

# LEITURA CRÍTICA DA POESIA

*Lígia Militz da Costa\**

*L*er corresponde a uma ação de alto exercício intelectual e também emocional, quando se trata de discurso estético. Ler um poema, particularmente, implica compreender o código com que a poesia se expressa em meio aos demais códigos culturais do nosso tempo. Por isso, não se submeter às regras de lucro das relações mercantis do capitalismo talvez explique a condição quase marginal do gênero, no mundo de hoje.

---

\* Professora do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Cruz Alta (RS).

*Naqueles longes tempos, ele era a vítima de um cirurgião-dentista que, de repente, do outro lado da calçada oposta, lançava intempestivamente o seu vozeirão:*

*– Como vai a poesia?*

*Todas as cabeças que se achavam de permeio voltavam-se então para o Poeta. O Poeta, nu, desmascarado, em meio a multidão! Para evitar esses atentados ao pudor, ele afinal descobriu um meio: fazer a pergunta antes que o outro a fizesse. Mal avistava o dentista, e antes que o mesmo erguesse as trombetas da sua voz, que não lhe soavam propriamente como as trombetas da Fama, mas como as cornetas fanhas da Difamação, – bradava alvissareiro o Poeta:*

*– Como vai o Maçarico?*

*As cabeças de permeio voltavam-se então escandalizadas ou irônicas para o Cirurgião-Dentista. Não porque fosse uma vergonha utilizar esse útil instrumento mas porque maçarico era mesmo uma palavra muito engraçada, uma palavra que rimava com a dança do sarapico-pico e com surubico. O resultado de tudo isso foi que os papéis se inverteram: o dentista pegou medo do Poeta.*

M. Quintana: como vai a poesia? (*Caderno H*)

## **Prolegômenos**

Ler um poema implica ser capaz de compreender o código com que a poesia se expressa em meio aos demais códigos culturais do nosso tempo. Sabe-se que a capa de um livro por seu título, ou no máximo pela folha de rosto, prepara o receptor para a leitura, condicionando-o a sintonizar o respectivo código. A palavra “romance”, por exemplo, vista na primeira página de um livro, automaticamente direciona para as regras já internalizados pelo leitor sobre o gênero, permitindo a admissão e o acompanhamento natural do mundo e da linguagem que passam a ser apresentados. Quanto mais extensas e intensas forem as referências anteriores sobre o gênero, maior será a facilidade e competência de leitura.

Com a situação de domínio da imagem e da linguagem oral nas produções culturais da atualidade, as dificuldades para o ato da leitura se acentuam. O processo de decodificação da linguagem escrita, sobretudo da literária, requer concentração, tempo, vocabulário, imaginação e capacidade de abstração. Certamente a influência dos *mass media* e sobretudo da TV, com a fragmentação imposta por suas imagens e códigos específicos,

dispensam a atenção permanente do espectador e a atividade mental em ebulição e consciência que a leitura exige.

A passividade não é, portanto, o ingrediente da receita da leitura. Ler corresponde a uma ação de alto exercício intelectual e também emocional, quando se trata de discurso estético. Se estivermos lendo, nosso aparelho cerebral está em funcionamento intenso, acionando as conexões quase limitadas que sua estrutura permite; não estamos em repouso, mas exercitando e alimentando os estoques de percepção e relação com o mundo em que vivemos.

É indiscutível, principalmente para as pessoas da área de Letras, que a poesia tem um sério e insubstituível papel na trajetória da humanidade. Mas essa consciência não modifica a condição quase marginal de gênero no processo cultural contemporâneo. Theodor Adorno, pensador alemão da Escola de Frankfurt, enalteceu a rebeldia que caracteriza a poesia lírica, mostrando que, mesmo sendo uma produção que praticamente não vende e não dá lucro nenhum, a poesia resiste e não se converte em mercadoria rentável. Ela mantém sua existência com a autonomia e a fisionomia de sempre, independente das regras de mercado. Para T. Adorno, esse é o principal papel social da lírica: não se submeter às regras de lucro das relações mercantis do capitalismo.

A arte é um discurso em liberdade, tanto na sua produção como na sua recepção. Já em 1790, Kant disse no seu livro *A Crítica da faculdade de julgar* que a beleza é a forma da finalidade da arte, ou seja, que a arte não tem uma finalidade prática comprometida com o pragmático, mas que tem uma finalidade estética, de efeito de beleza e encantamento no receptor. Ela não tem um fim objetivo, pois a beleza é que é a forma de sua finalidade.

Os aspectos referidos contextualizam a questão da poesia e da arte e indicam o quanto é imperioso na leitura de um livro de poema a iniciação nesse gênero artístico e o preparo para a recepção do respectivo código. A própria conceituação da poesia lírica constitui-se numa dificuldade permanente, e esse fato torna compreensível a insegurança na abordagem do objeto que tem merecido constante e inconcluso acercamento teórico.

Carlos Reis, em *O Conhecimento da literatura* (1995), refere algumas das definições que têm sido dadas à lírica ao longo do tempo. A poesia lírica aparece ora como ato epifânico, ora como devaneio ou sonho, ora como produto resultante da inspiração, ora como produto resultante de um trabalho técnico com as palavras, etc. Mas, mesmo em meio a essa gama de conceituações, é possível aprontar-lhe marcas próprias, como a forma externa, o trabalho sobre a língua e os recursos expressivos, o sujeito poéti-

co e a musicalidade. Por isso, ao pretender realizar uma leitura crítica de textos poéticos, é importante observar os elementos que remetem à especificação da poesia. Seguindo principalmente o pensamento do ensaísta português, alguns aspectos devem ser salientados.

Quanto à forma externa, a poesia apresenta-se habitualmente versificada, ainda que nem todo texto em verso seja lírico e que um texto em prosa possa ser poético.

Já o trabalho sobre a língua (significante e significado) e os recursos expressivos que o idioma faculta, consistem num dos aspectos fundamentais da poesia lírica, o qual faz com que o poema alcance às vezes formas e sentidos inusitados, instituindo um ato comunicativo exigente, próximo até do limite do hermetismo. A construção e a significação da lírica decorrem da conjugação complexa de três instâncias: melopéia (sons e ritmo – sendo que o ritmo é considerado o elemento essencial do gênero lírico); fanopéia (imagens); e logopéia (idéias). O objeto de representação do gênero relaciona-se à elaboração estética do significante, pois na poesia importa sobretudo a “carne das palavras”, como sinaliza José Guilherme Merquior em *A natureza da lírica* (1972). Antes de ser representação de algo exterior, a lírica é imitação de palavras no interior do próprio poema, porque no texto lírico as palavras se espelham umas nas outras e se correspondem entre si, formando um sistema de correspondências entre os vários elementos do significante. Daí ser um reducionismo ignorar no gênero lírico o predomínio da função poética (verticalidade das associações por similaridade ou dessemelhança no nível de significante) sobre a função referencial da linguagem (horizontalidade das ações contíguas ou sintagmáticas do significado). A poesia legítima uma espécie de libertação do idioma que permite uma modelação diferente das convenções usuais do sistema lingüístico. Ela cultiva registros simbólicos, imagísticos e metafóricos, numa lógica interna própria, e dá novos significados às palavras conhecidas. Através de meras palavras ela comunica um conhecimento do conteúdo psíquico, que na vida real se oferece como algo individual, particular e único.

Quanto ao sujeito poético ou sujeito lírico que caracteriza a poesia lírica, ele se constitui na evidência da subjetividade marcante que caracteriza o gênero. O sujeito poético é entendido na modernidade como o sujeito existente na linguagem do poema, inerente ao texto, diferente do autor empírico, real. Ele participa do mesmo estatuto de existência de objetos, situações e emoções que no texto se encontravam representados. O conteúdo psíquico que a poesia comunica, mesmo que existente na vida real, não implica uma identificação com algo ou alguém efetivamente existente. No poema lírico não são os objetos e atos representados o que importa, mas

a sua projeção numa interioridade. Carlos Reis enfatiza que o que ocorre é um processo de interiorização, ou seja, o exterior da vida tem uma determinada percepção no interior do sujeito poético. A subjetividade dos textos líricos se manifesta na insistente presença de um “eu”, expressa na enunciação na primeira pessoa do verbo, mas presente também na segunda e terceira pessoas, nas imagens, escolhas sonoras, ritmo, metro, etc.

A musicalidade é fundamental no poema lírico. Além do ritmo, enquanto cadência, motor melódico e harmônico do texto, a musicalidade corresponde à sonoridade redundante do verso (rimas, recursos fônicos, etc.). O ritmo, a melodia e a sonoridade são potencialidades sugestivas do texto lírico, a ponto de, numa declaração adequada à prosódia do poema, tornarem-se realçadas suas qualidades expressivas. Roman Jakobson, em *Linguística e poética*, refere que a camada sonora do poema passa uma corrente de significação. Diferentemente da prosa, que é constituída através do ritmo da continuação (eixo da sucessividade sintática), a poesia é construída sob o ritmo da repetição (eixo da substituição paradigmática). Enquanto a prosa tem um ritmo lógico, a poesia tem um ritmo melódico. As associações e paralelismos do nível do significante ocorrem sempre sob um condicionamento imperativo do ritmo, que se alia a uma similaridade de ordem métrica e/ou rítmica, fônica, semântica, etc. Num poema cada verso é igual a outro verso, cada pausa é igual à outra pausa, e assim por diante. É importante ressaltar também que os recursos de natureza fônico-estilística manifestam um certo poder imitativo capaz de dimensionar iconicamente a linguagem verbal. Não há texto lírico sem ritmo, e no próprio verso livre sobressai a liberdade rítmica e a evidência de que o ritmo de um verso não depende de um metro fixo.

Na poesia experimental, outras marcas específicas podem ser percebidas. Uma delas é a elaboração da imagem gráfica e o fato de o poema se transformar numa entidade figurativa, icônica, espécie de imagem que fala no espaço em branco. A poesia experimental se caracteriza hoje por diferentes linguagens e materiais artísticos (escritas ideográficas, pintura, publicidade, televisão, etc.), sendo entretanto a videopoesia sua forma de maior destaque, na qual se conjugam recursos do vídeo e da informática com técnicas de animação e textualização eletrônica. De acordo com Carlos Reis, a videopoesia é um tipo de produção decorrente do desenvolvimento das tecnologias da informação, com a representação da realidade virtual e as possibilidades de participação interativa dos meios de comunicação. Refletindo sobre esse mesmo tema, Eduardo Subirats no seu livro *A cultura como espetáculo* (1989) afirma que a estética cibernética, informatizada, chega a ser perturbadora, porque computadores alimentados com determi-

nados programas são capazes de apresentar na tela, sem a intervenção do homem, produções criativas que muitas vezes emocionam profundamente o espectador. Em vista disso, justifica-se o registro da perturbação, já que Eduardo Subirats é defensor do conceito de arte como expressão de uma subjetividade capaz de promover um deleite estético e um conhecimento existencial do ser humano.

### Exercícios críticos

A partir da revisão de alguns elementos básicos que participam do código específico da poesia, renovam-se a motivação e a aptidão para um exercício de leitura crítica de textos poéticos, mesmo que esses textos sejam examinados apenas isoladamente, fora de sua contextualidade histórico-literária.

Os poetas que comparecem com seus textos são Mário Quintana (As pulgas, Os Grilos, Poeminho do contra), Oracy Dornelles (Van Eu, Aí) e Orides Fontela (Fala, coisas).

#### AS PULGAS

As pulgas saltam tanto porque também têm pulgas.

A primeira pergunta que a leitura certamente propõe é se esse texto é prosa ou poesia. Essa forma de composição, tão comum em Mário Quintana, o epigrama, pode ser definido como um poema curto que leva o leitor maliciosamente ao final. Alguns elementos presentes no texto servem de orientação para a leitura e auxiliam no reconhecimento da forma da composição:

a) O humor na significação final: o texto tem um sentido engraçado, de chiste, riso. O poeta inventa um motivo irônico para os saltos das pulgas: elas também têm pulgas, por isso certamente livrar-se delas, situação que vem pode atender a um desejo sarcástico de alguém que foi picado.

b) A musicalidade por meio da métrica, do ritmo e das aliterações: o texto, que é constituído horizontalmente em forma de prosa, mostra-se versificado e medido, se lido de acordo com suas características prosódicas:

As/ pul/gas/ sal/tam/ tanto  
por/que/ tam/bém/ têm/ pulgas.

A leitura do texto em hexassílabos salienta o ritmo ternário de cada verso (três sílabas fortes em cada um), marcado na 2ª, 4ª e 6ª sílabas reiteradamente (pul/sal/tan; que/bem/pul). Com isso, a elevação regular da voz nas sílabas acentuadas pelo ritmo de cada verso, propõe movimentos

sonoros altos e baixos que lembram os saltos que as pulgas dão, conforme o que o texto enuncia no seu significado. Elas saltam muito (*tanto*) e graficamente o jogo vocal da modulação rítmica pode ser visualizado:

As pul gas sal tan  
gas tam to  
que bém pul  
por tam têm gas.

A corrente de significação que a regularidade métrica e rítmica do texto sugere em termos de saltos das pulgas, acentua-se com as aliterações do fonema “a” aberto (“as/gas/sal”) em oposição ao “a” nasal (“tam/tan/tam”), comicamente imitativo do som das batidas dos bichinhos no solo. Os recursos de natureza melódica e fônico-estilística (ritmo, metro e aliterações) apresentam-se com um poder imitativo no texto, configurador de uma dimensão icônica verbal.

O texto é, assim, de alta elaboração poética, tendo também cunho de humor. Pode-se dizer que é mesmo um poema curto, um poema em prosa. A melodia e a sonoridade do significante mostraram-se equivalentes à mensagem do significado. O ritmo e o som passaram a ser um ícone do sentido. O sujeito poético por trás do texto, que não é construído na primeira pessoa verbal, pode, de qualquer maneira, ser percebido na linguagem do poema. Na poesia lírica, não são os objetos, seres e atos referidos que importam, mas a forma de sua projeção numa interioridade. Essa forma exclusiva de percepção individual de algo exterior acusa um determinado tipo de sujeito poético presente na linguagem, manifestando um sujeito lírico que salta da realidade referencial séria (visão das pulgas saltando e, por associação, coceira das picadas) para a criatividade e a alegria cômica da imaginação, capaz de transformar prazerosamente uma experiência do real. As pulgas se tornam quase encantadoras nos seus pulos, merecendo até um olhar condescendente – elas também têm olhar de criança com o prazer do brinqueado bem humorado com as palavras. É um sujeito lírico, brincalhão.

#### OS GRILOS

Toda a noite os grilos fritam não sei o quê. A madrugada chega, destampa o painelão: a coisa esfria...

O texto constitui-se também num epigrama, manifestando:

– uma visão afetiva, através do olhar carinhoso e bem humorado que traduz a cena;

– uma visão plástica, evidenciada na transfiguração metafórica de um fato trivial em imagem estética;

– e uma percepção sinestésica, presente na mescla de sensações de visão (noite, grilos, madrugada, panelão, coisa) e de tato (fritam, esfria).

A economia de extensão do epigrama não limita a intensidade de seus aspectos líricos, como se verifica nas observações iniciais. Também do ponto de vista da musicalidade, o texto revela apurado cuidado melódico, com um ritmo que se reitera a partir da “métrica” dos “versos”, os quais podem ser dispostos, em função da pausa maior do ponto final, em “duas estrofes”, com um número de sílabas poéticas e localização de acentos rítmicos conforme se indica a seguir:

Toda a noite (3 – 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>)  
os grilos fritam (4 – 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>)  
não sei o quê. (4 – 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>)

A madrugada chega, (6 – 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>)  
destampa o panelão: (6 – 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>)  
a coisa esfria... (4 – 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>)

A regularidade binária do ritmo na primeira estrofe instaura uma repetição emendada da voz na leitura que mimetiza o ruído persistente emitido pelos grilos. A desestabilização dessa situação ruidosa é antecipada pela alteração do ritmo, que passa a ser ternário nos dois primeiros versos da segunda estrofe, e volta a ser binário no verso final, quando uma nova situação estável (silêncio) substitui a inicial. Em conjunção com o ritmo, atuam fortemente os recursos de expressão de natureza fônica, representados principalmente pela presença dos fonemas fricativos, que imitam nitidamente o som estridente dos grilos durante a noite: *Os grilos, fritam, sei, madrugada, esfria*. Fundamental para o efeito cômico-afetivo do texto é ainda o recurso estilístico da personificação com a ação de *fritar*, atribuída aos *grilos*, *destampar o panelão*, atribuída à *madrugada* e *esfriar*, atribuída à *coisa*. (Afinal, que coisa os grilos fritam à noite?)

#### POEMINHO DO CONTRA

Todos esses que aí estão  
Atravancando o meu caminho,  
Eles passarão...  
Eu passarinho!

É próprio da poesia lírica libertar o idioma das convenções usuais, bem como dar um sentido inesperado às palavras, surpreendido pela descoberta do ainda não-dito. Isso pode ser percebido em Poeminho do contra.

Com o diminutivo do “poema” de forma irregular (*poeminho*), sintoma de liberdade e afetividade na linguagem, o título avisa sobre a presença de uma oposição branda no texto, já que anuncia apenas um *Poeminho do contra*. Mas o poema, apesar do título mansinho, joga forte na oposição fônico-semântica entre o “a” e o “i” nasais, relacionados respectivamente ao *eles* e ao *eu*. O pronome Eles (ou esses) aparece ligado à idéia pejorativa de aumentativo, configurando-se como uma espécie de massa informe que emperra qualquer percurso: *Todos esses que aí estão/ atravancando o meu caminho/ Eles passarão*; Já o pronome Eu liga-se à idéia afetiva de diminutivo, através de *poeminho*, *caminho* e *passarinho*, sensibilizando o leitor para uma simpatia e adesão a um sujeito poético mais frágil e menos imperial. A oposição do *eles* versus o *eu* alcança seu momento mais intenso e chocante na antítese presente nos dois últimos versos: *Eles passarão.../ Eu passarinho!*

O verbo “passar” no futuro do presente, terceira pessoa do plural – *Eles passarão* –, confunde o leitor quando é seguido pelo substantivo *passarinho*, do último verso, após o pronome em primeira pessoa – *Eu passarinho!* Em lugar da forma verbal correspondente, uma metáfora paradoxal se instala com relação ao verso anterior. O sentido torna-se instável e polissêmico: *eles* (os outros ou esses) não só passarão, irão adiante, sairão de cena, como, tornando-se correlatos a *passarinho* referido adiante, revelam-se como um passarão, feio e desajeitado talvez como a própria palavra; talvez também por isso, por serem um passarão, é que fiquem atravancando o caminho do eu poético, que é *passarinho*. Em resumo, (*Eles-ão e eu-inho*). O paralelismo antitético que privilegia o tom diminutivo, reitera-se igualmente nas rimas cruzadas dos versos: *estão/ passarão; caminho/ passarinho*.

O recurso expressivo da metáfora do verso final, surpreendente pelo corte inesperado da seqüência normal, realiza, portanto, a alteração de sentido do verso anterior e do poema todo. Não há nenhuma expectativa provável de ler um substantivo no lugar em que deveria aparecer um verbo no quarto verso. Essa ruptura com a concordância lógica do pensamento obriga o leitor a voltar no texto para uma nova construção de sentido, e a entender que o humor nele instalado, não só evoca a vantagem de um *passarinho* com relação a um *passarão* mais para atravancador que voador, como pulveriza qualquer seriedade que o poema poderia conter como mensagem.

Poeta também gaúcho como Mário Quintana, Oracy Dornelles publicou *Cantares ares* pelo Instituto Estadual do Livro, em 1992. Adepto da poesia experimental, seus textos afinam com uma poética da ascendência concretista e avançam numa linha de experimentalismo individual. Isso se evidencia pela utilização da palavra em substituição ao verso, pela fragmentação vocabular, criação de neologismos, uso de colagens, deslocamentos e intertextos, sempre com economia e precisão lexicais. As formas poéticas breves são freqüentes na sua produção, a exemplo dos epigramas e dos haicais.

VANEU  
 A moldura  
 da porta aberta  
 espera tua figura;  
 quando chegas –  
 gravura.

A cena descrita é plástica. Evoca o contexto das artes plásticas desde o título que é paródico-intertextual. VAN EU é uma substituição óbvia no eixo paradigmático de VAN GOGH, nome do célebre pintor holandês da 2ª metade do século XIX.

A cena descrita parte do nome do pintor e evoca uma tela de pintura com *moldura* e modelo. A tela é o espaço vazio que corresponde ao vão da *porta aberta*; a *moldura* são os marcos da *porta*; o modelo, objeto de representação da obra, é a figura feminina esperada; a culminância, síntese do processo artístico em realização, é o que ocorre no momento da chegada da *figura* à *porta*: *gravura*. Todo o conjunto de elementos se articula e se estetiza numa obra de arte completa.

A linguagem da poesia é capaz de capturar e comunicar esteticamente aos outros uma experiência particular e especial da realidade. O jogo vocabular paródico do título, que remete ao admirável pintor holandês, situa o leitor na direção pictórica do texto, bem como no tom pouco sério do eu lírico no ofício anunciado. Mesmo antecipando-se parodicamente como “artista plástico”, o eu poético compõe na verdade um poema de inegável efeito de beleza, graças à combinação de selecionadas imagens visuais e escolhas verbais.

O texto, extremamente econômico, é construído com versos livres, rimas cruzadas e jogo sonoro de fonemas abertos (*porta, aberta, espera*) e fonemas fechados (*moldura, figura, gravura*). Essa alteração de sonoridades remete, de um lado, a impressões de expectativa e imobilidade (fonemas fechados). A construção do significante motiva e desenha plasticamente o significado.

Aí  
eu definhando cadavérico  
e tu aí  
com essa barriga dilatada

fruto  
amor  
romã

mulher-compota

O poema apresenta um jogo cênico de imagens e manifesta o poder de síntese do autor. A base do texto é a antítese entre o *eu* masculino *cadavérico* e o *tu* que ouve, e um distanciamento enorme na condição existencial de ambos. Enquanto o *eu* masculino sofre um processo de encolhimento definhante, o *tu* feminino ostenta um processo de desdobramento multiplicador da vida. O texto é de louvação à maternidade, mas a visão, além de lírica, é de humor. As palavras de encantamento para com a gravidez ou gestação da vida (*fruto, amor, romã* – segunda estrofe) são misturadas a expressões chistosas como *aí* (vocábulo improvável para título de poema), *definhando cadavérico* (hipérbole cômica), *barriga dilatada* (realismo quase cruel) e *mulher-compota* (neologismo cômico, que lembra lata de compota e a própria barriga *dilatada*). O resultado é bem humorado: a cena é engraçada com a visualização plástica dos dois, fisicamente em contraposição, e com saldo negativo para ele; a cena é lírica, na admiração que ele deixa passar nas belas metáforas que cria para representar a mulher grávida; e a cena é debochada, porque a mulher grávida tem uma barriga dilatada como lata (inchada?) de compota...

Com versos livres, o poema insere-se na linha da poesia experimental, elíptica, com as palavras soltas substituindo versos discursivos.

Concluindo os exemplos de leitura crítica desta parte final do estudo, são examinados dois textos de Orides Fontela, poeta paulista cujo último livro publicado foi *Teia* (1996). Produtora de um lirismo elaborado de tendência “cerebral”, direciona seus temas para questões enigmáticas, ligadas muitas vezes ao inacessível à compreensão humana. Seus textos são breves, densos e fragmentados.

FALA  
Falo de agrestes  
pássaros de sóis  
que não se apagam  
de inamovíveis  
pedras

de sangue  
vivo de estrelas  
que não cessam

Falo do que impede  
o sono.

Este poema exemplifica, em *Teia*, o caráter hermético da poesia da autora e a poética simbólica que preside sua criação. As palavras *pássaros*, *sóis*, *pedras*, *sangue*, *estrelas* e *sono*, além de expressarem seu sentido literal, guardam no texto um sentido simbólico de densa significação. Essas palavras são o objeto da *FALA* que é o poema, ou seja, da voz ou linguagem que se impõe sobre o que seria o “silêncio”, elemento simbólico também muito presente na obra de Orides Fontela. O eu lírico mostra-se visível no texto nas duas vezes em que aparece a primeira pessoa do verbo: *falo*. A *fala*, portanto, é de um sujeito poético que tematiza um conteúdo de cunho eminentemente simbólico. O âmbito dessa fala abrange: *agrestes pássaros*, que representam o vôo a que o espírito pode alçar-se quando se encontra em natural liberdade; *sóis que não se apagam*: a força luminosa permanente que impulsiona e assegura a vida; *inamovíveis pedras*: a solidez e a eternidade dos enigmas e mistérios que desafiam a mente humana; *sangue vivo*: a natureza propriamente dita, a vida em movimento na matéria orgânica existente; *estrelas*, que não cessam: pureza, elevação e luminosidade que são incessantemente oferecidas ao espírito humano. A última estrofe *Falo do que impede / o sono* sintetiza todos os aspectos referidos nas expressões anteriores.\* *Pássaros*, *sóis*, *pedras*, *sangue* e *estrelas*, todos esses elementos carregados de vida e eternidade simbolizam a *fala* contra o silêncio, a inércia e o repouso do *sono* que se assemelha à morte. A *fala* poética impede o *sono*, ela permite sair da letargia e descobrir a existência de um motor vivo em tudo, em permanente funcionamento e transcendendo toda a contingência de limites. Por isso, a poesia com sua fala mostra-se aqui epifânica: é no meio de suas palavras que aquilo que é obscuro encontra lugar para se manifestar. A *fala* poética é símbolo de revelação.

---

\* A interpretação das expressões simbólicas em Orides Fontela está de acordo com: FERREIRA, Leticia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Alba*. (mimeo) Santa Maria: UFSM/Dissertação de Mestrado em Letras, 1995.

COISAS  
mescladas  
a esmo:  
o fim o infinito  
o mesmo

a hora e sua  
seta  
o limite e o após  
a meta

o justo e o demais  
também  
– a beleza e o seu  
além.

Em termos temáticos, o texto apresenta a mesma linha cifrada do poema anterior. Paradigmas diferentes de consciência seccionam duas faces opositivas nas *coisas* que permeiam os versos: a face natural (cognoscível) e a face obscura e mítica (incognoscível). As *coisas* se dão mescladas a esmo e, ainda que bifrontes, são o mesmo. Assim *o mesmo*, *o fim*, *a hora*, *o limite*, *a meta*, *o justo* e *a beleza*, são também meta, os demais (do que é justo) e o além (da beleza). De um lado *as coisas* aparecem claras, perceptíveis e inteligíveis; de outro, enigmáticas, intuitivas e secretas.

O poema é o espaço que se tem para tentar falar do que a concretude referencial das *coisas* obscurece. Na engrenagem lúdica da linguagem, abrem-se algumas fendas capazes de reunir, pela sonoridade e ritmo, paradoxos semânticos radicais. O poema oferece espaço para uma reflexão sagaz do incompreensível, daquilo que é inacessível ao conhecimento, como a unidade entre a vida e a morte. Simbólicas, as *coisas* representam simultaneamente o conhecimento permitido e o conhecimento proibido. Pela linguagem da poesia lírica, é que a face clara das *coisas* e palavras pode fazer intuir seu outro lado.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor w. Lírica e sociedade. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1983.
- ARISTOTÉLES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985
- COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles*. Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

LEITURA CRÍTICA DA POESIA

- DORNELLES, Oracy. *Cantares ares*. Porto Alegre: IEL, 1992
- FERREIRA, Letícia Raimundi. *A lírica dos símbolos em ALBA, de Orides Fontela* (mimeo). Santa Maria: UFSM / Dissertação de Mestrado em Letras, 1995.
- FOKKEMA, Douwe. *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, s.d.
- FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: *Linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- KANT, Immanuel, Da arte em geral. In : *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. A natureza da lírica. In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- QUINTANA, Mário. *Caderno H*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.