posição de poeta – ocupando o lugar do predador: em *Coruja* ([1986] 2006). Uma das possibilidades é justamente associar a pessoa da poeta ao sujeito-poético, numa leitura-analogia do próprio trabalho escritural de Fontela, como leram Marques (2019) e Arrigucci Jr. (2005). Nessa perspectiva, o eu-lírico se manifesta em “e capturo / a presa / em pleno escuro” (Fontela, [1986] 2006, p.), ao imprimir-se na conjugação do verbo *capturar* em primeira pessoa na cena de investida do animal noturno. Sabemos, de acordo com as discussões do tópico passado, que a despersonalização é um artifício comum na antologia fonteliana, então, quando há a explicitação de um Eu, essa presença pode germinar efeitos nos leitores, atentos às mínimas mudanças da enunciação.

Sobretudo agora, com os olhos de quem já percorreu o livro por completo, não só o poema homônimo, *Teia*, estimula essa relação com o inseto trabalhador, mas também o poema *João*, retirado do volume em análise, parece mobilizar outra faceta da simbologia da aranha: “o duro / impuro / labor: *construir-se*” (Fontela, 1996, p.). Embora o poema se construa a partir da figura do pássaro joão-de-barro, a introversão sugerida pelo pronome reflexivo evocou-me a efígie do inseto protagonista: a aranha que arranca de si própria a sua matéria. Guardemos, por ora, essas informações prenhas de sentido para a leitura do primeiro poema, em que a interioridade, como qualidade da aranha, será aprofundada.

Retornando ao signo teia e à sua natureza polissêmica, cabe, ainda, ressaltar outras possibilidades interpretativas que emergiram durante as leituras do livro. Notei, na segunda vez que o li, que a palavra teia aparece em apenas dois poemas ao longo do livro: a primeira

aparição no poema homônimo – que será mapeado no próximo tópico – e, a segunda, em *As deusas*. Este poema, em particular, direcionou minha leitura para novas esferas de significação vinculadas ao título do livro, especialmente no que tange a um núcleo divino e feminino atribuído ao vocábulo teia. Vejamos o poema completo a seguir, cientes de que ele não será analisado em profundidade, mas servirá de apoio à discussão sobre o termo:

Eós
cadela:
libérrima

despetalada
e eterna.

Atenas
Invisível
teia

de
vento
de luz
de
névoa?

teia
viva
senha e
signo

a mente une todas
as coisas. (Fontela, 1996, p.63)

O primeiro lampejo interpretativo que me ocorreu ao ler *As deusas* foi a associação entre Atenas e o mito de Aracne, motivada pela concatenação dos versos “*Atenas / Invisível / teia*” e por uma leitura prévia do poema *Teia*, que já apontava para uma articulação entre o gesto poético e o árduo trabalho de tecer a trama, assim como a condenação eterna de Aracne. No entanto, à medida que a leitura se adensa, volto meu olhar para as duas estrofes finais, que parecem quebrar a sequência previamente estabelecida.

O poema é dividido em seis estrofes, duas delas iniciam-se com os nomes das deusas – Eós e Atenas – grafadas em itálico, o que, de certa forma, cria uma divisão organizacional em minha experiência de leitura do poema: as duas primeiras estrofes se relacionam à primeira deusa; as duas seguintes se completam, vinculando-se à segunda deusa. Restam, então, duas estrofes finais que não são introduzidas por nenhum nome próprio ou elemento gráfico distintivo, o que me proporcionou um vazio na experiência. Apesar do efeito promovido, não há uma quebra explicitada no poema, pois o esquema rítmico garante sua continuidade

prosódica ao manter o início do par de estrofes com um substantivo sem artigo e tonicidade na primeira sílaba. Assim sendo, se “teia” não rompe o fluxo da leitura, fui impelida pela estrutura textual a cogitar o sentido desta nova *teia* a partir do divino, estabelecido pela presença das outras divindades Eós e Atenas. Buscando amparo no dicionário mítico-etimológico, deparei-me com a seguinte figura:

Θεία (Theía), Teia, é o feminino personificado do adjetivo Veios (theios), "divino, de natureza divina", donde significar o antropônimo "a divina". O adjetivo em pauta é um derivado de veós (theós). [...] Filha de Úrano e Geia, Teia é uma das Titânicas, pertencendo portanto à primeira geração divina, anterior aos deuses olímpicos. Não possui um mito próprio, mas a importância da deusa é que, casada com Hiperión, foi mãe de Hélio (Sol), Eos (Aurora) e Selene (Lua), divindades de grande relevância no mito. (Brandão, 2014, p.580)

Inscreve-se, portanto, a possibilidade de a “teia” mencionada nas estrofes finais aludir à terceira deusa, Theía (Teia), ocultada pela ausência da letra inicial maiúscula e da tipografia em itálico. Tal hipótese se fortalece quando lembramos que ela é a mãe da deusa explicitamente nomeada – Eós. Como mãe do Sol, da Aurora e da Lua, essa terceira deusa, velada pela estrutura, incitou-me a retornar para a capa celestial do livro *Teia*, pois parece harmonizar-se perfeitamente com a ideia de uma luz divina sideral. Dessa forma, apesar de não podermos nos estender sobre os fenômenos desencadeados por *As deusas*, o que nos interessa nesse momento é acrescentar novos sentidos orbitando a *Teia*: seja a tecelagem da aranha, a metáfora da tessitura textual, a energia feminina de uma mãe das luzes ou a alegoria da transcendência poética, a aranha fonteliana parece estar concebendo, silenciosamente, sua trama, à espera do momento oportuno da captura.

Retornando à leitura inicial, atentei-me, enfim, à tipografia do título: observei que a fonte apresenta um traçado arredondado, geométrico, simples e regular – mais um vazio vivenciado –, ressoando, em minha experiência, a sobriedade, a limpidez estrutural, enfim, a ordem formal que me atravessou na leitura de Fontela. A escolha cromática também não é indiferente: *Teia* está escrito em amarelo-dourado sobre o fundo azul-escuro do cosmos, reativando a recorrente presença da luz em sua antologia – o fio-seda da teia da aranha que se liga ao centro-sol, que se liga às discussões sobre destino; assim conjecturo, inicialmente, o que espero do livro. Em outros termos, ao conciliar título, forma e cor, a materialidade da capa suscitou-me as seguintes camadas de sentido: imagem da rede interligada entre poemas-mundos; o gesto metalinguístico da poeta-aracnídea; a experiência do leitor como aquele que se move entre o delicado dito e o rendado não-dito. A poeta, nessa leitura, é

simultaneamente criadora e criatura do que tece, pois tenta apreender a si mesma, e o leitor, por sua vez, é aquele que se deixa enredar nessa constelação de sentidos.

Ao passar as primeiras páginas do livro, os próximos elementos que me chamam a atenção são as epígrafes de *Teia*. Por já ter tido contato com os demais livros da poeta, tenho em mente que essas breves frases, em todas as outras leituras, revelaram-se vestígios marcantes dos motes e/ou dos temas que circundam cada livro. Nessa circunstância, ao ler “A lucidez / alucina”, epígrafe autógrafo de *Teia*, meditei sobre o percurso da clareza nos livros de Fontela, elemento imprescindível em sua lírica desde *Transposição* (1969). A lucidez tem sido, em minha leitura até antes do livro em análise, uma espécie de propósito final do sujeito poético fonteliano: seja metaforizada no espelho, na luz, no sangue, no branco ou no silêncio, essa qualidade parecia perseguida na trama como um ideal da elevação, da consciência e/ou do trabalho poético – ainda que cortante, “o ser / é excessivamente lúcido” (Fontela, [1969] 2006, p.31), ou, na contramão, como forma de retorno, “Abrir os olhos. Abri-los / Como da primeira vez” (Fontela, [1983] 2006, p.147), ou, ainda, algo intrínseco ao ser, “a luz está / em nós: iluminamos” (Fontela, [1996] 2006, p.338).

Entretanto, em *Teia*, há uma virada de perspectiva: o que antes era almejado como conquista metafísica a ser despertada, agora está contaminado pela sua vertigem. A lucidez, aqui, enlouquece. Conjecturei, então, que o tão almejado encontro com o real – ou com o indizível – torna-se, assim, insuportável à consciência plena, como se o ápice da razão poética não se encontrasse no domínio da linguagem, mas no seu colapso. Inclusive, ao justapor as duas palavras, o morfema luci de lucidez está inscrito na palavra *alucinação*, sugerindo que a clareza só é possível no enlouquecimento. *Entre a lucidez e a alucinação, há uma consciência possível? Seria o enlouquecimento não a face oposta da linguagem, mas o que se atinge ao tentar se aproximar do inefável? Ou melhor, a humanidade só se faz possível no cosmos da alucinação?*²⁵ São os questionamentos em sequência que me ocorreram durante a primeira leitura.

Seguido do trecho escrito pela própria autora, a segunda epígrafe, dessa vez alógrafa, parece complexificar a busca sugerida na epígrafe anterior. Ao citar Spinoza, Fontela aparenta continuar a lançar pistas do que moverá a tessitura do livro, sobretudo se considerarmos a intenção central da *Ética* spinozana: é a partir do rigor geométrico – de definições, de axiomas, de proposições – que é possível compreender a realidade, iluminando-se a partir da

²⁵ Antecipo que ambos os ganchos prologais lançados por Fontela latejarão em diversos momentos das leituras empreendidas ao longo deste capítulo. Retornaremos a eles com certa frequência, pois ratificarão certas perspectivas possíveis de leitura, por isso, não há intenção de responder, prontamente, aos vazios mapeados no diálogo com as epígrafes.

ordem. Se, de um lado, alcançar a lucidez implica arriscar-se na vertigem da alucinação, de outro, o próprio percurso até ela se revela custoso, afinal:

Todas as grandes
coisas
são difíceis
e raras. (Fontela, 1996, p.7)

O que resplandece na leitura da epígrafe é a palavra *coisas*, destacada em um verso sozinha. A suposição que me veio à mente é que, se a autora toma um texto filosófico linear e o transmuta aos versos poéticos, a ênfase não deve ser por acaso: *por que destacar esse vocábulo?* No primeiro contato com a epígrafe, não consegui elaborar de imediato nenhum sentido para o vazio, mas, posteriormente, pela leitura do texto completo, a ideia da concretude que permeia o livro e que diferencia-o das demais publicações, as *coisas* evidenciaram a parcela concreta de sua última publicação. Em outras palavras, a leitura da primeira epígrafe demonstra a transposição da lucidez, alucinada, e a experiência com a segunda epígrafe transparece a nova materialidade às questões existenciais.

Uma vez elaborados os vazios suscitados e alguns dos sentidos possíveis pelo contato inicial com o objeto-livro e com as epígrafes, o passo seguinte parece ser o exame da divisão interna das seções. Reconheci, no entanto, que as lacunas experienciadas ainda não se encontram plenamente preenchidas – trata-se, talvez, de uma abertura ainda sem solução convicta. A primeira dificuldade ao tentar mapear a concretização de sentido ocasionada pela estrutura do volume reside na ausência de um sumário: os títulos são apresentados de forma pontual, sem reaparecer ao longo da leitura; de modo que apenas pela revisão material do livro é possível costurar uma interpretação. Em um primeiro momento, cheguei a considerar que não haveria uma lógica evidente por trás dessa organização e me ocorreu, de forma quase instintiva, responder ao vazio da pergunta *Qual a lógica por trás da divisão de seções?* com um resignado *nem tudo precisa de uma resposta*. No entanto, esse pensamento provisório revelou-se insatisfatório – já que as leituras anteriores de Fontela apontavam para um conjunto muito bem arquitetado –, inquietando-me a buscar por algo a mais. Por acaso, ao pesquisar a fortuna crítica da autora, deparei-me com um trecho de entrevista que inflamou esse desejo, ainda não integralmente concretizado:

Orides – É a hora de encontrar a estrutura. Eu começo meus livros como um poema-tema, que depois dá nome ao volume, e acabo sempre com um poema sobre o silêncio. Tenho uma visão matemática dos livros. Eu não gosto de confusão, porque estudei filosofia e me tornei uma mulher com a cabeça

lógica. Levo um tempo enorme buscando alguma ordem, construindo a estrutura, porque sem ela não há livro. (Riaudel, 2019, p.99)

A leitura desse depoimento foi suficiente para me incitar a revisitar a organização interna de *Teia*: há algo no livro que ainda não havia sido plenamente percebido em minha experiência de leitura. Ao mesmo tempo, retumbavam-me as palavras de Barthes em *A morte do Autor*, deixando-me diante de uma encruzilhada interpretativa: “dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (Barthes, [1967] 2004, p.63). Devo, então, acolher o que a própria poeta intenciona sobre seu projeto textual – correndo o risco de confundir minha leitura com a explicação autoral – ou devo seguir apenas minha experiência inicial de leitura, fiel ao princípio da abertura de sentidos? Estaria, no gesto de privilegiar a posição da autora, contrariando os fundamentos da Teoria do Efeito Estético em que a obra só é erguida entre texto e leitor, sem interferência da crítica e/ou do autor? Ainda que tais questionamentos não me abandonem, soaria igualmente inflexível descartar o testemunho da escritora, sobretudo quando ele potencializa novas vias de leitura. Por isso, decidi tomar suas palavras como mais uma das pistas no jogo da leitura, não como encerramento, e retornoi, mais uma vez, à estrutura de *Teia*, agora com o olhar às recorrências temáticas e/ou formais que possam justificar a divisão em seções – buscando, assim, encontrar em minha própria leitura os sinais de uma ordem possível²⁶.

Investiguei, a priori, a possibilidade de haver alguma orientação simbólica na quantidade de poemas de cada segmento, à procura de um número que pudesse guiar ou sugerir, mesmo sutilmente, um caminho para a concretização de sentido. Contudo, a divisão do livro revelou-se desprovida de constância: 1) *Fala*, com **nove** poemas; 2) *Axiomas*, com **dez** poemas; 3) *O Antipássaro*, com **dez** poemas; 4) *Galo (Noturnos)*, com **seis**²⁷ poemas; 5) *Figuras*, com **onze** poemas; e 6) *Vésper (Finais)*, com **dez** poemas. Diante da ausência de uma regularidade numérica, que pudesse ser interpretada como índice de um ordenamento simbólico oculto, reformulei meu ponto de vista, deslocando o foco da quantidade de textos para o número de seções que estruturaram o livro. **Seis**, portanto, torna-se o novo centro de minha atenção.

De imediato, estabeleço uma associação com o simbolismo dúvida que esse número assume no discurso religioso. No imaginário cristão, o seis é o número dos dias da criação do mundo; porém, é também aquele que se multiplica no temido **666**, símbolo da besta no

²⁶ Ratifico que a interpretação a seguir não corresponde ao primeiro contato com o livro, mas é um apanhado das inúmeras vezes que folhei *Teia*, retornando a leitura propositalmente para conjurar o padrão das seções.

²⁷ O número de poemas pode variar entre seis e sete, a depender da edição consultada e dos critérios de leitura adotados. Essa discrepância será discutida mais adiante.

Apocalipse. Embrenha-se o vínculo caso pensemos também na herança judaica, da *estrela* de Davi de seis pontas, ao signo estelar recorrente da poesia de Fontela. Essa dualidade alegórica se adensa à luz de Chevalier (2001), que observa:

O senário marca essencialmente a oposição da criatura ao Criador, em um equilíbrio indefinido. Essa oposição não é necessariamente de contradição; pode marcar uma simples distinção, mas que virá a ser a origem de todas as ambivalências do seis: [...] Pode inclinar-se para o bem, mas também para o mal; em direção à união com Deus, mas também em direção à revolta. É o número dos dons recíprocos e dos antagonismos, o número do destino místico. É a perfeição, que se expressa pelo simbolismo gráfico dos seis triângulos equiláteros inscritos num círculo. (Chevalier, 2001, p.809)

Por conseguinte, em minha experiência de leitura, as formas do seis delineadas por Chevalier – criação e destruição, bem e mal, nascimento e morte – irradiam a essência antitética da antologia fonteliana. Em especial, na acepção de “oposição entre criatura e criador” (Chevalier, 2001, p.810), o seis lateja a posição ambivalente da aranha, que retira de si mesma a matéria com que constrói sua obra, unindo a dialética entre gerar e ser o objeto gerado. Ainda, tais polaridades, recorrentemente poetizadas na lírica fonteliana, expressam a consciência tão moderna da impossibilidade de nomear o Eu sem, ao mesmo tempo, desfigurá-lo – impasse provocado, em grande medida, pela falência da comunicação, essa chaga crônica da modernidade ocidental, discutida no capítulo anterior. Inclusive, tal problemática está condensada nas epígrafes de *Transposição* e de *Alba* sobre “estar a um passo de” (Fontela, [1969] 2006, p.9; Fontela, [1983] 2006, p.146) – numa aproximação do ser sempre adiado, nunca consumado. Retornando à epígrafe de *Teia*, a diáde do número seis também guiou-me à percepção desse Ser inatingível e, ainda assim, incessantemente buscado –“A lucidez / alucina” (Fontela, 1996, p.7), ser lúcido é ficar enlouquecido.

Seguindo a vereda sugerida pelo número seis, procurei averiguar também a morfologia das palavras-título de cada seção, no encalço de firmar algum correlato com a referência numeral. Percebi que todos os títulos são substantivos; no entanto, o primeiro – *Fala* – destaca-se por se tratar de uma nominalização deverbal, derivada do verbo “falar”. *Quem fala, fala algo* – esse é o princípio que me conduz. Então, acordo em mente, num plano generalizado, o nexo entre os títulos da antologia: *Transposição*, marca o gesto inaugural de transpor sentidos; enquanto *Helianto*, *Alba*, *Rosácea*, *Teia* são as imagens espelhadas que atravessam e reaparecem na coletânea fonteliana. Presumi, portanto, que as seções de *Teia* reatualizam essa lógica, em que *Fala* “diz” algo sobre os demais segmentos. Mas fala o quê? E como associar essa hipótese ao simbolismo do número seis que parece reger o livro? Além

disso, apenas alguns dos demais títulos sugerem imediatamente esse movimento alegórico, como *O Antipássaro* ou *Vésper*, ícones recorrentes na lírica de Orides. Mas, em se tratando de *Axiomas* e *Figuras*, como encaixá-los no padrão de emblemas da poética fonteliana? A esses questionamentos soma-se outra linha interpretativa que reconfigura minha leitura: as seções, com exceção de *Figuras*, contêm um poema homônimo, funcionando como espécie de eixo de condensação dos conteúdos de cada conjunto. Tais inquietações guiarão os próximos tópicos, divididos em pares interpretativos: *Teia* e *Axiomas* são blocos sobre o trabalho poético; *O Antipássaro* e *Galo (noturnos)* compõe a travessia da escuridão; e, por fim, *Figuras* e *Vésper* como retomada e finalização no plano da luz.

O que se impõe à minha leitura é o acentuado teor metapoético e intertextual dessa primeira parte. Nas condições discutidas no fim do tópico passado, em que há certo encadeamento na divisão de segmentos, o primeiro, *Fala* assumiria um papel introdutório do livro, operando como um limiar que antecipa o gesto poético presente na concretização da obra. Ainda por essa perspectiva, o poema de abertura, *Teia*, homônimo do volume, antecipa o projeto poético que se desdobrará no processo de interpretação como um todo; enquanto o segundo poema, *Fala*, título homônimo da primeira parte, parece confessar, de forma sintética, os elementos imagéticos – pássaro, sol, sangue, estrela – que irão se repetir, se transfigurar e se espelhar nos demais segmentos.

Nos nove poemas que compõem *Fala*, experienciei uma densa sobreposição de referências literárias, num entrelaçamento contínuo entre meu próprio repertório, mobilizado enquanto leitora, e o conjunto de referências que medeia a tecelagem desse sujeito poético – articulação particularmente evidenciada na leitura de *Cartilha*, em que as práticas de leitura da infância influenciam o gesto criador: “Foi de poesia / lição / primeira” (Fontela, 1996, p.17). Certos encontros me ocorrem quase intuitivamente: *Teia* e *João* remeteram-me à poesia de João Cabral de Melo Neto; *Fala* parece ecoar *Falar*, de Ferreira Gullar; *Para CDA* escancara, desde o título, a interlocução com Carlos Drummond de Andrade; *Coisas* retoma o jogo iniciado em *Destruição*, da própria Orides; *Cartilha* evoca o caderno de poesia de Oswald de Andrade; *Ditado* opera a partir dos provérbios populares; *Exemplos* e *Maiêutica* lançam mão de referências filosóficas. Dessa forma, *Fala* suscita, em minha experiência, tanto o confronto – retomando a ambivalência do número seis – quanto a conciliação entre o que é este Eu e o que é o Outro. Ao invés de “falar” *algo*, a seção *fala com*, na tentativa de refazer-se pela voz do Outro.

Com relação à estrutura de *Axiomas*, o segundo segmento de *Teia* reconduziu-me aos efeitos do inexorável destino já sugeridos na materialidade da capa e no tropo da aranha

enquanto tecelã do porvir – elementos que, agora, desdobram-se pela acepção do termo que intitula a seção. Se *Fala* patenteia o gesto expositivo do livro, *Axiomas* parece enunciar os princípios que o regem, tanto no plano temático quanto formal. Dentre os dez poemas que compõem o conjunto, o mais extenso, poema homônimo da seção, possui apenas nove versos, distribuídos em não mais que três frases; a maioria, por sua vez, organiza-se em blocos sintáticos curtos, com versos de uma a três sílabas poéticas. Essa contenção verbal – quase matemática – mimetiza, em minha leitura, a rigidez conceitual da seção, fatalmente indicada pela semântica do signo *axiomas*, cuja etimologia remete às verdades condensadas, irredutíveis, e que, na presente leitura, parecem funcionar como preceitos existenciais e inescapáveis.

Por esse viés, a segunda epígrafe, extraída de Spinoza, conferiu-me encalço para traçar o paradigma presente em minha leitura da segunda parte. Semelhante ao filósofo que busca o caminho para a lucidez humana e assinala que “Todas as grandes / coisas / são difíceis / e raras” (Fontela, 1996, p.7), elegendo a construção rigorosa de axiomas em sua *Ética* como condição analítica para se superar, o sujeito poético de *Téia*, na segunda seção, parece formular pressupostos sobre o olhar analítico e o viver desmetódico. Assim, axiomatizar, na experiência com Fontela, é pulsão irremediável do eu-lírico: no plano temático, interpretei uma aceitação da realidade em sua dureza intransponível – “Da / vida / não se espera resposta” (Fontela, 1996, p.32) em *Carta*, “ – é proibido / voltar atrás / e chorar” (Fontela, 1996, p.33) em *Mão Única*; não se trata de compreender, mas de viver sem intelectualizações, já que “ter / cérebro / é não ter / asas” (Fontela, 1996, p.28). Tudo isso sobreposto ao plano estrutural, em que a elaboração reflexiva, de um eu-lírico que não se cansa de questionar, se revela em minha leitura, arrematado pelo ardil trabalho de poetizar. A seção *Axiomas*, assim, oscila entre dois pólos: por um lado, a resignação diante do mundo, por outro, a tentativa de compreendê-lo através de uma linguagem precisa, sintética, quase aforística. Esse duplo movimento – viver apesar da ausência de respostas, mas ainda assim construir, poeticamente, estruturas de sentido – revela uma forma peculiar de liberdade: a de quem sabe que o destino é inexorável, mas mesmo assim se empenha em nomeá-lo.

Traduzir meus próximos passos na interpretação do segmento *O Antipássaro*, revelou-se, em minha experiência, um processo mais espontâneo, talvez devido à própria estrutura-guia ou aos fenômenos de leitura estarem mais accordados com minha intuição. Nas trilhas de *Fala* e *Axiomas*, precisei intencionalmente elaborar questionamentos gerais – *O que há em comum entre os poemas? O que quer dizer o título?* –, de modo a reconstruir os vazios vivenciados e, assim, estabelecer um trajeto interpretativo. Já nesta nova etapa, bastou o

primeiro contato com o título para que as relações simbólicas se insinuassem quase instintivamente, como se as engrenagens da leitura estivessem automatizadas.

Um primeiro aspecto que se impõe, rompendo a previsibilidade formal até então construída, é a presença do artigo definido *O*, que antecede o signo central *Antipássaro*. Essa quebra do padrão nominal dos títulos anteriores – compostos por substantivos desatados de complementos ou determinantes – instaura uma interrupção da *good continuation* e, concatena novos vazios: *por que não “Antipássaro” tão somente? Que espécie de ênfase ou singularização se pretende com esse O?*

Desdobrando essa inquietação para o núcleo semântico da palavra, o termo *Antipássaro* convoca imediatamente uma série de conexões referenciais pela imagem do *pássaro* – figura emblemática na lírica fonteliana, recorrentemente associada ao sublime e ao inatingível. Em *Transposição*, o pássaro é a metáfora do real livre, sem amarras, em contraste com a linguagem lógica, “se és o raro pouso / do sentimento vivo / e eu, pranto vertido / na palavra?” (Fontela, [1969] 2006, p.32); em *Helianto*, torna-se sinônimo de consciência aguda, “Se for esta a hora do pássaro / abre-te e saberás / o instante eterno.” (Fontela, [1973] 2006, p.100); em *Alba*, aproxima-se do novo nascimento, como fênix, “A um passo / do pássaro / res / piro” (Fontela, [1983] 2006, p.146); em *Rosácea*, aparece como paradigma da vitalidade, “eternos / aéreos / livres” (Fontela, [1986] 2006, p.237). Diante desse repertório, o prefixo *anti-* irrompe como negação ou inversão: *mas negação de quê, exatamente? Do voo? Do sublime? Da liberdade? Ou mesmo do próprio ideal poético?* – Eis mais um vazio interpretativo que a seção me convoca a investigar.

Se recorro ao repertório da modernidade poética como caminho para preencher as lacunas textuais do título, cogitei, de imediato, a noção de **antilíra** – conceito que sintetiza a recusa dos elementos tradicionais do lirismo, sobretudo o apagamento deliberado da subjetividade e da emoção. Desde a poética baudelairiana, reconfigura-se a imagem do poeta: de porta-voz do universal ao funesto relatante do que não deve ser dito – ou do que não se quer ouvir –, testemunhando o desamparo e o desencanto. Nesse contexto, o sentimental é degradado, a sensibilidade se torna suspeita, e o público leitor aparece como cúmplice ou antagonista de uma cena poética em crise (Friedrich, 1978). Pensando na poética de Fontela a partir desse paradigma, o prefixo *anti-* pode ser interpretado como uma chave de leitura que atravessa a antologia, revelando o ceticismo de Fontela em relação à lírica confessional. A frieza emotiva, o distanciamento do Eu que marcam sua composição confirmariam esse gesto antilírico.

No entanto, hesitei em aceitar essa chave como resposta definitiva. A partícula *anti*- poderia, nesse caso, apenas reiterar uma oposição já esperada, mais reverberando a negação habitual de sua antologia do que instaurando, de fato, uma antinomia, como sugere sua etimologia. Afinal, se o pássaro é figura vital na contextura da poesia fonteliana, talvez a oposição instaurada por *anti-* não seja apenas lembrança da antilira, mas um desvio, um deslocamento, em relação ao próprio símbolo já consolidado, em mais uma resposta metapoética. Essa hipótese parece repercutir, aliás, nas seções anteriores: desde minha primeira leitura, intuí uma inversão desse signo, pressentida já no título, pois, na seção *Fala*, o sujeito poético, de antemão, recorre à imagem do joão-de-barro, retratando-o em sua existência concreta e proletária – “o pássaro-operário / madruga” (Fontela, 1996, p.19) – quase como se preparasse o terreno para interverter o imaculado pássaro fonteliano em *O Antipássaro*. Assim, o artigo *O* confere o peso da concretude à figura, enquanto o prefixo *anti-* estabelece o deslocamento da lírica idealizada à labuta poética, marcada por um fazer céitico e soturno, essa foi minha interpretação para o título e sua relação com os poemas da seção.

O próximo segmento ratifica a tendência de inversão simbólica iniciada na seção anterior, mas o título parece ampliar a subversão a uma camada mais generalizada, pois confronta um arquétipo da tradição ocidental: *Galo (noturnos)*. A imagem do animal, remete-me, de imediato, ao dia: o seu canto é consagrado como anúncio da aurora, sinal de um novo ciclo, metáfora da iluminação e do renascimento. Mesmo em contextos noturnos, como na tradicional Missa do Galo – celebrada à meia noite, portanto, carregando certo teor noturno –, a figura do animal permanece atrelada à promessa de luz, à vinda de um novo tempo. Surge, então, um vazio em minha perspectiva, afinal, *como pode o galo, símbolo solar por exceléncia, ser associado à noite?* O título da seção instiga esse paradoxo. Na tentativa de preencher essa lacuna, recorro à simbologia comentada por Chevalier, que, ao mesmo tempo em que confirma a leitura luminosa do galo, oferece um contraponto revelador:

O galo é, universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol. [...] E por anunciar o Sol ele tem poderes contra as influências maléficas da noite. [...] No budismo tibetano, o galo é, no entanto, símbolo excepcionalmente nefasto. Figura no centro da Roda da Existência, associado ao porco e à serpente, como um dos três venenos. Seu significado é o desejo, o apego, a cobiça, a sede. (Chevalier, 2001, p.457)

Esse trecho revela o potencial ambíguo do símbolo do galo. Quando figura o desejo – conforme sugere o budismo tibetano –, o galo representa o desvio da transcendência, não mais como a anunciação da luz. Tal ambivalência permite ler o título *Galo (noturnos)* como mais

um deslocamento simbólico dentro do fazer poético em *Teia*: em vez de ocupar seu lugar solar e diurno, o galo fonteliano talvez assuma a posição vigilante na escuridão – “Aguardar o que nasce.” (Fontela, 1996, p.55). Por esse viés, os poemas que compõem a seção mantêm o tom acabrunhado sugerido pelo título, ora por meio de alusões diretas como em *Noite* e *Noturnos*, ora por alegorias transpostas na escuridão em *Galo*, *Gato*, *Flores*, *Prece*.

Há, ainda, dois aspectos da configuração editorial desta seção que merecem destaque, enquanto agentes de sentido em potencial. Ao comparar a edição inicial com a reedição da *Hedra*, o primeiro contratempo diz respeito ao título, que varia de *Galo (noturnos)* (Fontela, 1996, p.49) para *Galo [noturnos]* (Fontela, 2006 [1996], p.345). A aparentemente despretensiosa troca dos parênteses pelos colchetes pode acionar nuances interpretativas distintas: enquanto os parênteses sugerem, em minha percepção, um comentário acessório, uma explicação contida dentro do próprio enunciado, os colchetes evocam uma intervenção editorial posterior, de caráter técnico ou classificatório, marcando certa sensação de intromissão metatextual. No plano interpretativo, o uso dos parênteses provoca, em minha leitura, o efeito de uma característica já fundante no símbolo (não-)solar, como se a natureza noturna pudesse fazer parte da figura do galo – antítese –, enquanto o emprego dos colchetes evidencia a contradição de associar a figura luminosa à noite – paradoxo. A segunda peculiaridade estrutural, entretanto, é mais intricada, pois incide diretamente sobre a extensão da terceira parte do poema *Gatos* e, por conseguinte, sobre as possibilidades de leitura do(s) poema(s) envolvido(s) que serão analisadas em outro momento.

Se *O Antipássaro* e *Galo (noturnos)* representaram, em *Teia*, o mergulho nos símbolos da noite e da interioridade, as seções *Figuras* e *Vésper (finais)*, pareceram anunciar um retorno à luz. No entanto, trata-se de uma luz dessacralizada, desprovida de redenção ou transcendência que, por vezes, marcou outras fases da antologia de Fontela. No caso de *Figuras*, o grande lugar vazio de minha experiência leitora deu-se pela ausência de um poema homônimo, que, junto à particularidade extensiva de *Narciso (jogos)* – que mais se assemelhava a vários poemas do que um só –, diluiu as ressonâncias simbólicas da seção. Pareceu-me que esse segmento enfatiza, ainda mais, as figurações transmutadas na lírica, só que, dessa vez, numa jornada espelhada de suas próprias ressonâncias, “A fonte / deságua na própria / fonte” (Fontela, 1996, p.69): o meio-dia, protagonista em *Nunc*, a estrela como aponta o título *Estrela*, as personagens da mitologia grega em *As deusas* e *Narciso (jogos)*, o círculo deificado em *Círculo*, etc.

Não menos impiedoso, ao fim de seu livro, o adeus de Fontela parte da estrela vespertina para finalizar sua trama em *Vésper (finais)*. O tom de despedida é claro: em *A*

Paisagem Natal, assinala que “Jamais haverá volta” (Fontela, 1996, p.86); em *Apocalipse*, título delator por si só, sinaliza o fim: “acaba morre / finalíss / mamente.” (Fontela, 1996, p.88). Talvez o mais memorável em minha leitura, *Vésper*, novamente o poema homônimo, interpretei-o como a melancolia da solidão metaforizada na estrela, que é o fim do dia. Ao fechar sua lírica com os seguintes termos: “depois dela só há / o silêncio” (Fontela, 1996, p.90), fui levada a vivenciar o silêncio, o único que resiste mesmo na infecundidade da linguagem e na maturidade do ser. Restando-me tão somente o branco da página.

4.2 Foi de poesia / lição primeira²⁸: Mapeamento da experiência estética com *Teia*

Interpretado sob diferentes prismas – como questionamento metalinguístico por Antonio Candido (1988), como alegoria da morte por Ivan Marques (2019) ou como força criadora feminina por Regina Zilberman (2004) – o poema inaugural *Teia* tornou-se uma das composições mais revisitadas da lírica fonteliana. Curiosamente, quanto mais a crítica retorna a esse texto, mais ele parece escapar à fixação de sentidos, como se sua grandiosidade residisse justamente na capacidade de resistir ao completo fechamento. Considerando a perspectiva de Wolfgang Iser (1996), a indeterminação textual é o elemento que explicita a necessidade de uma combinação entre as perspectivas do texto, talvez seja justamente por isso que a imoderada brevidade, a disposição dos versos, a omissão de verbos – enfim, toda a estrutura de *Teia* – fermenta a plurissignificação, impelindo os leitores a articular as perspectivas para preencher os vazios:

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:

no

²⁸ Versos retirados do poema *Cartilha* (Fontela, 1996, p.17)

centro
a aranha espera. (Fontela, 1996, p.13)

Ao ler *Teia* pela primeira vez, fui arrebatada pelo ritmo impetuoso delineado pela anafórica expressão “A teia, não”. Esse pulsante verso, repetido quatro vezes no início de quase todas as estrofes, funciona como compasso pungente impelindo-me a farejar os rastros de sentido no plano sintático dos versos. Notei, de imediato, a ausência de verbos, o que, a princípio, colaboraria para destacar o objeto antes mesmo do gesto criador ou da própria aranha. Persistindo a inquietação sobre o que seria essa teia, decidi, então, voltar-me à estrutura visual do poema: graças à diferença de extensão entre os versos curtos iniciais e os finais mais longos de cada estrofe, o poema cria uma forma peculiar no papel que evocam-me ondas ou talvez pontas, *mas de quê exatamente?*

Assim, a partir da articulação entre a disposição gráfica e as anáforas “A teia, não”, vislumbrei uma solução possível aos lugares vazios: a própria imagem da teia se manifesta formalmente no poema, igualando alegoricamente o ato poético à tessitura da aranha. Pela via metapoética – em que a teia é também o poema, e o poema é sua própria trama –, reli o texto, atentando-me aos atributos destinados à teia-poema, no encalço de dissecar a possibilidade instaurada. Em todas as quatro estrofes que delineiam o objeto, visual e semanticamente, Fontela emprega litotes – figura de linguagem que afirma algo pela negação de seu contrário – que assistem o ritmo do poema pela repetição do conjunto “não [...] mas”, além de enfatizar determinada crítica e intensificar o vigor ambíguo do poema. Comecemos, pois, por registrar a dimensão crítica que guarda relação íntima com o teor autorreferencial do poema.

Ao mencionar que a teia é “não / mágica”, “não / morta”, “não / virgem”, o sujeito poético parece recusar uma série de imagens cristalizadas, místicas ou idealizadas da poesia e de seu fazer. Contra o senso comum que associa o poema ao mistério inexplicável ou à inspiração transcendental, o texto responde que a poesia é instrumento deliberado – “arma, armadilha” – construído para agir sobre o outro. À ideia de uma poesia desvitalizada, alheia às transformações do mundo e encerrada em si mesma – “morta” –, o poema opõe um corpo sensível e “vivente”. À concepção que a exalta como arte pura, o poema propõe sua face laboriosa: “trabalho, tensa”. E, por fim, à fantasia da poesia como algo intocado, “virgem”, contrapõe-se a imagem pungente da criação – “intensamente / prenhe”. Assim, as litotes conjuram em minha leitura como figuras retóricas, apresentando as visões entorpecidas da poesia para, em seguida, rebatê-las, afirmindo o lugar da poesia para a humanidade.

Entretanto, ao mesmo tempo em que enfatizam a crítica ao tratamento para com a poesia, as litotes são artifícios conhecidos por suavizar o discurso. No caso da leitura de *Teia*,

as litotes parecem também fundamentar um aspecto distinto em minha leitura: a fragilidade do fazer poético. Pelo âmbito autorreferente, a constante reformulação litótica parece mimetizar a escolha dos vocábulos ideais, como quem busca a palavra perfeita para a criação poética. Além disso, ao manter o que se nega (a magia, o perecimento, a arte, a pureza), os pares retóricos não eliminam o primeiro termo, mas o conservam como fantasma de sentidos: aquilo que o poema nega ainda reverbera dentro dele. O que me impele a retornar ao texto, mais uma vez.

Na releitura das quatro estrofes que caracterizam a teia, voltei-me ao fluxo peculiar instaurado pelos *enjambements* e pela elipse dos verbos, elementos que tensionam o ritmo e ampliam os sentidos do poema. Assim, lembrei-me da reflexão de Steiner acerca da ruptura com as formas canonizadas, que revela a “consciência da lacuna existente entre a nova compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética” (Steiner, 1988, p.46). Aplicada à leitura de *Teia*, essa ruptura se evidencia tanto na concisão verbal, quanto na ausência de pontuação e no desdobramento frasal que atravessa os versos. Tal escolha me pareceu uma tentativa de “libertar-se das tradicionais limitações da sintaxe e da definição” (Steiner, 1988, p.46), já que instaura um campo de ambiguidade morfossintática que abre margem às variações prosódicas e, por consequência, afetam as interpretações do texto.

Um dos efeitos disso é a instabilidade no eixo da negação: ela pode incidir sobre o adjetivo – a teia, não [é] mágica, mas [é] arma, armadilha – ou sobre o próprio substantivo – a teia, não, [é] mágica, mas [é] arma, armadilha. No primeiro caso, o sentido se mantém na lógica de negação parcial e correção: a teia não é uma coisa, é outra. No segundo, porém, o desvio sintático sugere uma espécie de adivinhação ou charada: não é a teia, o que é mágica, mas é, ao mesmo tempo, arma, armadilha? – *que objeto está sendo formado, se não a teia?*

Ao refletir sobre essa contingência, recordei que um dos temas usuais da lírica fonteliana é o retorno à infância como forma de (re)descoberta – ou, mais precisamente, como tentativa de reencontrar o olhar primevo vinculado à temática da lucidez. No poema *Ludismo*, por exemplo, pode-se associar, ainda que de modo implícito, o ato de quebrar o brinquedo e tentar recompô-lo ao gesto de ler poeticamente: reconstruir-se pela leitura, ou, sob outro enfoque, reler um mesmo texto e renová-lo a cada leitura – exatamente como tenho feito no diálogo contínuo com o poema *Teia* e suas múltiplas versões. Ao estreitar o foco para os jogos de adivinhação, relemrei o poema *Da metafísica (ou da metalinguagem)* (Fontela, [1986] 2006, p.219), que retoma a brincadeira infantil e a reconfigura num plano metafísico – como discutido no capítulo anterior – o que, a princípio, me pareceu legitimar uma compreensão

distinta do poema *Teia*. No entanto, foi apenas mais adiante, ao me deparar com outro texto do mesmo livro, que, a nova hipótese de leitura se impôs com maior nitidez. A seguir, apresento o poema que merece atenção ampliada, pois sua leitura contribuiu de forma decisiva para ratificar a nova interpretação sugerida para *Teia*:

ADIVINHA
O que é impalpável
mas
pesa

O que é sem rosto
mas
fere

O que é invisível
mas
dói. (Fontela, 1996, p.42)

Amor, saudade, decepção, tempo, signo, silêncio: todas são respostas possíveis ao enigma proposto. Desde o título, convocando o leitor a se engajar na tarefa de decifração, a tessitura textual fonteliana se deixa atravessar por um jogo ambíguo entre a precisão e a hesitação. Não é a imprecisão que conduz o poema, mas paradoxalmente, a ambiguidade em rigor: o texto, ao invés de orientar o leitor para um único desfecho, abre-se a múltiplas respostas plausíveis, sem que nenhuma se imponha como definitiva. As estratégias compostionais que em princípio organizam as condições de leitura e interpretação do texto (Iser, 1999), aqui operam em duplo movimento: por um lado, delineiam progressivamente uma figura – algo que é impalpável, pesado, sem rosto, nocivo, invisível, doloroso –; por outro, mantêm essa figura suspensa, em aberto, deslocando continuamente o centro de sentido. O afastamento à resposta, instigou-me a relembrar o questionamento final de *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz: “As perguntas que há século e meio se fazem os maiores poetas têm uma resposta?” (Paz, 2012, p.305). Com essa pergunta, ele sublinha o impulso poético em direção ao indizível – e é precisamente nessa direção que interpretei *Adivinha*: entrever a vocação da poesia para o inacabado, à indagação sem desfecho.

Mais do que mapear *Adivinha*, o foco reside, no entanto, em destacar suas ressonâncias com o poema inaugural. Como já mencionado, ao ler a charada de *Adivinha* pela primeira vez, fui remetida à hipótese anteriormente formulada de que os versos de *Teia* talvez não estivessem qualificando diretamente o objeto teia, mas outro referente apenas revelado no final do poema. Em outras palavras, a leitura do texto posterior reforçou, assim, a suspeita de que a protagonista do poema não é a teia, mas algo oculto, por conta dos seguintes

parentescos formal e semântico: ambos organizam-se a partir de estruturas paralelísticas e repetições; ambos operam pela via da negação – “impalpável / mas / pesa” (Fontela, 1996, p.42) e “mágica / mas arma, armadilha” (Fontela, 1996, p.13); e ambos convocam o leitor a ficcionalizar a forma do objeto através das pistas fragmentárias e antitéticas.

Ao contrário da (não-)resposta elaborada ao enigma de *Adivinha*, em *Teia*, a estrutura textual me guiou a um preenchimento possível a partir da estrofe final do poema: “no / centro / a aranha espera” (Fontela, 1996, p.13). Não é a teia, portanto, única protagonista possível na composição, mas também a aranha – figura geradora que permanece latente até o fim do poema. Essa conclusão, no entanto, está longe de dissipar os silêncios do texto; ao contrário, o duplo em jogo abre novos lugares vazios: *como a aranha é mágica e arma? Morta e sensitiva? Virgem e prenhe? É possível a aranha ser a própria “arte / trabalho”, já que é a representação do criador, não da criação?* Destrinchemos, pois, os efeitos de cada par dicotômico em seu vínculo com o símbolo da aranha – mas, já adianto que a introversão do ser servirá de esteio para as interpretações a seguir: ao criar, a aranha cria a si mesma.

No que diz respeito à primeira diáde semântica, imaginar uma aranha “mágica / mas arma, armadilha” (Fontela, 1996, p.13) levou-me a considerar seu vínculo com a esfera do divino e sua imagem como tecelã do destino. Sem demora, associei essa figura às Moiras, fandeiras míticas que controlam os ciclos cósmicos e o destino dos homens. Nessa chave simbólica, li a aranha “mágica” como entidade ancestral, associada ao sagrado: “Tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua função divinatória, tão amplamente atestada ao largo do mundo.” (Chevalier, 2001, p.71). Em contraposição, o termo “arma”, pode ser interpretado como substantivo – como o li da primeira vez, a teia enquanto arma –, mas também como verbo – armar –, sugerindo a ação da aranha, arquitetando seu instrumento – ou, enquanto imagem do poeta, do gesto intencional de poetizar, com cálculo e estratégia, para capturar o que a realidade externa não é capaz de dizer, criar os sentidos, cativar o leitor.

O terceiro vocábulo, “armadilha”, parece condensar essa ambivalência, referindo-se tanto ao artefato da aranha quanto à própria condição em que ela se encontra. Se, por um lado, constrói seu mecanismo de captura, por outro, está também presa ao centro do que criou: “no centro / [...] espera”. Ao depender do tempo de aguardo para sobrevivência, o ato de tecer da aranha implica, consequentemente, um gesto de clausura. Nesse sentido, a etimologia da palavra *armadilha*, em minha leitura, reforça esse duplo sentido: derivada de *armata* (equipamento) com o sufixo *-ilha*, este evoca a ideia de isolamento – ilha como confinamento do mundo que a cerca. Assim, interpretei a primeira estrofe, dirigindo-se à aranha, como

poeta-divindade que controla o destino dos homens-leitores, mas que está, simultaneamente, capturada em sua própria criação. *Mas o que significa, nesse caso, ser apreendida pela sua própria teia?*

Na segunda diáde, “morta / mas sensitiva, vivente”, o contraste é carregado de uma situação paradoxal, afinal, como conceber um ser que seja ao mesmo tempo morto e vivo? Inicialmente, a oposição impulsionou-me à busca por outros signos que evocassem o aspecto mortífero da imagem: a rigidez da palavra “tensa” e a suspensão final da “espera” coesoram o ar letal do texto, que me fizeram vislumbrar uma relação com a figura da tecelã que controla o tempo e o destino. Nesse cenário, a espera converter-se-ia em um eufemismo da morte, alegoria do destino inexorável – . Mas há, ainda, outra via na leitura. Considerei também, em seguida, a tradição budista, segundo a qual vida e morte não são opostos, mas faces de um mesmo ciclo. Por conseguinte, a morte não seria o fim, mas pré-requisito para a transformação do ser, que parece harmonizar com as palavras de Chevalier sobre a teia: “ O fio da aranha é o meio, o suporte da realização espiritual.” (Chevalier, 2001, p.72)

Estendida à conjuntura poética, essa morte assumiu feição simbólica em minha experiência, como a renovação necessária dos signos. O gesto lírico de Fontela – ao retornar incansavelmente a seus símbolos e reformulá-los – pareceu-me emular esse processo de morte e renascimento. Elidir a aranha, elidir a poeta, elidir a palavra: todas essas destruições são prenúncios de recriação pelo ato da leitura poética. Vivenciei esse impulso autodestrutivo, inclusive, na estrutura textual, a começar pelas elipses dos versos “ser” e “estar” nas quatro primeiras estrofes – como uma obliteração da identidade do objeto nomeado, um apagamento de sua definição fixa. Somou-se a isso a homofonia insinuada entre *a teia* e o verbo *atear*: a repetição do verso “A teia, não” sugeriu-me também um imperativo – Ateia –, subverter o símbolo, ateando-lhe fogo, obrigando-o a renascer na leitura.

Esse (re)nascimento se reitera na próxima diáde, “virgem / mas intensamente / prenhe”, que marca, em especial, a parcela feminina relacionada ao símbolo. Ao reler os versos e relacioná-lo ao símbolo da aranha, voltei minha atenção, primeiramente, à disposição gráfica da palavra “prenhe” no poema. Até esse momento, a composição era marcada por uma simetria rigorosa: cinco estrofes de três versos, organizadas por uma métrica eminentemente planejada. Observei uma sequência: o primeiro verso – sempre repetindo “A teia, não” – com quatro sílabas poética, o segundo apenas uma – “mágica”, “morta”, “arte” – e o terceiro, mais longo, alternando entre cinco e seis sílabas – “mas arma, armadilha” com cinco sílabas, “mas sensitiva, vivente” com seis sílabas, “mas trabalho, tensa” com cinco sílabas. A partir disso,

construí a expectativa de que a próxima estrofe preservaria esse padrão métrico – respectivamente, quatro, uma e seis sílabas poéticas.

No entanto, ao deparar-me com a próxima parte, na estrutura textual em que se inscreve a diáde virgem-prenhe, experienciei uma quebra da continuação: a simetria é mantida nos dois primeiros versos – “A teia, não” (quatro sílabas) e “virgem” (uma sílaba) –, mas, no terceiro, há apenas quatro sílabas poética – “mas intensamente” – no lugar das seis esperadas²⁹. Além disso, há um quarto verso, visualmente destacado, isolando a palavra “prenhe”. Esse afastamento gráfico é o único no poema, o que, imediatamente, me sugeriu que não se tratava de um acaso, induzindo-me a unificar os dois últimos versos e recontar as sílabas, como se “mas intensamente / prenhe” fosse um verso só: a regra das seis sílabas poéticas, previamente estipulada, é conservada, o que ratifica o rompimento como expressivo, ou sugestivo.

Nesse sentido, o vazio instaurado pela fragmentação métrica levou-me a reexaminar a disposição visual dos versos. Percebi, então, que, ao traçar uma linha vertical na altura de prenhe, esta se alinha ao sufixo *-mente*, presente no advérbio “intensamente”, emergindo a expressão “mente / prenhe” – locução que, inserida na lógica simbólica do poema, potencializou o vínculo entre o fazer poético e a figura da aranha. A mente fecundada, grávida de sentido, alude ao gesto criador, e a tecelagem do texto, como a teia da aranha, configura-se como alegoria do labor do poeta. Ainda assim, permanece o paradoxo: apesar de “intensamente prenhe”, a aranha é “virgem”.

Esse aparente contrassenso se traduziu, para mim, como mais um vazio, convocando meu próprio repertório em busca de sentido. O preenchimento possível me remeteu ao arquétipo do divino feminino: seja Maria, a virgem que concebe o salvador; seja Ártemis, a deusa grega conhecida por seu voto de castidade e, ao mesmo tempo, protetora dos partos; seja Penélope, que, ao tecer e destecer o sudário, resguarda-se para Ulisses. A quarta estrofe de *Teia*, assim, parece inscrever-se nesse imaginário que associa à castidade, transcendência e criação, fundindo sexualidade e espiritualidade sob o signo da aranha tecelã. Nessa perspectiva, reencenada na urdidura do poema, a figura representa a fecundidade etérea, suspensa entre o simbolismo sexual e a pudicícia metafísica.

A feminilidade está marcada, desde o início, por meio dos artigos definidos que antecedem o objeto tecido – “A teia, não” –, apontando para um sujeito feminino. Mas há

²⁹ Visualmente, a extensão do verso “mas intensamente” se assemelha ao comprimento dos terceiros versos das outras estrofes, o que perdura a forma da teia, que fora vivenciada na primeira leitura. Talvez, por isso, a separação silábica, que afetou essa nova leitura, passou despercebida no primeiro percurso.

ainda outra ambiguidade semântica velada nesse refrão, que reforçou a leitura da essência mística feminina: a palavra *ateia* – isto é, a que nega a existência de qualquer divindade – é homógrafo de *a teia*. Ao martelar *ateia*, *não* em suas estrofes, a leitura do poema recusa o apagamento da espiritualidade, reafirmando, ao contrário, a dimensão sagrada da tecelagem à simbologia da aranha. Como observa Zilberman, “Não se trata, contudo, de se entender tecer tão-somente como criar, matéria sugerida pelo poema de Cabral, mas principalmente como tarefa feminina, fruto de um desafio aos deuses e aos poderosos.” (Zilberman, 2004, p.151), ao relacionar o texto à figura de Aracne, que desafia Atena em sua arte, a pesquisadora intensifica o caráter subversivo da criação feminina vivenciado no poema. Retornemos, com essa perspectiva em mente, ao clímax e fechamento da composição:

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:

no
centro
a aranha espera. (Fontela, 1996, p.13)

Pela trajetória metapoética, anuncia-se implicitamente, no fim da quarta estrofe, a gestão de um ser – expectativa que, particularmente, acolhi enquanto leitora. Porém, ao invés de revelar o que fora concebido, é a própria geradora que se destaca na conclusão. Impelida pelo lugar vazio da aranha ao fim do poema, movi-me à perspectiva sintática, reconhecendo o hipérbole que, em minha experiência, suspende, até o último verso, a tensão temática para deslindar o ser gerado: se antes “A teia” estava disposta logo no começo de cada estrofe, a inversão da estrutura frasal despertou na leitura o protagonismo do inseto.

Imageticamente, o formato da teia remete-me a um desenho concêntrico que conduz ao centro da armadilha, tal como o andamento da leitura me movimentou em direção à figura central da aranha. Sonoramente, mimetizou-se também, em minha experiência, a concretude da aranha, já que a oposição entre o som forte e explosivo das oclusivas /t/, /b/, /p/ e a suavidade das consoantes nasais /m/, /n/, /p/, pareceram-me reiterar a ardileza calculada da aranha-poeta, mas ainda, a sutileza, ou a delicadeza, da teia-poema que ela tece. Essa tensão entre forma e ausência, entre força e suavidade, parece corresponder ao movimento de rotação que Octavio Paz identifica:

O poema é um conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo. A significação deixou de iluminar o mundo; por isso hoje temos

realidade e não imagem. Giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente. O sentido desse pestanejo não é a significação última mas é a conjunção instantânea do eu e do tu. Poema: busca do tu. (Paz, 1996, p.121)

Através da combinação dessas múltiplas perspectivas, estruturais, formais, temáticas, cheguei a seguinte formulação final: ao deixar a posição de criadora e assumir a circunstância de criatura, a aranha-poeta, ao tecer o poema pelos fios da linguagem, eterniza-se na auto-emboscada. O parto que se anuncia, portanto, é o de si mesma: isolada, hermética, virgem, a aranha fonteliana aguarda o momento de fisgar o leitor que, paradoxalmente, é quem possibilita sua libertação, costurando, pela lógica da outridade, o disfarce sonoro do silêncio cristalizado, ao passo de ser, ele mesmo, aquele que convidará o incauto leitor a romper a “espera”, desfiando-se, novamente, à *Teia*.

4.3 A cicatriz, talvez / não indelével³⁰: Mapeamento da experiência estética com *Gatos*

No segundo poema selecionado para análise, *Gatos*, a densidade polissêmica da lírica fonteliana adquiriu novos contornos, sobretudo em razão das divergências editoriais entre as publicações consultadas. Se a linguagem poética de Orides Fontela, já se configura como espaço privilegiado da ambiguidade – nos níveis léxico, sintático, estrutural, referencial, semântico –, neste caso específico, sua tessitura se entrelaça a duas formas distintas de organização do texto final, gerando, no mínimo três possibilidades interpretativas.

Na edição publicada pela Geração Editorial (1996), *Gatos* aparece dividido em três partes numeradas com algarismos romanos, encerrando-se, aparentemente, com o verso “agindo.” (Fontela, 1996, p.51) – disposto no anexo B –, todos dispostos numa mesma página. Ao virar a folha, surgem novos versos, compostos por quatro estrofes, ordenadas sem título e separadas por um espaçamento vertical significativo em relação ao topo da página, o que visualmente os distancia de *Gatos*. Além disso, embora não haja outro texto da seção *Galo (noturnos)* sem nomeação, há outros exemplos em *Teia* que seguem esses parâmetros: poemas ausentes de títulos e com um espaçamento semelhante, o que sugere a possibilidade dessas estrofes serem lidas como uma composição autônoma.

Nas edições da Hedra (2015) e da CosacNaify (2006), no entanto, esse conjunto de versos encontra-se incorporado na terceira parte do poema *Gatos* – acomodado no anexo C. Essa divergência editorial repercute numa profusão de sentidos atribuídos às leituras, pois o

³⁰ Versos retirados do poema *Memória* (Fontela, 1996, p.43)

acrúscimo (ou supressão) desses versos afeta a conclusão e o alcance simbólico do(s) poema(s). A depender da versão consultada, *Gatos* pode se encerrar com a imagem enérgica dos felinos “agindo” na escuridão, ou avançar para um desfecho ambíguo, marcado pela permanência da água. Assim como o suposto segundo poema, que, ao mesmo tempo, é autossuficiente, mas, atrelado às estrofes de *Gatos*, pode provocar outras leituras. De antemão, apresento o poema conforme publicado nas antologias, deixando em negrito o encerramento da versão de 1996, para, em seguida, ponderar sobre os efeitos das duas configurações:

I

Os gatos
secretos
saltam

somem no abstrato
escuro.

II

Gatos no
negro
fluem: fosforecem

arranham vidros destroçam
espectros
farejam todos
os rumos.

III

No vácuo
insone na meia-noite
lúcida
cuidado: gatos
agindo.

Numa hora
secreta
as águas
dormem

(rios detidos
fontes inertes
introvertido oceano)

numa hora
impossível
cessa o
fluxo

e eis a
estrela: amor
cristalizado. (Fontela, 2015, p.347; Fontela, 2006, p.315)

À inclinação de reinventar o mundo animal, Fontela toma o símbolo do gato para construir sua tessitura antitética: semelhante à aranha, ao galo, ao pássaro, deparei-me com mais um signo dúvida quando penso nos significados atribuídos ao felino. À medida que segui o título da seção e relembrei o poema anterior, aprofundei-me nas facetas sombrias tradicionalmente associadas a essa figura – o mistério, o mau-augúrio, a bruxaria. No entanto, ponderei também sobre a face benigna dessas crenças – por exemplo o tradicional gato da sorte japonês; ou a deusa egípcia Bastet, vinculada à proteção e à fertilidade. Essa perspectiva dicotômica parece adequar-se ao que propõe Chevalier: “O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal.” (Chevalier, 2001, p.461) Nesse interím, o que construi como expectativa de leitura é que será mobilizada, novamente, a simbologia animal como via de acesso ao âmago dúvida da condição humana. Ao ler e reler o poema, retorno com constância a um vazio paradigmático: *o que, afinal, representa o gato?* Essa pergunta parece reger o percurso de sentido que venho delineando.

No que tange à estrutura externa, as estrofes não seguem uma forma fixa, e a metrificação dos versos varia entre uma e oito sílabas poéticas, sem estabelecer um padrão rígido; o que, de forma inicial, levou-me a relacionar essa ausência sistemática ao caráter indomável do animal, o espírito livre felino. Ainda assim, são o ritmo, a sonoridade e as escolhas lexicais que passam a orientar minha interação com o texto, pois parecem despertar a energia selvagem e furtiva atribuída ao felino. O ritmo é constituído por uma querela entre a brevidade incisiva com que se iniciam as seções – “Os gatos / secretos / saltam”, “Gatos no / negro”, “No vácuo / insone” – e o prolongamento transiente que se instala em momentos arbitrários – “somem no abstrato / escuro”, “fluem: fosforecem”, “arranham vidros destroçam”, “insone na meia-noite”³¹. Tal alternância delineou, em minha leitura, a astúcia do movimento gatuno: uma artimanha compassada, mas ao mesmo tempo dissimulada, escorregadia demais para se submeter à rigidez da forma.

Além disso, o esquema rimático e a composição fônica parecem reforçar esse duplo gesto – voraz e soturno. Nas consoantes, percebo o vigor bestial pela leitura dos fones oclusivos emaranhado ao sussurro velado dos fricativos – “Os gatos / secretos / saltam // somem no abstrato / escuro”, “destroçam / espectros”. Nas vogais, a força livre do /a/ e do /i/ se contrasta com a gravidade das posteriores /o/ e /u/ – “arranham vidros destroçam /

³¹ Vale mencionar que os dois últimos exemplos escolhidos possuem afastamentos estruturais que, não só distanciam os termos, como também prolongam o tempo da leitura, elemento fundante na interpretação do ritmo.

espectros / farejam todos / os rumos”, conjurando a ambivalência felina; inclusive no plano físico, pois as vogais obrigam o movimento extremo da boca entre a abertura completa e o arredondamento dos lábios. Ainda, as escolhas lexicais que caracterizam o ambiente – “abstrato / escuro”, “negro”, “vácuo” – produzem uma sensação de suspensão, remetendo-me a uma atmosfera onírica. Em contraponto, os verbos que regem as façanhas dos felinos – “saltam”, “arranham”, “destroçam” –, oferecem certa concretude à cena, um corpo que irrompe no espaço nebuloso. A ação traiçoeira, que se impõe no silêncio da noite, é o que se sublinha pela interação com a estrutura da edição de 1996.

À medida que avanço, começo a delinear o preenchimento do vazio central a partir de dois adjetivos que, a meu ver, funcionam como pontos de inflexão: o vácuo é “insone” e a meia-noite é “lúcida”, que ocasionam vazios em minha experiência – *se o ritmo é encatório e leva-me a pensar na conjuntura do sonho, como podem esses elementos estarem despertos?* Leio aqui como uma fissura na recorrente tentativa de despersonalização do sujeito poético fonteliano: não são o vácuo e a noite que se mantêm acordados, mas há algo que mantém em alerta o próprio eu-lírico, uma vigília inquieta que toma forma no símbolo do gato. O que nos mantém vigilantes nas madrugadas? O que nos faz remoer nossas escolhas, “farejar todos / os rumos”? O que “arranha vidros”, tornando opaco o que parecia límpido, e o que “destroça / espectros”, senão a própria consciência – viva demais, presente demais? Análogo a *O Morcego*, de Augusto dos Anjos, leio os gatos fontelianos como transposição da consciência inquietante, como metáfora da lucidez que alucina, desses desassossegos (in)comunicáveis que nos visitam quando tudo se silencia, ou, nas palavras da própria poeta, retiradas do poema *Falar*: “Falo do que impede / o sono” (Fontela, 1996, p.14).

Entretanto, ao considerar a versão das antologias, acrescida de quatro estrofes, experienciei um deslocamento do gesto poético, uma vez que a essência ativa do gato ter sido sobreposta pela imobilidade aquática, subvertendo a leitura sugerida pela edição inaugural. Para além da reverberação da ambivalência felina, a inserção do novo símbolo rompeu frontalmente com o dinamismo do gato, instaurando o silêncio paralisado das águas. Afirmar com toda certeza que se trata de um erro editorial soa-me inviável, pois há continuidade temática e coesão lexical que sustentam a hipótese de uma unidade intencional, se compararmos os textos: a marcação temporal da terceira parte – “na meia-noite” – dialoga com o tempo inefável de “numa hora / secreta”, “numa hora / impossível”, sendo que os adjetivos que qualificam esse tempo no trecho posterior coadunam-se com o comportamento sorrateiro e espectral do gato; há ainda paralelismo estrutural e métrico entre os versos “na meia-noite / lúcida / gatos / agindo” e “na hora / secreta / as águas / dormem”; o “fluxo” da

água se articula aos gatos que “fluem”; por fim, as oposições entre o dinamismo felino – de animais que “saltam”, “arranham”, “destroçam” – e a rigidez aquática – de um corpo “detido”, “inerte”, que “cessa o / fluxo” – podem conformar não apenas um diálogo, mas um jogo antitético, que é tão comum na lírica de Fontela.

Se, em uma primeira leitura, o gato me surgiu como alegoria das tormentas impoderáveis da razão – um símbolo da inquietude noturna de um sujeito em vigília –, em uma segunda concretização, seu movimento insinuou-se como a própria busca pela totalidade: um anseio inextinguível por integração e sentido, constantemente frustrado pela opacidade do ser e pela natureza esquiva da linguagem. Nesse novo gesto interpretativo, a fluidez felina, que se desdobra por entre sombras e silêncios, acaba por se confrontar com a estase aquática da última parte, em que a experiência do mundo parece subitamente suspensa. Essa inflexão na leitura parece encarnar a problemática da inapreensibilidade do ser pela linguagem – questão discutida no capítulo anterior – e que Octavio Paz sintetiza com precisão:

Mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana. (Paz, 2012, p.43)

Assim, o gato, em sua errância silenciosa, deixa de ser apenas imagem da insônia para tornar-se metáfora da consciência que tenta, em vão, lançar pontes entre o eu e o mundo. Seu movimento, no interior do poema, não se dirige a um lugar, mas a uma “impossível” hora em que cessam o fluxo e o tempo, e o sujeito, imerso em sua própria interioridade – “inerte”, “introvertido” – já não se distingue da água que o cristaliza. O encontro com essa substância primordial – ambivalente de origem e de dissolução – exige a abdicação da própria consciência de si, isto é, a suspensão da linguagem como mediação e/ ou o abandono da diferença ontológica que funda a experiência humana. “Numa hora / impossível”, a existência já não pulsa: está solidificada na permanência transcendental e mortífera da água.

Faz-se necessário, por fim, considerar as estrofes transeuntes que se iniciam com “Numa hora” enquanto peça autônoma, cujos sentidos se sustentam mesmo quando descolados do poema anterior. Ainda que a sobreposição simbólica entre gatos e água configure uma leitura revigorada e produtiva, esse novo segmento também oferece uma construção poética com unidade própria, marcado, em minha leitura, pelo âmago narcísico na busca de si – uma introspecção que se projeta na superfície imóvel das águas. Desse modo,

sua leitura revelou-se independente, seja pela organização textual própria, que imprime ao poema um ritmo distinto de *Gatos*, seja pelo encadeamento semântico interno, em que a sucessão de figuras aponta para uma espécie de narrativa suspensa. Por isso, leiamos a seguir o próximo poema, como se estivéssemos com a edição da Geração Editorial (1996) em mãos e virássemos a folha:

Numa hora
secreta
as águas
dormem

(rios detidos
fontes inertes
introvertido oceano)

numa hora
impossível
cessa o
fluxo

e eis a
estrela: amor
cristalizado. (Fontela, 1996, p.52)

À primeira vista, meus olhos foram convocados à materialidade do texto, antes mesmo que eu me detivesse em seu conteúdo semântico. A disposição visual dos versos e das estrofes em *Numa hora* logo me suscitou a sensação de fluxo – como o de um rio perene ou, a partir da imagética da segunda estrofe, como o movimento descendente da água em uma cachoeira. Esse formato, fez-me lembrar, de imediato, as bordas da trama de palavras no poema inaugural *Teia* – que, como já vimos, deslocou o apelo visual aos jogos de sentido. Digna do efeito lacunar sobre minha experiência, essa sinuosidade exterior impeliu-me (in)voluntariamente à observação da perspectiva morfológica, pois saltaram-me à vista três termos, de alguma forma destacados na estrutura textual: *águas*, *oceano*, *fluxo*. Talvez, o isolamento da palavra em um único verso, o posicionamento de destaque na extremidade do poema ou o espaçamento distintivo tenham sido os responsáveis por fazê-los reluzir em minha leitura. O ponto é que, a partir do arranjo entre a concretude do texto e os vocábulos dispersos, ainda que vistos apenas de relance, formulei a expectativa de que a leitura se voltaria à simbologia da água – o corpo do poema parecia mimetizar o corpo aquático.

Essa suposição, longe de resolver o enigma poético, antes concatenou outras aberturas, pois as significações simbólicas da água remontam a uma cadeia de ambivalências: ela é, simultaneamente, fonte de vida e alegoria da morte; símbolo da origem e do fim; totalidade

unificadora e infinitude de possibilidades; fertilidade e pureza concomitantes, além de figura análoga ao feminino (Chevalier, 2001). Para culminar a complexidade dessa simbologia, vieram-me à lembrança alguns dos muitos poemas fontelianos que retomam o elemento aquático, quase sempre associado ao fluxo contínuo da vida: a água pode ser ícone da germinação, como em *Gênesis* (Fontela, 2006, p.125); pode surgir como alegoria da purificação, como em *Sede* (Fontela, 2006, p.60); ou, ainda, como metáfora da criação poética, em *Bodas de Caná* (Fontela, 2006, p.156). Convocada à leitura, segui, enfim, palavra por palavra, verso por verso, estrofe por estrofe, em busca da renovada reflexão do ser sob a efígie da água.

No nível formal, percebi uma espécie de soneto reinventado, configurada pela composição emaranhada de dois quartetos e dois tercetos – e me perguntei, desde o início, se haveria ali uma inversão entre a segunda e a terceira estrofes. Na tentativa de tatear uma resposta por meio do salto entre perspectivas, a experiência com o esquema rítmico das quadras prolongou a sensação da dissonância estrutural, munindo-me de novas pistas: a cadência da leitura exige a manipulação consciente da tonicidade para que se elabore um padrão interno³², o que intensifica o desarranjo da métrica sonetista tradicional. Ademais, o cadenciamento provocado pela anáfora, “numa hora” – disposta no primeiro e no oitavo verso – evocou em mim um sentimento de interiorização. Talvez porque associei a nasalização da vogal /u/ e a plosividade da consonante /m/ a um movimento de fechamento, de aprofundamento, que ecoa no compasso de um batimento cardíaco: *dum-dum*.

Por sua vez, a sintaxe poética ampliou o jogo simbólico por meio do *enjambement* nos versos “numa hora / impossível”, a elisão da vogal /a/ sugere a possibilidade dentro do impossível (/num ɔri / po'sivel) – numa hora possível. Já em “estrela: amor”, a prosódia permite uma leitura craseada – /istrelamoh/ –, insinuando uma estrela-mor, isto é, o amor como estrela-guia ou, quem sabe, como seu derradeiro simulacro.

Pelo fio de minhas intuições, percebi que, se o teor vivificador da água fora largamente explorado na lírica de Fontela, o seu âmago mortífero é o que se sobressai em *Numa hora*: a água é a origem de toda a vida, mas a água de Fontela está adormecida; os rios costumam figurar o curso da vida, mas aqui estão suspensos; a fonte, no imaginário ocidental,

³² A diretriz tônica do poema parece apontar para o acento na seguinte ordem: segunda, segunda, segunda e primeira sílaba respectivamente nas quadras. Para que esse ritmo latente se concretize, no entanto, é necessário certo manejo de escansão: 1) na primeira estrofe, o único verso que precisa desse manejamento é “as águas”, pois pode ser escandido como “ASÁ-guas” ou “as-Á-guas”, o que possibilita o deslocamento da tonicidade para a segunda sílaba; 2) na terceira estrofe, em “impossível”, a escansão do verso solto seria im-pos-SÍ-vel, recaindo a tonicidade na terceira sílaba, mas, graças ao enjambement, pode-se reelaborar a contagem para “nu-MA HO-ra im / pos-SÍ-vel”, mantendo a continuidade da segunda sílaba como tônica; 3) por fim, ainda na terceira estrofe, no verso “cessa o”, o artigo definido viabiliza a transferência da força do verso de “CES-sa o” para “ces-SA O”.

remete à origem una, ambiente no qual tudo começou, mas a fonte fonteliana permanece inerte; o oceano, símbolo da germinação original, “da Essência divina” (Chevalier, 2001, p.656), mas o oceano de Fontela é introvertido.

A cifra de minha leitura para combinar as informações (in)conscientemente absorvidas, e seus sentidos iminentes, surgiu com a súbita aparição do oposto da água: a estrela. Ora, se até então, construiu-se um cenário onírico voltado à escuridão da água, como se sustenta, ao fim do poema, a presença de uma estrela no céu? Foi quando me dei conta do mito de narciso e da noção de reflexo: não se trata da estrela em si, mas de seu brilho espelhado sobre a superfície da água inerte. Assim, cair em si – queda em lucidez – só se torna possível quando “cessa o / fluxo”, quando o movimento da vida, simbolicamente análogo ao movimento da água, se cristaliza. Mas lembremos que a lucidez de *Teia*, é paradoxal, “alucina”: o reflexo conduz ao abismo de si, como em Narciso. A consciência do ser, nesse ponto, se vê entre o desejo de nomear-se pela linguagem e a impossibilidade de romper o silêncio que a encerra; aprisionada à sua própria imagem, perde o mundo e a si mesma.

Considerações finais

Partindo da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária de Wolfgang Iser, esta dissertação procurou mapear a experiência estética da leitora-autora com o livro *Teia* (1996), da poeta Orides Fontela, com ênfase no conceito de *vazio* iseriano e suas múltiplas relações com a categoria do silêncio. Compreendendo que a leitura literária é um processo de interação entre texto e leitor, em que se desvela a dimensão ficcional como uma necessidade humana, a obra poética – longe de ser mero objeto material – configura-se como fenômeno virtual que só adquire plenitude na experiência estética – uma experiência que, por sua própria natureza, está sempre em processo, incompleta, suspensa entre o dizer e o não dito. Nesse entremeio de lugares vazios, a poesia se manifesta como resposta à impossibilidade de capturar a vida através da linguagem esfacelada, sendo capaz de nomear o (in)dizível através da interação com o leitor.

A escolha do livro *Teia* (1996), de Orides Fontela, justificou-se por sua singular arquitetura poética, urdida por silêncios e espaços de indeterminação que desafiam a lógica discursiva e, por vezes, a própria dialética da leitura literária. Análoga à poesia que rompe as fronteiras da palavra, vivenciou-se na lírica fonteliana a luta de um sujeito poético que, impossibilitado de se registrar em suas recorrentes mutações, refugia-se no silêncio dos símbolos. Nesse sentido, os poemas que compõem a delicada trama, conjuram as lacunas simbólicas por meio da máxima concisão e que impelem os leitores ao constante salto de perspectivas em busca das combinações emaranhadas e ardil da leitura.

Partindo da experiência estética da leitora-autora, a pesquisa procurou, ainda, estabelecer um diálogo entre os vazios iserianos e os silêncios poéticos propostos por Sontag (2015), Steiner (1988), Suzuki (1960), Friedrich (1978), Paz (2012), além de verificar a pertinência do uso do Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE) como instrumento metodológico para a leitura poética. Os resultados alcançados demonstraram que *Teia* (1996) se revelou terreno fértil para uma abordagem ancorada na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, que sublinham o papel fundante do leitor na concretização da obra. Mesmo com a ênfase original de Iser na prosa narrativa, observou-se que os elementos estruturais da poesia – forma, metrificação, ritmo, verso, estrofe, rima – também suscitam o salto entre perspectivas textuais, e, portanto, estão aptos a ocasionar efeitos de sentido nos leitores. No caso de *Teia*, as lacunas textuais operam como estratégias compostionais centrais, tanto na estrutura externa quanto interna dos poemas, favorecendo a multiplicidade de sentidos a partir da experiência singular do leitor. O mapeamento da experiência estética

com os poemas *Teia* e *Gatos* permitiu identificar, na prática, os efeitos produzidos no ato da leitura poética, pela suspensão sintática, pelo quadro rítmico, pela brevidade, pela imagética do texto. Além disso, o uso do MAPEE possibilitou sistematizar os eventos da leitura que, pela natureza poética, estavam matizados e intrincados na circularidade lírica.

A verificação dos objetivos estabelecidos no início da pesquisa confirma a efetividade da proposta. Foi possível mapear a experiência estética da leitora-autora com *Teia*, evidenciando a centralidade dos vazios e dos silêncios na leitura poética. Também se demonstrou a validade de relacionar a Teoria do Efeito Estético à poesia lírica, reforçando a versatilidade dos pressupostos iserianos. A associação com autores que refletem sobre o silêncio na arte contribuiu para ampliar o escopo teórico da pesquisa, permitindo o estabelecimento de paralelos entre diferentes tradições filosóficas e literárias. Por fim, o mapeamento analítico dos poemas selecionados confirmou a densidade do processo interpretativo na lírica de Orides Fontela, cujo simbolismo recursivo e enigma formal instigam os leitores, juntamente ao sujeito poético, a se atravessar e a se emancipar pelo ato da leitura.

Entre as limitações da pesquisa, destaca-se o caráter ainda preambular da sistematização do mapeamento da experiência poética, cuja condução assumiu um percurso mais fluído e exploratório na presente dissertação. Embora o uso do MAPEE tenha se mostrado frutífero ao lançar luz sobre os efeitos produzidos pela leitura lírica, reconhece-se que a análise poderia ter sido explorada por um viés teórico específico do campo da poesia. Referências como *O Estudo analítico do poema*, de Antonio Cândido, ou *Versos, Sons, Ritmos*, de Norma Goldstein, parecem oferecer subsídios valiosos para a ampliação de um roteiro metodológico específico ou, pelo menos, sensível às particularidades formais e expressivas do texto poético. Como desdobramento possível, propõe-se a elaboração de um guia metodológico que associe as contribuições iserianas à conjuntura dos poemas, oferecendo um caminho mais estruturado para o mapeamento da experiência estética na poesia. Ainda mais caso considere-se o cenário brasileiro do ensino de poesia: diante da marginalização do texto poético no cotidiano escolar³³, vê-se uma abordagem excessivamente teórico-estrutural, uma carência de poesia infantojuvenil, além da falta de preparação e de intimidade professoral não-versificada. Abre-se espaço, portanto, para novos diálogos acerca da problemática social da poesia no contexto escolar.

³³ Questão já debatida, por exemplo, pelo professor Hélder Pinheiro em *Poesia na Sala de Aula* (2018).

Referências

- ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ANDERSON, R.C. *Schema-directed processes in language comprehension. In: Cognitive psychology and instruction*. New York: Plenum, 1978.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. 2^a ed. Oxônia: Oxford University Press, 1962.
- AZEVEDO, A. Ideias Íntimas. *In: Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Paulus, 2004.
- BARBOSA FILHO, J. E. L.; COSTA, F. F. Fazer sentido das ficções: autoetnografia e mapeamento da experiência estética do leitor real. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão, V.39, n.1, pp.81-93, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v39p81>. Acesso em: 1 nov. 2024.
- BARTHES, R. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O Prazer do Texto** (1973). Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. **S/Z** (1970). Tradução de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BELÚZIO, R. F. Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela). **Eixo Roda – Literatura Brasileira e Trabalho**, Belo Horizonte, V.27, N.2, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_da_roda/article/view/28421. Acesso em: 5 mai. 2025.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo de Genebra**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 52^a ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2013.
- _____. **O Poder do Mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3^a ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- _____. Prefácio. *In: FONTES, O. Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.
- _____. Prefácio. *In: FONTES, O. Trevo*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

CARRETO, C. C. **Figuras do Silêncio: Do Inter/Dito à emergência da palavra no texto medieval.** Lisboa: Estampa, 1996.

CICERO, A. Poesia e preguiça. In: **A poesia e a crítica: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.** Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

CHAUÍ, M. Prefácio. In: **Teia.** São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 16ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento (1916). In: TOLEDO, D. **Teoria da literatura: formalistas russos.** Tradução de Ana Claudia Suriani da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006. pp.41-60.

CORREIA, N. **Cantares dos Trovadores Galego-portugueses.** Lisboa: Estampa, 1970.

COSTA, A. R. A construção do Silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. **Em Tese,** Belo Horizonte, V.6, pp.67–74, ago. 2003. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/index>. Acesso em: 25 mai. 2025.

COSTA LIMA, L. **Teoria da Literatura Em Suas Fontes.** Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DELAS, D.; FILLIOLET, J. **Linguística e Poética.** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2º Edição. São Paulo: Editora 34, 2019.

DORRICO, T. A oralidade no impresso: o ‘Eu-Nós Lírico-Político’ da literatura indígena ccontemporânea. **Boitatá**, Londrina, V.24, pp.216–233, ago./dez. 2017. Disponível em:
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/download/32958/23337/152585>. Acesso em: 21 jan. 2025.

EAGLETON, T. **Teoria Literária: uma Introdução** (1989). Tradução de Waltensir Dutra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. **The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities.** New York: Basic Books, 2003.

FELIZARDO, A. B. Orides Fontela: A palavra entre o ser e o nada. **Voos – Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá**, Guarapuava, V.1, pp.129–142, jul. 2009. Disponível em:

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.revisavoos.com.br/index.php/sistema/article/download/128/130/180&ved=2ahUKewiHnKOa6fGOAxWZrJUCHR9JLeIQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw1ROJkUNBKrXgQ_2gjvmjWV. Acesso em: 15 mai. 2025.

FISH, S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FONTELA, O. **Poesia Completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

_____. **Poesia Reunida**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Teia**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. RIAUDEL, M. Uma conversa com Orides Fontela. In: MATOS, N. (Org.). **Orides Fontela – toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRY, P. H.; *Theory of Literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.

GAMMELGAARD, L. *Two Trajectories of Reader Response in Narrative Poetry: Roses and Risings in Keats's "The Eve of St. Agnes"*. **NARRATIVE**. V.22, N.2, pp.203–218, mai. 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24615528?seq=1>. Acesso em: 13 ago. 2024.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

GREIMAS, A. J. Sémantique structurale: Recherche de méthode. Paris: Larousse, 1966.

GONÇALVES, R. A. V. **Entre a Poesia e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela**. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14012015-183422/publico/2014_RobertaAndressaVillaGoncalves_VOrig.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.

HEIDEGGER, M. **Carta sobre o Humanismo**. São Paulo: Centauro, 2005 (54 p.).

HUSSERL, E. **Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica** (1913). Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2012.

INGARDEN. R A **Obra de Arte Literária** (1930). Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. **O ato da leitura**, v.1. Tradução de Johannes Kretschmer. 1^a ed. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. **O ato da leitura**, v.2. Tradução de Johannes Kretschmer. 1^a ed. São Paulo: Editora 34, 1996b.

- _____. *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Constança: Konstanz Universitätsverlag, 1970.
- _____. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, J. C. C. **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.
- _____. O fictício e o imaginário In: ROCHA, J. C. C. **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b, pp.65-77.
- _____. The reading process: a Phenomenological Approach. In: TOMPKINS, J. P. (Ed.). **Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. pp.50-69.
- _____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária** (1969). Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LARROSA, J. **Habitantes de Babel: Políticas e Poéticas da diferença**. Tradução de Carlos Skliar. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MALLARMÉ, S. **Mallarmé**. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- MARQUES, I. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, N.56, pp.1–13, jan./abr.2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/QCFCWZWpMVYJdtMgNphsddg/?format=pdf>. Acesso em: 3 mar. 2025.
- _____. Orides Fontela, aristocrata selvagem. **Revista Cult**. São Paulo, V.255, N.1, pp.28–31, mar. 2020. Disponível em:
<https://revistacult.uol.com.br/home/orides-fontela-aristocrata-selvagem/>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- NUNES FILHO, W. C. **A poética errante de Orides Fontela**. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:
https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-110542/publico/2018_WanderleyCorinoNunesFilho_VCorr.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 2007.
- OVÍDIO, P. **Metamorfoses**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. 1^a ed. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023. E-book (655 p.).
- PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. **El mono gramático** (1974). Barcelona: Planeta, 2018. E-book (124 p.).

- _____. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.
- _____. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (1969). Tradução de Eni Orlandi. In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3^a ed. Campinas: Unicamp, 1997, pp.163-252.
- PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso** (1928). Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- RAMOS, M. L. **Fenomenologia da Obra Literária** (1969). 4^a ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- RANSOM, J. C. *The New Criticism*. Ann Arbor: *New Directions*, 1941.
- ROSA, G. O recado do morro. In: ROSA, G. **No urubuquaquá no Pinhém: corpo de baile**. 9^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp.27-105.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. São Paulo: Zahar, 1998.
- SANTOS, C. S .G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em:
https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7486/1/arquivo7417_1.pdf. Acesso em: 4 mai. 2023.
- _____. **Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM)**. Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN – UFPB. João Pessoa, 2019.
- _____; COSTA, F. F. Mapeamento de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. In: **Espiral de fingimentos: mapeamentos de experiência estética em literatura**. João Pessoa: UFPB, 2020, pp.14-25.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral** (1916). Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Hamlet, princípio da Dinamarca**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Companhia, 2015.
- SIMIONATO, A. P. **Corpo silencioso – o vazio na poesia de Orides Fontela**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012. Disponível em:
<https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/1812/1/APARECIDO%20CARLOS%20SIMIONATO.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2025.

SONTAG, S. A estética do silêncio. In: **A vontade radical: estilos**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp.13-42.

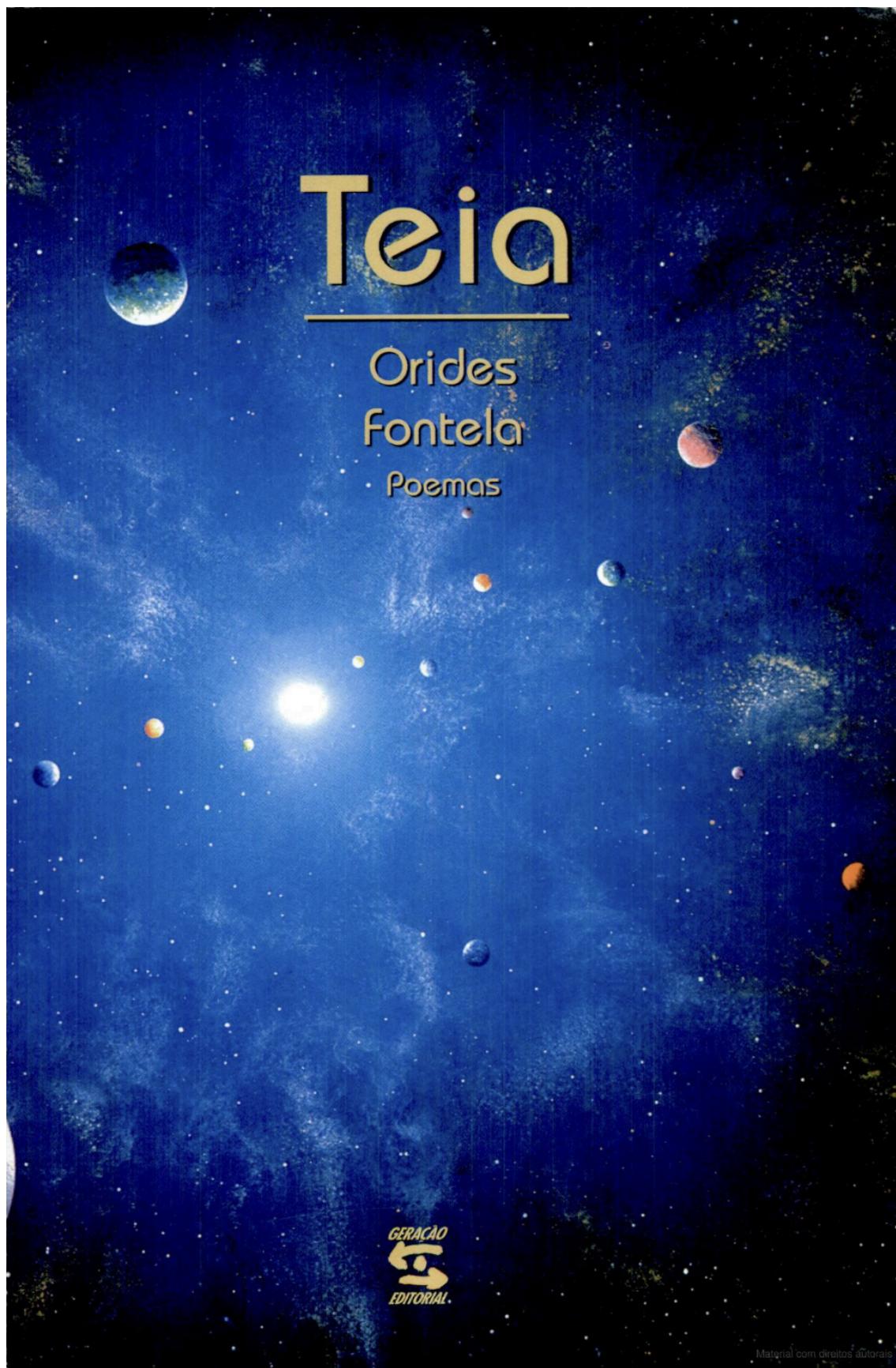
STEINER, G. **Linguagem e Silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUZUKI, D. T. Conferências sobre Zen-Budismo. **Zen-Budismo e Psicanálise**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1960, pp.9-91.

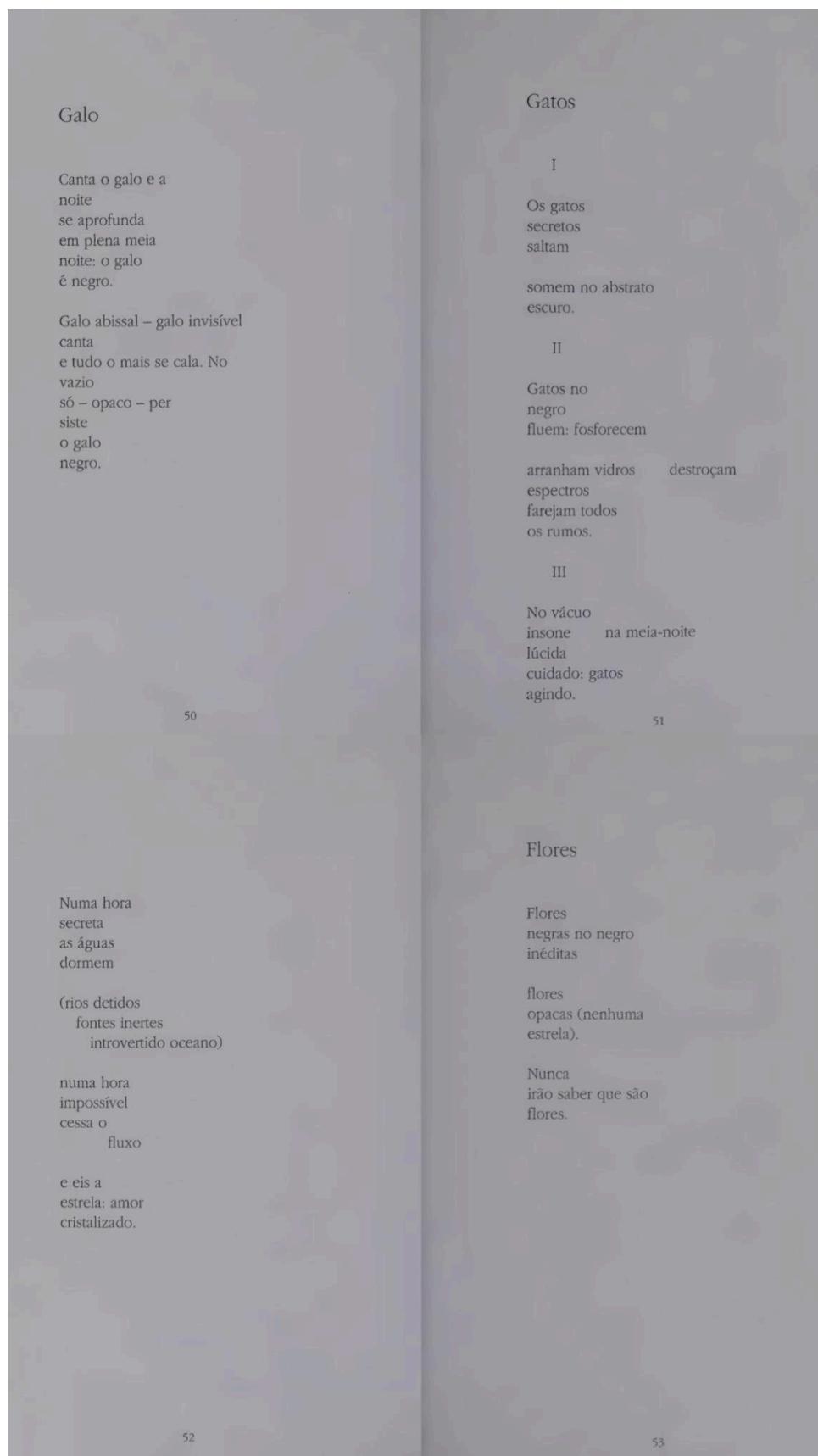
VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Estudos Avançados**, [S. l.], V.29, N.85, pp.295-312, 2015. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ZILBERMAN, R. Poesia feminina em tempo de repressão: as mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80. **Signótica**. v.16, n.1, jan./jun. 2004. pp.143–169.

ANEXO A - CAPA DO LIVRO *TEIA* (1996)



ANEXO B – POEMA *GATOS E NUMA HORA* NA EDIÇÃO PUBLICADA PELA GERAÇÃO EDITORIAL (1996)



**ANEXO C – POEMA *GATOS* NA EDIÇÃO PUBLICADA PELA COSAC NAIFY
(2006)**

