



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**PEDRO HENRIQUE VIANA DE MORAES**

**O SILÊNCIO NA POESIA DE ORIDES FONTELA E ALEJANDRA PIZARNIK**

São Luís  
2022

**PEDRO HENRIQUE VIANA DE MORAES**

**O SILÊNCIO NA POESIA DE ORIDES FONTELA E ALEJANDRA PIZARNIK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculada à linha de pesquisa Estudos Teóricos e Críticos em Literatura, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo.

São Luís

2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Moraes, Pedro Henrique Viana de.

O silêncio na poesia de Orides Fontela e Alejandra Pizarnik / Pedro Henrique Viana de Moraes. - 2022.  
103 f.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

1. Alejandra Pizarnik. 2. Orides Fontela. 3. Silêncio. I. Quevedo, Rafael Campos. II. Título.

**PEDRO HENRIQUE VIANA DE MORAES**

**O SILÊNCIO NA POESIA DE ORIDES FONTELA E ALEJANDRA PIZARNIK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculada à linha de pesquisa Estudos Teóricos e Críticos em Literatura, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em 23 / 06 / 2022

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo** (Orientador)

PGLetras/UFMA

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emilie Geneviève Audigier**

PGLetras/UFMA

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deborah Walter de Moura Castro**

Universidade Federal de Alfenas/UNIFAL

Para a minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Gregorio e Izabel, pelo apoio irrestrito que sempre mostraram durante todos os anos de estudo até este momento.

Aos meus irmãos, Marcos e Mário, pelo apoio e pelo respeito que demonstraram diante da tarefa a qual me propus.

Ao meu orientador, Rafael Campos Quevedo, que me acompanha desde a graduação e da pesquisa de iniciação científica e que sempre demonstrou paciência e perspicácia nos conselhos dados.

Aos professores da banca de qualificação, Déborah Walter de Moura Castro e Emilie Geneviève Audigier, pelas observações criteriosas.

Aos professores do PGLetras-UFMA, pela contribuição à minha formação.

Agradeço também aos meus amigos do grupo de pesquisa GEP-Lírica, que sempre que se deparavam com o silêncio, em suas distintas ocorrências, lembravam-se de mim, são eles: Gabriela, Amanda, Fernanda, Juliana Pacheco, Juliana Campos, Gladson, Carol e Amanda.

Agradeço à Charlyene e ao Pablo, que me enviaram de Buenos Aires o material acerca de Alejandra Pizarnik e viabilizaram a feitura deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio à pesquisa.

## EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el silencio.  
Es un silencio ondulado,  
un silencio,  
donde resbalan valles y ecos  
y que inclina las frentes  
hacia el suelo.

(Federico García Lorca)

## RESUMO

Esta pesquisa tem o intuito de compreender como o fenômeno do silêncio se manifesta na poesia moderna e contemporânea através da obra de duas poetisas, a brasileira Ordes Fontela (1949-1998) e a argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972). Para alcançar tal objetivo, toda a obra poética de ambas as autoras foi analisada para a escolha dos poemas que constituíram o *corpus*. Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos, o primeiro deles analisa a questão do silêncio como fenômeno a partir das ideias de Max Picard (1964), além de reflexões sobre como o silêncio se presentificaria poeticamente. Nesta seção, são utilizadas as teorias de Bobes Naves (1992) Susan Sontag (2011), Kovadloff (2003), Mallarmé (2013), Octavio Paz (2012) e outros autores. O segundo capítulo trata do estudo dos poemas escolhidos de Ordes Fontela, trazendo também aportes da sua fortuna crítica tal como as análises de Alcides Villaça (1992, 1996) e Alberto Pucheu (2019), além de contar com as informações de entrevistas, depoimentos e dados biográficos. O terceiro capítulo aborda a obra da poetisa Alejandra Pizarnik e o entendimento da sua consciência sobre os limites da expressão poética. Nessa parte contamos com os aportes de César Aira (2001), Patricia Venti (2007), Carolina Depetris (2000,2004) e outros teóricos. Por fim, o último capítulo trata da comparação entre ambas as autoras no que concerne aos seus pontos de aproximação e divergência, tendo como base a ideia de comparatismo descrita por Modesto Carone em sua obra *A poética do silêncio* (2000).

**Palavras-chave:** silêncio; poesia moderna; Alejandra Pizarnik; Ordes Fontela.

## ABSTRACT

This research aims to understand how the phenomenon of silence is manifested in modern and contemporary poetry through the work of two poets, the Brazilian Orides Fontela (1949-1998) and the Argentinian Alejandra Pizarnik (1936-1972). To achieve this objective, the entire poetic work of both authors was analyzed to choose the poems that constituted the *corpus*. This research is divided into four chapters, the first of which analyzes the issue of silence as a phenomenon based on the ideas of Max Picard (1964), as well as reflections on how silence would poetically present itself. In this section, the theories of Bobes Naves (1992) Susan Sontag (2011), Kovadloff (2003), Mallarmé (2013), Octavio Paz (2012) and other authors are used. The second chapter deals with the study of the poems chosen by Orides Fontela, also bringing contributions from his critical fortune such as the analyzes of Alcides Villaça (1992, 1996) and Alberto Pucheu (2019), in addition to relying on information from interviews, testimonials and biographical data. The third chapter addresses the work of the poet Alejandra Pizarnik and the understanding of her awareness of the limits of poetic expression. In this part, we have contributions from César Aira (2001), Patricia Venti (2007), Carolina Depetris (2000, 2004) and other theorists. Finally, the last chapter deals with the comparison between both authors regarding their points of approximation and divergence, based on the idea of comparatism described by Modesto Carone in his work *A poética do silêncio* (2000).

**Keywords:** silence; modern poetry; Alejandra Pizarnik; Fontela Orides.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 O SILÊNCIO E A POESIA</b> .....	<b>14</b>
<b>2.1 O fenômeno do silêncio</b> .....	<b>14</b>
<b>2.2 Manifestações poéticas do silêncio</b> .....	<b>17</b>
2.2.1 O silêncio como imagem .....	21
2.2.2 O silêncio como elemento estrutural .....	29
2.2.3 Crise e reflexão sobre a linguagem .....	33
<b>3 ORIDES FONTELA: A “PARCIMIOSA OPULÊNCIA”</b> .....	<b>36</b>
<b>3.1 Orides Fontela: percursos de sua fortuna crítica</b> .....	<b>36</b>
<b>3.2 A poesia orideana e o contexto brasileiro</b> .....	<b>41</b>
<b>3.3 Os distintos horizontes de silêncio na poesia de Orides Fontela</b> .....	<b>44</b>
<b>4 ALEJANDRA PIZARNIK: O DESEJO DA PALAVRA</b> .....	<b>63</b>
<b>4.1 Alejandra Pizarnik: aspectos da sua fortuna crítica</b> .....	<b>63</b>
<b>4.2 Alejandra Pizarnik e o contexto argentino</b> .....	<b>67</b>
<b>4.3 Alejandra Pizarnik – “Silêncio como tentação e promessa”</b> .....	<b>71</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS DUAS LUZES DO SILÊNCIO</b> .....	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>98</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema do silêncio nasce de inquietações surgidas a partir da leitura de diversos poemas nos quais sua presença, nas mais variadas formas, fazia-se recorrente. Estudá-lo e, por conseguinte, tentar entendê-lo, tornou-se, então, uma exigência suscitada pelo próprio texto poético. Esse desejo já estava estabelecido após concluída a leitura da obra completa da poeta paulista Orides Fontela para outros estudos, entre os quais a monografia de conclusão de curso de graduação em Letras-Espanhol, quando se tornaram perceptíveis nela as várias imagens do silêncio e a agudeza de seus símbolos concentrados.

Mais adiante, deparou-se com a obra de Alejandra Pizarnik, autora argentina que na época ainda não havia sido traduzida no Brasil. A forte manifestação do silêncio e uma intensa reflexão sobre a linguagem poética logo chamaram a atenção. A partir desse ponto, algumas relações entre as autoras começaram a ser desenhadas, instilando o desejo de entender como se dava a construção do silêncio em cada uma das obras e, por meio da comparação entre as duas, compreender como essa lida com o silêncio convergia e divergia em ambas. Foram lançadas, assim, as sementes que deram origem a este trabalho.

Não há notícia, contudo, de que ambas as poetisas tenham tido contato com a obra uma da outra, mas isso não impede que se faça um panorama comparativo entre as duas, pois já é praticamente ponto pacífico na Literatura Comparada que as questões de influência e contato não configuram motivo imprescindível para uma análise de cunho comparatista. Tendo isso em mente, pensou-se, aqui, o silêncio não como uma predileção isolada deste ou daquele autor, mas sim como uma forte vertente da linguagem poética nas épocas moderna e contemporânea, advinda de uma crise do lugar do poeta e da sua linguagem. Fez-se desse ponto, portanto, a “hipótese de leitura”, conceito que será explicado mais adiante.

A literatura — e, no caso específico deste estudo, a poesia — é um fenômeno estético e histórico, a exemplo do que diz Octavio Paz. Portanto, ainda que seja o objeto autônomo (grande parte dessa autonomia “outorgada” no último século), os discursos criados ao redor do objeto literário são múltiplos. Cabe ao pesquisador mergulhar nessa amálgama de vozes para descobrir o seu objeto de estudo e organizar ao seu redor as discussões pertinentes a este objeto. Para tal, dentro do escopo da pesquisa, será tratado o que Fabio Durão chama de “Hipótese de leitura”.

Para o autor:

Dominar aquilo que já foi dito sobre uma obra ou autor, por maior que seja o número de livros envolvidos ou a complexidade dos textos, pode levar à erudição, mas não é gerar um conhecimento novo. A interpretação necessita de uma hipótese de leitura para poder tomar forma (DURÃO, 2015, p. 385).

A hipótese de leitura necessita ser inovadora e, para isso, deve ser “testada e confrontada com o saber acumulado sobre o seu objeto” (DURÃO, 2015, p. 385). A hipótese de leitura, ou o objetivo central da pesquisa, reside em analisar os distintos meios de manifestação do silêncio nas obras da poeta argentina Alejandra Pizarnik e da brasileira Orides Fontela em suas convergências e divergências dentro do panorama da literatura. É com esse propósito que se irá ler e relacionar as obras das autoras escolhidas, assim como avaliar o referencial teórico.

Em ambas as autoras, o recorte realizado para a escolha dos poemas obedece a essa mesma “hipótese de leitura” e à premissa de uma análise que ao mesmo tempo seja profunda e que caiba no escopo preciso de uma dissertação. Por esse motivo, há poemas que mesmo concernentes ao mundo do silêncio não foram trazidos à luz deste trabalho.

Antes de se adentrar, porém, com mais detalhes nos capítulos que compõem esta dissertação, urge falar um pouco sobre cada autora. Orides Fontela foi uma poeta paulista, nascida em 1940 e falecida em 1998, a qual publicou cerca de cinco livros: *Transposição* (1969); *Helianto* (1973); *Alba* (1983); *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Desde sua primeira publicação, angariou simpatia da crítica literária; boas avaliações que cresciam à medida que lançava seus outros livros. *Alba*, por exemplo, além de ter sido prefaciado por Antonio Candido, recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura. Não obstante o prestígio alcançado pela obra, a vida de Orides Fontela foi marcada pela penúria econômica e, posteriormente, por certo ostracismo da sua obra.

A argentina Alejandra Pizarnik, por outro lado, além de ser um nome célebre no meio literário de seu país, possuía em seu círculo de amigos personalidades como Octavio Paz e Julio Cortázar. Logo, entraria para o cânone e se converteria em uma figura de destaque na poesia argentina. A autora publicou em vida seis livros de poemas, quais sejam: *La última inocência* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *El infierno musical* (1971).

Alejandra morreria nos anos em que Orides Fontela publicava seus primeiros livros. Não obstante, pode-se situá-las em um período de produção

aproximado, salvaguardadas as diferenças de tradições entre os países. Essa época é a segunda metade do século XX, momento em que as vanguardas começam a se diluir e a herança do modernismo se abre em inúmeras possibilidades.

Dito isso, a estrutura da dissertação acompanha esse intento de compreensão da manifestação do silêncio em ambas as autoras. O primeiro capítulo reflete acerca da questão do silêncio como fenômeno e sua presença no texto literário. Sob a égide da noção de que o silêncio é um fenômeno básico, segundo Max Picard (1964), construíram-se as seguintes premissas: 1) o silêncio como tal em toda sua complexidade e abrangência não pode ser descrito em palavras; e 2) O poema é o meio privilegiado para fazê-lo ressoar, mesmo que de forma indireta ou parcial.

A partir desse ponto, no primeiro capítulo, tentar-se-á entender quais as frentes ou os “horizontes de silêncio” possíveis no texto poético. Elencou-se três: o silêncio como imagem, o silêncio estrutural e a crítica sobre os limites da expressão relacionada a uma ideia de crise da linguagem poética. Sobre a questão imagética, que configura a primeira frente, far-se-á um apanhado histórico mostrando que tal faceta do silêncio já aparece há muitos séculos na tradição poética. A grande diferença está no fato de que antes da era moderna o uso do silêncio como imagem possuía um pendor retórico. No século XX, em geral, o uso de tal recurso poético possuía estreita relação com uma maior consciência acerca da linguagem do poema.

O silêncio estrutural tem relação com as mudanças no estatuto do verso que começaram a ocorrer a partir de meados do século XIX. A “crise de verso” mallarmaica e a difusão do verso livre alargaram as possibilidades expressivas do poema. A própria página e os espaços em torno dos versos se converteram em signos ativos; mudança propícia para fazer eclodir manifestações do silêncio. Além disso, nesse capítulo também se tratará da questão da concisão poética como um valor da modernidade e, por conseguinte, um recurso também permeado de silêncio.

O segundo capítulo se dedica à análise dos poemas da poeta paulista Orides Fontela. Inicialmente, porém, procurou-se criar um apanhado sucinto acerca de sua fortuna crítica, principalmente dos textos utilizados nesta pesquisa. Em seguida, mostrou-se necessário situá-la na tradição lírica brasileira da segunda metade do século XX e identificar algumas características de suas obras. Poemas diversos selecionados dos cinco livros publicados foram analisados. O intuito da análise foi entender como o silêncio se manifestou na poesia de Orides Fontela com relação ao seu universo poético construído na constante tensão entre o real e o

inefável. Pôde-se relacionar, também, o silêncio a outras imagens no hermético sistema de símbolos da poeta; imagens trabalhadas numa sofredora e difícil atenção numa tentativa de apreender o que está além do humano.

Em seguida, o terceiro capítulo trata da obra da poeta argentina Alejandra Pizarnik — aspectos de sua fortuna crítica —, o seu papel frente ao modernismo argentino e sua relação com a intelectualidade da época. Nesse capítulo, serão analisados vários poemas identificando a presença do silêncio, a começar por alguns símbolos caros à poeta, como a noite, a infância e a morte. Mais adiante, tentar-se-á compreender o vertiginoso caminho de pessimismo linguístico que a poeta empreendeu até o fim da sua produção. O intuito é entender o caráter mais soturno de sua poesia.

O último capítulo encerra a discussão acerca do silêncio em ambas as autoras. Tomando emprestada a denominação cabralina, tentou-se definir os meandros dessas “duas águas” do silêncio, referenciando-as como “duas luzes”. A racionalidade luminosa de Orides Fontela, desde sempre consciente da impiedosa luta com o silêncio e a subjetividade soturna de Alejandra Pizarnik que, não menos lúcida, exaspera-se diante da incapacidade da linguagem para comunicar, do exílio entre as palavras. Essa comparação, deve-se fazer essa ressalva, será conduzida sempre sob a égide da noção do fenômeno do silêncio como uma presença nas literaturas moderna e contemporânea.

## 2 O SILÊNCIO E A POESIA

### 2.1 O fenômeno do silêncio

Tornou-se quase um lugar-comum nos estudos sobre o silêncio na literatura chamar a atenção sobre a aparente contradição que o tema implica. Afinal, no lugar em que a palavra se firma, supostamente o silêncio desvanece. Porém, essa é uma oposição que toca apenas a superfície da questão e, dessa forma, tentar-se-á demonstrar, neste trabalho, que o silêncio e a palavra, em especial a palavra poética, possuem mais pontos de conexão do que de separação.

Como ponto de partida, as acepções correntes sobre o tema serão analisadas a partir das definições presentes em um dicionário:

- silêncio  
 si-lên-ci-o  
 sm
- 1 Ausência completa de som ou de ruído; calada.
  - 2 Estado de quem se cala ou se abstém de falar.
  - 3 Estado de quem se recusa a ou está impossibilitado de manifestar suas ideias, suas opiniões.
  - 4 Qualidade ou caráter do que é tranquilo; calma, sossego.
  - 5 Interrupção de correspondência ou de comunicação.
  - 6 Ausência de referência ou de menção de algo; omissão.
  - 7 Aquilo que deve ficar acobertado, sem chegar ao conhecimento das pessoas; segredo, sigilo (SILÊNCIO, 2021).

Ausência, abstinência, interrupção, recusa. Nas definições acima, retiradas do dicionário *Michaelis*, o silêncio assume uma feição apenas negativa; é o cessar da fala; é o outro lado do reflexo do discurso, portanto habita um lugar de vazio, de “segredo”. Essa interpretação sobre o silêncio não é nova e possui seu germe na Antiguidade, cabendo lembrar do deus Harpócrates e seu dedo em riste sobre os lábios, ensejando que a palavra seja guardada. Essa visão do silêncio, que não é a única, talvez assuma maior impacto no imaginário contemporâneo, principalmente porque se faz parte de uma sociedade que, de modo geral, é refratária a esse fenômeno.

O pensador francês David Le Breton expõe a angústia que assalta o homem ocidental quando o incômodo silêncio surge entre os interlocutores, uma vez que a ideologia moderna, nas palavras do autor, é a comunicação que reduz todo significado à mera estrutura incessante.

A modernidade transformou o homem em um lugar de trânsito destinado a recolher uma mensagem infinita. Impossível não falar, impossível calar-se ... a não ser para escutar. A força significante da palavra se desacredita ou se

debilita diante do imperativo de dizer, de dizer tudo, para que reine uma transparência impoluta que anule os espaços do segredo, os espaços do silêncio. Trata-se de inverter o homem como se se tratasse de uma luva, para que todo ele se encontre presente na sua superfície<sup>1</sup> (LE BRETON, 1997, p. 9, tradução nossa).

Entretanto, apesar dessa difundida recusa em nossa era, o historiador francês Alain Corbin reforça que “em outros tempos os ocidentais apreciavam a profundidade e os sabores do silêncio”<sup>2</sup> (CORBIN, 2019, p. 7, tradução nossa) e acrescenta que o silêncio funcionava como um espaço de recolhimento, de escuta da própria interioridade, que possibilitava a fantasia e a criação. Era também a zona em que surgia a palavra.

Corbin, em seu livro *História del Silencio* (2019), faz um apanhado elucidativo sobre o impacto e a importância cultural do tema para a sociedade ocidental, passando do ambiente monástico para a história da vida privada e pelos distintos meandros artísticos. Fica evidente, a partir da leitura de sua obra, a relevância que o silêncio alcançou para certos segmentos da sociedade, a exemplo do universo religioso e que ainda com o tempo e a racionalização, cientificação e mercadorização do mundo, o silêncio tornou-se mais escasso. O ruído, em um ritmo cada vez mais frenético, investe-se de onipotência.

O silêncio, todavia, é um acontecimento mais complexo do que deixa entrever o senso comum e sua relação com a linguagem ultrapassa o mero nível da oposição. Pode-se, a partir desse ponto, problematizar a suposta separação que existiria entre a palavra e o silêncio; começando pela reflexão acerca da sua natureza. O teórico suíço Max Picard, em *The World of Silence* (1964), estudo considerado basilar para as reflexões sobre o tema, argumenta que “o silêncio é um fenômeno básico. O que significa que é uma realidade objetiva e primária que não pode ser rastreada a nenhum ponto”<sup>3</sup> (PICARD, 1964, p. 5, tradução nossa).

A partir deste ponto, o estudioso traz à superfície o caráter originário do silêncio, mais especificamente afirma que ele é o mais original de todos os fenômenos

---

<sup>1</sup> La modernidad ha transformado al hombre en un lugar de tránsito destinado a recoger un mensaje infinito. Imposible no hablar, imposible callarse... como no sea para escuchar. La fuerza significativa de la palabra se desacredita o se debilita ante el imperativo de decir, de decirlo todo, para que reine una transparencia impoluta que anule los espacios del secreto, los espacios del silencio. Se trata de darle la vuelta al hombre como si de un guante se tratara, para que todo él se halle presente en su superficie (LE BRETON, 2001, p. 9).

<sup>2</sup> “En otros tiempos los occidentales apreciaban la profundidad y los sabores del silencio.” (CORBIN, 2019, p. 7).

<sup>3</sup> “Silence is a basic phenomenon. That is to say, it is primary, objective reality, which cannot be traced back to anything else” (PICARD, 1964, p. 5).

básicos, ainda que partilhe com os outros fenômenos, amor, vida, morte, etc., o fato de ser "auto-evidente", ou seja, todos podem sentir sua presença, e a sua existência é incontestável. "Em nenhum outro fenômeno estão a distância e a proximidade, o alcance e o imediato, a abrangência e o particular, tão unidos quanto estão no silêncio"<sup>4</sup> (PICARD, 1964, p. 2, tradução nossa).

Não obstante essa evidência tácita da sua presença, Picard alerta para o fato de que sua apreensão em palavras é limitada, o silêncio como tal não pode figurar no mundo verbal. Essa discussão será aprofundada mais adiante, em outra seção desse capítulo. Ainda que se saiba que a colocação do silêncio em palavras não é de todo possível, tal fato não significa a separação total entre a palavra e o silêncio; pelo contrário, os dois fenômenos se imbricam.

Ainda para o teórico suíço, o discurso não somente nasce do silêncio como deve ser por ele sustentado; é o silêncio dentro do discurso que supre e dá garantias às categorias positivas de verdade ou beleza, por exemplo. Max Picard frisa inúmeras vezes, em seu livro, o entrelaçamento entre o silêncio e a palavra, sendo aquele o substrato desta. A palavra depende do silêncio: "O silêncio pode existir sem o discurso, mas o discurso não pode existir sem o silêncio. A palavra seria sem profundidade se o fundo de silêncio não existisse"<sup>5</sup> (PICARD, 1964, p. 13, tradução nossa). É o fenômeno do silêncio que dá profundidade às palavras. Ao mesmo tempo que estas conferem um papel humanizador para o mais original dos fenômenos, o qual habita um mundo de interminável criação, sendo, por conseguinte, um espaço perigoso para o homem posto que ultrapassa qualquer tentativa de racionalização e de definição.

Outros autores reiteram a relação muito própria entre o silêncio e a palavra. O já citado Alain Corbin, em sua obra, mais propriamente no capítulo 6, "La palabra del silencio", traz à tona a contribuição de outros pensadores para corroborar a ideia da interconexão entre a palavra e o silêncio. "O silêncio, comenta Marc Furmaroli, não é perda da palavra, mas sim a retirada desta para o seu lugar mais original, mais ressonante"<sup>6</sup> (CORBIN, 2019, p. 87, tradução nossa), e, ainda "A linguagem, escreve Merleau-Ponty, 'só vive do silêncio: tudo quanto arrojamos aos demais germinou

---

<sup>4</sup> "In no other phenomenon are distance and nearness, range and immediacy, the all-embracing and the particular, so united as they are in silence" (PICARD, 1964, p. 2).

<sup>5</sup> "Silence can exist without speech, but speech cannot exist without silence. The word would be without depth if the background of silence were missing" (PICARD, 1964, p. 13).

<sup>6</sup> "El silencio, comenta Marc Furmaroli, no es la pérdida de la palabra, sino la retirada de ésta a su lugar más original, más resonante" (CORBIN, 2019, p. 87).

nesse grande país mudo que não nos abandona”<sup>7</sup> (CORBIN, 2019, p. 84, tradução nossa).

Porém, recuperando as ideias de David Le Breton, expostas no início desta seção, no ruidoso tempo à ânsia de comunicação, reduz, sobremaneira, a força que o silêncio confere à palavra. Automaticamente, se o silêncio é, como se observou, um sustentáculo da palavra, o seu enfraquecimento conseqüentemente minaria a possibilidade de um comunicar significativo. Sobre tal acontecimento, alerta Max Picard ao sugerir que “A língua que falamos hoje não é mais uma língua mãe e sim uma língua órfã”<sup>8</sup> (PICARD, 1964, p. 27, tradução nossa).

Segundo o teórico, isso ocorreria porque se estaria perdendo o contato com os dois tipos de silêncio: aquele do qual a linguagem se originou e que lhe confere inocência, simplicidade e originalidade; e o silêncio da Morte, de onde emerge a fragilidade da linguagem e a consciência de que ela nunca corresponde de fato àquilo que se quer descrever. Para Picard (1964), a Morte em nossa era deixou de ter um significado autônomo e se converteu apenas em uma categoria negativa.

Tal perda de contato com o silêncio modifica a linguagem, pois: “Quando a língua para de relacionar-se com o silêncio ela perde sua fonte de frescor e renovação, e, portanto, algo de sua substância”<sup>9</sup> (PICARD, 1964, p. 26, tradução nossa). O silêncio, em última instância, dentro desse contexto, converte-se em um mero espaço no qual o ruído ainda não adentrou. Dito isso, pode-se perguntar se alguma forma de reversão para tal estado existiria ou uma chance de que esse silêncio essencial continue ressoando: a resposta, a partir do que se verá adiante, parece ser afirmativa e se dá através do poema. Partindo da seção seguinte, portanto, a atenção migrará do aspecto geral do silêncio para a tentativa de compreender a relação entre a palavra poética e este fenômeno.

## 2.2 Manifestações poéticas do silêncio

Até aqui, pôde-se depreender que o silêncio é um fenômeno que adquire

---

<sup>7</sup> “El lenguaje, escribe Merleau-Ponty, ‘sólo vive del silencio: todo cuanto arrojamos a los demás germinó en ese gran país mudo que no nos abandona” (CORBIN, 2019, p. 84).

<sup>8</sup> “The tongue that we speak today is no longer a mother tongue but an orphaned tongue” (PICARD, 1964, p. 27).

<sup>9</sup> “When language is no longer related to silence it loses its source of refreshment and renewal, and therefore something of its substance” (PICARD, 1964, p. 26).

um caráter abrumador, ultrapassando a capacidade cognitiva humana de apreensão. Informa a teórica espanhola Carmen Bobes Naves que: “Isolado, fora do contexto, o silêncio não existe, porque carece de limites e não é perceptível para o homem”<sup>10</sup> (BOBES NAVES, 1992, p. 102, tradução nossa). Porém, em que pese esse caráter incognoscível, é possível que o silêncio faça reverberar a sua presença na linguagem.

Mais propriamente, o silêncio puro não pode ser representado em sua forma completa, contudo há modos indiretos de fazê-lo aparecer. Santiago Kovadloff (2003, p. 10) defende que “se não posso enunciar literalmente o verdadeiro silêncio, o silêncio intransplantável à expressão, posso, em compensação, fazê-lo ouvir por via alusiva: conseguir que o eco de seu latejar essencial ressoe em minha palavra”.

Partindo desse cenário, começa-se a desvelar o papel proeminente do poema em se tratando da manifestação do silêncio. O silêncio na poesia como uma força para o descortinamento essencial, não apenas como estrutura pragmática dentro do discurso cotidiano. Aliás, a diferença entre o silêncio relacionado com a fala comum e cotidiana e aquele relacionado ao mundo poético é abordada por vários teóricos, cujas reflexões implicam uma espécie de caminhada gradativa em direção a um silêncio mais “essencial” ou “puro” quanto mais se avança em direção à linguagem poética.

A começar por Santiago Kovadloff, na já referida obra *O silêncio primordial* (2003), que distingue entre duas espécies de silêncio. O primeiro deles se chama “silêncio da oclusão” e tem a ver com o uso corrente da linguagem nas trocas diárias, em que o que há de essencial fica obscurecido pela força do hábito. Há, portanto, um silêncio coercitivo, encobridor do sentido do real e, segundo o próprio autor, um impedimento ao fenômeno do estranhamento.

Por outro lado, o “silêncio da epifania”, possibilitado pelo poema, é o triunfo do mistério e a libertação da realidade da capa de obviedade e superficialidade outorgada pelo silêncio da oclusão. Nesse ponto, coloca-se diante de um acontecimento que deixa entreaberta a porta do ser: “É agora, o silêncio da significação excedida que, com sua irreduzível complexidade, desvela e força à vigília sem pausa do entendimento e, em uníssono, à sua profunda desesperação” (KOVADLOFF, 2003, p. 24).

Para o teórico, o poema caminha entre um silêncio e outro, nasce da

---

<sup>10</sup> “Aislado, fuera de contexto, el silencio no existe, porque carece de límites y no es perceptible para el hombre” (BOBES NAVES, 1992, p. 102).

oclusão e atinge sua forma final na epifania, espaço no qual se é possível adentrar através da leitura da obra poética. Essa é a trajetória do lírico. Não obstante, esse espaço potente cuja abertura o poema possibilita também não se plasma totalmente nele a não ser por via indireta, ainda que seja o meio mais privilegiado para tal.

Poderíamos dizer que estamos diante do abissal, ou seja, diante do sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado (KOVADLOFF, 2003, p. 24).

Essa noção de que o inefável nunca pode ser apreendido diretamente será relevante para este estudo, já que é um tema que também reverbera na poética das autoras citadas. Kovadloff prossegue sua análise defendendo que o poema abre, mesmo que momentaneamente, um espaço para além do humano, “o real não homologável ao mundo objetivo; aquilo que resiste ao entendimento sob o nome de inominável” (KOVADLOFF, 2003, p. 28).

Esse estatuto absoluto do inominável seria intolerável para os humanos, dentro de sua capacidade racional; por isso, o teórico considera que logo se transfigure o silêncio possibilitado pelo poema naquele primeiro, o da oclusão, mais maleável e confortável à nossa percepção.

Reconheçamos, porém, que costuma ser escassa a nossa aptidão para suportar o silêncio proposto pelo poema- quer dizer, o silêncio gerado pelo contato com o real incógnito. Nossa tolerância nesse sentido é pouca. E é por isso que o silêncio a que se chega através do poema costuma ser rapidamente transfigurado - o correto seria dizer reduzido - nesse outro silêncio, o da oclusão, no qual a sensibilidade habitava antes que a inspiração fizesse sua erupção (KOVADLOFF, 2003, p. 34).

Outro autor para o qual o poema é um meio singular para o contato com esse lugar original é o mexicano Octavio Paz. Essa noção fica assente em muitas de suas reflexões sobre a poesia. Aqui, ater-se-á às considerações presentes na obra *O arco e a lira* (2012). Ainda que o escritor mexicano não use diretamente o termo silêncio, pode-se tomar a liberdade de associar sua reflexão ao fenômeno descrito por Max Picard e às ideias apresentadas de Santiago Kovadloff.

Nos primeiros capítulos da obra, Octavio Paz reflete sobre a natureza do poema e sua configuração, estando aí lançadas as características básicas da linguagem poética. Uma ideia emerge com frequência no texto do autor: a de que o poema é conexão com o “tempo original”; basicamente, adentra na mesma seara que o argentino Kovadloff. Diz Paz (2012, p. 33) que “O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante”.

Esse tempo original se assemelha ao silêncio da epifania, proposto por

Kovadloff, e às ideias de Max Picard acerca do fenômeno original, o princípio de todas as manifestações posteriores. Portanto, ainda que o crítico mexicano não cite diretamente o fenômeno do silêncio ou não o situe como correspondente desse local primevo, optou-se, nesta pesquisa, por associar os dois conceitos.

Ainda para Octavio Paz, esse contato com o mundo originário ocorre porque o poeta torna evidente a natureza da linguagem, desautomatizando-a da obnubilação que a fala corrente carrega.

Toda vez que nos servimos das palavras nós a mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras. É um servo delas. Ao servi-las, ele as devolve a sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; depois, os afetivos; e, por fim, os significativos (PAZ, 2012, p. 55).

Além de Paz, há outro autor que reflete sobre as particularidades da linguagem literária frente ao falar comum: o francês Maurice Blanchot. No seu livro *O espaço literário* (2011), Blanchot aborda de maneira original a experiência literária que configura a obra como um espaço autônomo, sobre o qual as tentativas de exercer controle são vãs. Em suas análises, muitos nomes da literatura moderna emergem como partícipes de uma experiência limite com o espaço da obra, tal como Rilke, Mallarmé e Kafka.

No que concerne às diferenças entre as linguagens, Blanchot traz à tona um ponto de vista peculiar sobre o assunto em comparação com a concepção de Kovadloff ou mesmo com a de Octavio Paz. Aportando, primeiramente, a perspectiva de Mallarmé sobre a diferença entre o que o poeta considera uma fala bruta e uma essencial, o teórico francês começa a desvelar a sua própria visão acerca do tema.

A princípio, Blanchot parece concordar com Mallarmé quanto a estarem os dois tipos de fala distanciados por uma gradual separação da realidade das coisas, sendo a fala bruta mais próxima a este ponto. Entretanto, logo faz refletir mais a fundo sobre o que se chama de fala bruta ou comum, defendendo que ela não seria assim tão opaca. Na verdade, para o teórico, há aí apenas uma ilusão do imediato: é o estranho transmutado em habitual pelo uso. Logo, “A palavra é verdadeira, ela 'serve'. Aparentemente, toda a diferença está aí: ela é usada, usual, útil; por ela estamos no mundo, somos devolvidos à vida do mundo, aí falamos os objetivos, as metas finais e impõe-se a preocupação de sua realização” (BLANCHOT, 2011, p. 33).

Nesse ponto, pode-se dizer que existe uma espécie de silêncio que, de certa forma, assemelha-se ao conceito de “silêncio da oclusão” proposto por

Kovadloff, já que “Na linguagem do mundo, a linguagem cala-se como ser de linguagem e como linguagem do ser, silêncio graças ao qual os seres falam, no qual encontram também esquecimento e repouso” (BLANCHOT, 2011, p. 34).

Para Blanchot, o silêncio da linguagem comum permite que os seres e as coisas se evidenciem para os homens, facilitando as trocas diárias. Por outro lado, a fala poética incorre no processo contrário:

Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial (BLANCHOT, 2011, p. 35).

Ainda que não o diga exatamente nesses termos, Blanchot parece manejar os conceitos ao redor de horizontes de silêncio: o silêncio da linguagem que permite que as coisas se evidenciem e que nos dá possibilidade da troca e, por outro lado, o silêncio das coisas que permite que a linguagem “se fale”. A linguagem poética é o local de contato com esse espaço essencial; local onde o ser humano é despojado do controle, nesse espaço literário a linguagem “não está disponível”. Blanchot aprofunda, de forma aparentemente paradoxal, a correlação entre o espaço da obra e o silêncio ao afirmar que a linguagem “(...) fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela” (BLANCHOT, 2011, p. 47).

A partir desse pequeno apanhado sobre a relação da poesia e do silêncio, pode-se confirmar e reiterar a ideia de que o poema é o meio mais propício para a manifestação do silêncio primordial, trazendo a nomenclatura de Kovadloff. Por outro lado, o estatuto de inexpressabilidade do fenômeno original do silêncio pode provocar tensões dentro do poema, justificadas pela ideia de que o meio poético, ainda que zona privilegiada para o silêncio, é transitório e ineficaz para plasmá-lo de forma total. A razão é evidente: ainda que porta de contato com a origem, como diria Octavio Paz, o poema pertence ao mundo humano.

### 2.2.1 O silêncio como imagem

Antes de iniciar uma reflexão sobre o silêncio como imagem, cabe reiterar a questão que fica assente entre os autores de que o silêncio existe apenas como signo no poema, pois a sua apreensão total se torna impossível como fenômeno.

Susan Sontag fala em “horizonte de silêncio”:

Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente **horizonte de silêncio** – movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados (SONTAG, 2015, p. 17, **grifo nosso**).

Esses distintos horizontes ensejam caminhos multifacetados, uma pluralidade de aberturas para o silêncio. Entre os autores que não calam e decidem perseguir a nunca definitiva luta com o fenômeno original, muitas vezes há distensões, contenções, animosidades, acordos temporários, mas nunca uma absorção total do silêncio ou a superação da palavra, a não ser pela decisão de renunciar à própria poesia.

Os autores, principalmente a partir da época moderna, parecem criar para si suas próprias estéticas do silêncio, caminhos que apresentam mudanças e evolução mesmo dentro da própria obra de um poeta. Confirma-se, assim, o caráter de signo multifacetado e relacional. “Na obra literária o silêncio adquire uma categoria de signo cujas formas, distribuição, relações e sentido são variáveis de um texto a outro como é típico do texto literário”<sup>11</sup> (BOBES NAVES, 1992, p. 102, tradução nossa).

Nesta seção da dissertação, almeja-se evidenciar como o silêncio se manifesta no poema através das imagens. Talvez esta seja a forma mais passível de identificação entre aquelas sobre as quais se tratou aqui. Para Octavio Paz, a imagem significa uma reconciliação dos opostos:

A imagem reconcilia os opostos, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras- exceto as da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda a vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala; o silêncio e a não significação. Aquém da imagem, está o mundo do idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real: significação e não significação se tornam termos equivalentes. Esse é o sentido último da imagem: ela mesma (PAZ, 2012, p. 117).

A citação corrobora a ideia de que a imagem poética nasce de uma luta contra o silêncio, provavelmente o silêncio opaco da linguagem corrente; aquele que

---

<sup>11</sup> “En la obra literaria el silencio adquire una categoría de signo cuyas formas, distribución, relaciones y sentido son variables de un texto a otro, como es típico del signo literario” (BOBES NAVES, 1992, p. 102).

Kovadloff coloca como empecilho à estranheza, ao mesmo tempo que atesta a profunda necessidade humana de expressar. Porém, ainda de acordo com as ideias de Paz, a palavra também carrega em si um silêncio. Ao evidenciar a palavra, a imagem expõe a sua outra face e desvela o seu silêncio, contradição que só o poema, através da imagem, pode carregar. Tal fato, esse “conciliar de opostos”, esse triunfo da tensão, justifica o que foi dito antes sobre o poema ser o meio mais adequado para fazer ressoar o silêncio.

Passa-se, agora, propriamente às questões do silêncio como imagem, iniciando com um pequeno apanhado diacrônico. Ainda que se atenha à poesia moderna e contemporânea, retrocedendo na história da literatura, encontram-se alguns exemplos emblemáticos do silêncio imagético, frequentemente ligado a um artifício retórico muito relacionado à insuficiência da linguagem para expressar algum tema.

Ernst Curtius, por exemplo, em seu conhecido estudo *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1979), fala dos *topoi* do inexprimível quando o conteúdo que se quer expressar é, de certa forma, tão abrumador que as palavras não se mostram suficientes. “Pertence também aos *topoi* do inexprimível a afirmativa de que o autor apresenta apenas um pouco do muito do que tem para dizer (*pouca e multis*)” (CURTIUS, 1979, p. 166). Essa insuficiência, como diz o estudioso, nesse caso específico, está ligada aos aspectos retóricos de louvor ao soberano ou a outro que se queria homenagear.

A raiz dos *topoi* que assim denomino é a "acentuação da incapacidade de dominar o assunto". Ocorre, em todos os tempos, desde Homero. No discurso laudatório o orador "Não encontra palavras" para louvar convenientemente a pessoa homenageada (CURTIUS, 1979, p. 166).

Há casos desse aspecto retórico na tradição poética, tal como a temática do silêncio ou da insuficiência da palavra relacionada a temas amorosos, uma variante da inexpressabilidade. Como exemplo, pode-se encontrar a presença da questão da inadequação da linguagem e, por conseguinte, do silêncio, no Século de Ouro Espanhol. No seu estudo intitulado *La poética del silencio en el Siglo de Oro: Su pervivencia* (1986), a teórica espanhola Aurora Egido demonstra como a questão da manutenção do silêncio foi tema extensivamente difundido entre os poetas do barroco espanhol. Cita, por exemplo, como muitos deles, bebendo nas fontes da poesia cortesã ou do fundo petrarquista, estabeleceram o segredo amoroso como uma espécie de cânone ou tema para variadas criações:

A poesia trovadoresca cifrou um de seus motivos fundamentais na guarda do segredo, através de ocultações, silêncios e sinais minuciosamente codificados pelas Leys d'amors. Era norma que também respeitaram os poetas latinos da Idade Média. Os cancioneros espanhóis acolheram amplamente esta tradição, assim como a projeção petrarquista do motivo<sup>12</sup> (EGIDO, 1986, p. 97, tradução nossa).

Egido acrescenta ao trecho supracitado a questão da “retórica das lágrimas como substitutivo da língua” como um dos motivos mais difundidos pelos poetas da época. Todavia, a exemplo da homenagem, estas formulações se firmam mais em representações retóricas do que em imagens genuinamente tocadas pela incompletude perante o inefável ou a reflexões linguísticas mais apuradas, típicas da época moderna. A retórica das lágrimas, por exemplo, desvela o fato de que nos embates entre o dizer e o calar, os poetas tendem a escolher o primeiro, contrariados diante de um silêncio amoroso tirânico que os urge ao canto.

Nas palavras da autora:

A escassez da palavra ao traduzir a experiência amorosa convida a sua elisão. Mas o poeta faz disso voz e verso até que ponto a poesia vive do paradoxo. Outras vezes, entretanto, a prédica da inefabilidade e dos impossíveis expressivos não deixa de ser uma manjada forma retórica<sup>13</sup>. (EGIDO, 1986, p. 100, tradução nossa).

A autora utiliza exemplos de inúmeros poetas consagrados, tal como Garcilaso de La Vega, Fernando de Herrera, Lope de Vega, entre outros autores. O que ajuda a corroborar a ideia da difusão de uma retórica do silêncio no Século de Ouro espanhol. Abaixo, será transcrito um trecho de um poema de Garcilaso, utilizado por Egido em seu estudo, no qual a tensão entre o calar e o dizer é materializada no poema:

Amor quiere que calle; yo no puedo  
mover el passo un dedo sin gran mengua;  
él tiene de mi lengua el movimiento,

assí que no me siento ser bastante (GARCILASO DE LA VEGA, 1968 apud EGIDO, 1986, p. 99).

Logo depois, ela mostra que, ao decidir falar, o poeta barroco deixa entrever a pouca capacidade do seu dizer: “O poeta foge do mutismo, revela seu

<sup>12</sup> La poesía trovadoresca cifró uno de sus motivos fundamentales en la guarda del secreto, a través de ocultamientos, silencios y señales minuciosamente codificadas por las Leys d'amors. Era norma que también respetaron los poetas latinos de la Edad Media. Los cancioneros españoles recogieron ampliamente esta tradición, así como la proyección petrarquista del motivo (EGIDO, 1986, p. 97).

<sup>13</sup> La cortedad de la palabra al traducir la experiencia amorosa invita a su elusión. Pero el poeta hace de ello voz y verso mostrando hasta qué punto la poesía vive de la paradoja. Otras veces, sin embargo, la prédica de la inefabilidad y de los imposibles expresivos no deja de ser una manida fórmula (EGIDO, 1986, p. 100).

segredo e percebe então quão precárias são suas palavras”<sup>14</sup>.

Há outros exemplos da presença da retórica do silêncio e seu campo semântico também em língua portuguesa. Por exemplo, no soneto transcrito abaixo, de Gregório de Matos:

Largo em Sentir em respirar sucinto,  
Peno e calo, tão fino e tão atento,  
Que fazendo disfarce do tormento,  
Mostro que o não padeço e sei que o sinto.

O mal, que fora encubro, ou que desminto,  
Dentro no coração é que o sustento:  
Com que, para penar é sentimento,  
Para não se entender, é labirinto.

Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;  
Da tempestade é o estrondo efeito:  
Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.

Mas oh do meu segredo alto conceito!  
Pois não chegam a vir à tona os tiros  
Dos combates que vão dentro do peito (MATOS, 2014, p. 16).

No soneto, vislumbra-se ainda o vezo retórico que envolve a imagem do calar/cantar e as questões do segredo amoroso. O caráter imperioso da voz que não se deixa submeter está destacado no verso “Ninguém sufoca a voz nos seus retiros”, ao mesmo tempo que se arremata o poema com a reiteração do segredo amoroso. Salienta-se, porém, que as raízes de tal pendor retórico são anteriores ao Barroco e podem remontar ao código cortês do Trovadorismo. Segismundo Spina aborda o assunto em sua obra *Do formalismo estético trovadoresco* (2009), afirmando que no século XVI o tópico já perdera o significado ético originário (o emudecimento diante da dama).

Os séculos XVIII e XIX também viram a emergência das imagens de silêncio. Luisa Malato, no estudo intitulado *Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista* (2003), põe em evidência as mudanças em relação à sensibilidade na era em que despontava o pré-Romantismo. Para a estudiosa, uma característica dessa época é que “o procedimento geral da *hipotipose* – a representação verbal de um espaço – instituiu a pintura como se esta fora um subgênero literário” (MALATO, 2003, p. 155). Segundo a estudiosa, os poetas costumavam construir as imagens como “A pintura de uma tempestade”, “A pintura de um Amor”, etc. Tal tendência valorizava a imagem frente à palavra, a qual se via, portanto, mais fraca. “A

---

<sup>14</sup> “El poeta huye del mutismo, revela su secreto y percibe entonces lo precario de sus palabras.” (EGIDO, 1986, p. 100).

capitulação da palavra perante o poder da imagem, acaba, não raramente na constatação de que as palavras são insuficientes, inábeis e que o silêncio se impõe, no final, e apesar de tudo, ao poeta” (MALATO, 2003, p. 157).

E conclui:

No século XVIII, o símile imagem/poesia parece acentuar esse carácter emotivo, ao relacionar pintura com silêncio. Incapaz de pintar, o poeta rasga a tela. Perante o inefável, impõe a si próprio o silêncio. Silencia-se o poeta depois do grito: e o seu silêncio é o paroxismo de um grito que de tão forte se torna inaudível (MALATO, 2003, p. 161).

A citação fala de uma situação limite: a autoimposição do silêncio como alternativa e reação perante o absoluto, atitude que continuará e se radicalizará durante os séculos seguintes. Por sua vez, a tradição mística em diferentes culturas também toma a questão da linguagem como tema crucial. A pesquisadora María Teresa López expõe em um estudo acerca do silêncio e da linguagem de que forma, no Ocidente e no Oriente, tanto na esfera mística como muitas vezes na poética, há um anseio pelo silêncio, uma dignificação do ato de calar.

Isso ocorre porque alcançar o inefável pelo viés místico, geralmente passa por uma elisão das palavras, um recolhimento no mutismo como único caminho viável. López, assim, transmite o conselho do mestre zen Huang Po: “Como terás sequer a esperança de acesso à verdade, tão somente com palavras? [...] De modo que plena compreensão só pode chegar a vocês por um mistério inexpressável. O acesso a ela se chama a “Entrada no Silêncio para além de toda a atividade”<sup>15</sup> (LÓPEZ, 2012, p. 55, tradução nossa).

A pesquisadora também cita que “os mestres de Wu Li sabem que a descrição de uma experiência não é, desde logo, a experiência em si. É só uma conversa sobre ela”<sup>16</sup> (LÓPEZ, 2012, p. 56, tradução nossa). As duas citações levam a ver que existe uma alargada consciência dos limites da linguagem que permeia o mundo oriental, principalmente se se levar em conta a influência de doutrinas como o Taoísmo e o Zen Budismo.

No ocidente, também há exemplos clássicos do tema da insuficiência das palavras diante da experiência religiosa ou transcendental. Por essa razão, tantos místicos e religiosos se concentram no calar. Para o pensador George Steiner (1988):

<sup>15</sup> “¿Cómo vais a tener siquiera la esperanza de acceso a la verdad, tan sólo con palabras? [...]. De modo que plena comprensión sólo puede llegar a vosotros por un misterio inexpressable. El acceso a ella se llama la “Entrada en el Silencio más allá de toda actividad.” (LÓPEZ, 2012, p. 55).

<sup>16</sup> “los maestros de Wu Li saben que la descripción de una experiencia no es, desde luego, la experiencia en sí. Es sólo una charla sobre ella.” (LÓPEZ, 2012, p. 56).

O homem santo, o iniciado, se afasta não apenas das tentações da atividade mundana, mas também das palavras. Sua retirada para a gruta da montanha ou para a cela monástica é a representação exterior do seu silêncio. Mesmo aqueles que são apenas iniciantes nesse árduo caminho aprendem a desconfiar do véu da linguagem, a rompê-lo para chegar ao mais real (STEINER, 1988, p. 31).

Steiner vê essa “desconfiança do véu da linguagem” nos monges trapistas, por exemplo, e apresenta o caso do santo e poeta espanhol São João da Cruz, talvez um dos maiores nomes do misticismo cristão. Seu poema *Cántico Espiritual* é conhecido, por exemplo, pela presença de exasperações espirituais diante do silêncio de Deus e da sede inesgotável de alcançar o inefável, o que está além.

Ay, quién podrá sanarme!  
Acaba de entregarte ya de vero;  
no quieras enviarme  
de hoy más ya mensajero,  
que no saben decirme lo que quiero.

Y todos cantos vagan,  
de ti me van mil gracias refiriendo.  
Y todos más me llagan,  
y déjame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo (CRUZ, 1993, p. 10).

No fragmento do poema acima, convertido um dos emblemas do misticismo espanhol, a alma (Esposa) busca pela presença do seu amado (Deus) e se depara com as mensagens ininteligíveis, as quais não transmitem o que ela espera. Exemplo que reflete a comunicação turva com as esferas divinas e se torna uma das formas de configuração do silêncio divino.

Quem privilegia o estudo do “Silêncio de Deus” como motivo literário é a teórica Carmen Bobes Naves, no já citado texto *El silencio en la literatura*. O Silêncio de Deus é uma das distintas formas do silêncio como imagem ou tema. Para ela:

O tema do silêncio de Deus relaciona-se assim com o da insuficiência da linguagem humana para tratar temas divinos. [...] A falta de um interlocutor linguístico e a pobreza da expressão humana são os dois tópicos entre os que se move a literatura mística do silêncio. À falta de um interlocutor a literatura existencial acrescenta uma rebeldia que desemboca no ceticismo de forma inevitável<sup>17</sup> (BOBES NAVES, 1992, p. 111, tradução nossa).

Dentro dessas categorias, Naves privilegia o “Silêncio de Deus” como atuante na literatura mística e, posteriormente, na literatura existencial. O diálogo infrutífero com a divindade impassível ou a insuficiência da palavra para desvelar

---

<sup>17</sup> El tema del silencio de Dios enlaza así con el de la insuficiencia del lenguaje humano para tratar temas divinos. [...] La falta de un interlocutor lingüístico y la pobreza de la expresión humana son los dos tópicos entre los que se mueve la literatura mística del silencio. A la falta de interlocutor añade la literatura existencial una rebeldía que desemboca en el escepticismo de forma inevitable (BOBES NAVES, 1992, p. 111).

qualquer experiência mística promove a inquietação do eu-lírico.

O fragmento do poema “Cântico Espiritual” mostra outra faceta da tentativa de expressar o inefável, o reconhecimento de que a única forma de linguagem que mais se aproxima do contato com o transcendental, apesar dos percalços, é a poética. Para o próprio João da Cruz, a poesia é preferível à linguagem comum quando o assunto é a transcendência: “Pode ser dito então que a doutrina mística se apoia sobre os poemas, de tal maneira que estes possuem para o santo um sentido alegórico da experiência mística<sup>18</sup>” (MILLÁN, 2013, p. 5, tradução nossa). Mais adiante, mostra-se como a escolha da palavra poética para a tentativa de manifestar as tensões expressivas é testada até os seus limites durante a época moderna.

Modernamente, o silêncio plasmado como imagem tende a ultrapassar o vezo retórico, visto que assume um lugar de reflexão mais profundo no mundo intelectual e na própria ontologia da arte. A mudança de consciência em relação à arte, ou melhor, a extrema tomada de consciência da arte como mediação, descrita no já citado ensaio de Susan Sontag, evidencia a abertura ao silêncio.

O “espírito” que busca a corporificação na arte choca-se com o caráter “material” da própria arte. A arte é desmascarada como gratuita e a própria concretude dos instrumentos do artista (e, em particular, no caso da linguagem, sua historicidade) aparece como um ardil. Praticada em um mundo provido de percepções de segunda mão e especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade do artista é amaldiçoada com a mediação. A arte torna-se a inimiga do artista, pois nega a realização – a transcendência – que ele deseja (SONTAG, 2015, p. 12).

Essa espécie de choque ou tensão sobre a qual fala a autora estaria no cerne da “busca pelo silêncio”. O ensaio de Sontag está centrado em situações mais radicais dessa procura, tais como as renúncias modelares de escritores que decidiram por abandonar a palavra poética e as obras de vários campos artísticos que projetam a presença do leitor, ouvinte ou do público como algo passível de eliminação. Ambos os casos não se aplicam ao sistema poético das autoras em estudo.

Uma ideia de autonomia da linguagem e, ao mesmo tempo, uma extrema consciência dos seus limites contribuíram para pensar a poesia como um campo de ordem paradoxal e, por conseguinte, onde as imagens e os símbolos também participam dessa espécie de angústia de expressar. Um efeito desse processo é a superação de antigas concepções retóricas.

A crise dos recursos poéticos, tal como a conhecemos agora, começou no final do século XIX. Surgiu da consciência da lacuna entre a nova

---

<sup>18</sup> “Puede decirse entonces que la doctrina mística se apoya sobre los poemas, de tal manera que éstos poseen para el santo un sentido alegórico de la experiencia mística” (MILLÁN, 2013, p. 5).

compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética. A fim de articular a abundância de conhecimento franqueada à sensibilidade moderna, vários poetas buscaram libertar-se das tradicionais limitações da sintaxe e da definição (STEINER, 1988, p. 46).

O silêncio parece ter encontrado um fecundo *habitat* na poesia moderna, tornando-se um universo que permeia várias poéticas de diferentes formas. Para os poetas modernos e, logo em seguida, para os contemporâneos, o silêncio pode ser nomeado ou relacionado a um arcabouço de símbolos que costuma variar, tal qual o branco ou o pássaro em Orides Fontela.

Na seção seguinte, será explicado como a página em branco pode ser considerada um elemento estrutural dentro do texto. De antemão, porém, pode-se perceber o branco da página como um elemento imagético que pode, sozinho, funcionar como símbolo ou mesmo como um suporte que potencializa os efeitos simbólicos das imagens do poema.

Até este ponto, deve-se ter em mente duas noções: 1. A de que o silêncio, sendo um fenômeno básico, torna a sua transmutação total em palavras impossível; e 2. A ideia que já vinha sendo desenvolvida, presente no estudo de Carmen Bobes Naves, de que o silêncio só pode existir enquanto signo dentro da obra literária.

### 2.2.2 O silêncio como elemento estrutural

Além de presentificar-se imageticamente, o silêncio também pode fazer-se sentir nos espaços ao redor dos versos e na disposição destes na página em branco, nas pausas, nas elipses, nos cortes, na própria concisão do poema. A era moderna, com a crise do verso mallarmaica, lançou luz em direção às possibilidades que esses recursos proporcionavam para a criação poética.

De início, poder-se-ia aventar a hipótese de que a cesura do poema já poderia ser considerada um acontecimento que, dramatizando as relações linguísticas e desautomatizando a linguagem, transportasse o poema de um lugar de silêncio a outro. A ideia de cesura é, para Agamben, a única que realmente consegue distinguir a prosa da poesia:

O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e os sentidos, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas de sua íntima discórdia (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Assim como no caso da imagem conciliadora de opostos, tal como se viu pela citação de Octavio Paz na seção anterior, o *enjambement* carrega em si a dissonância da linguagem. Esse descompasso entre o plano sonoro e semântico confere ao poema a sua configuração própria, separa-o não só do mundo da prosa, mas também convoca a linguagem a sair do “silêncio da oclusão”, da troca mundana.

Porém, o texto considerado basilar ou referencial para uma consciência moderna acerca da situação do verso é “A crise de verso”, do poeta francês Stéphane Mallarmé, cujo ensaio identifica a morte de Victor Hugo como ponto crucial para um novo momento do verso.

O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava com sua mão tenaz e firmíssima de forjador, viesse a faltar; para ele, quebrar-se. Toda a língua, ajustada à métrica, recobrando seus cortes vitais, evade-se, como uma livre disjunção de mil elementos simples; e, indicarei, não sem semelhança com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal (MALLARMÉ, s/d, p. 2).

Para Mallarmé, Hugo encarnava a própria poesia francesa e sua morte marcara o fim da hegemonia da forma fixa do alexandrino, abrindo o caminho para uma dramatização do verso, mas de forma alguma a sua superação. “A crise de verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele” (SISCAR, 2010, p. 107). Tal “Irritação” seria o motor para uma maior liberdade no interior da estrutura de versificação e uma consciência maior das suas relações possíveis, inclusive com os silêncios potenciais que a rodeiem ou que dela nasçam.

Além do ensaio, talvez o texto que assuma uma posição mais destacada na exemplificação da “crise de verso” é o poema mallarmaico já convertido em clássico *Un coup de Dés* (“Um Lance de Dados”), do ano de 1897. No prefácio ao poema, Mallarmé expõe a questão do silêncio e as diversas possibilidades que ele implica para a obra poética através dos brancos da página. Não se deve pensar que aqui o silêncio tenha sido “descoberto” em sua relação constitutiva na obra poética, mas sim que agora ele se torna mais “evidenciado”.

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupa, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras (MALLARMÉ, 2013, p. 151).

O excerto acima serve para se pensar alguns pontos que a “crise de verso” mallarmaica lança através do poema. A primeira passagem a ser considerada é

quando o poeta diz que a versificação “exige, como silêncio em derredor” o espaço em branco da página, a presença da exigência confere ao “branco” um estatuto de relevância que ultrapassa a noção da página como mero suporte. Ainda na mesma frase destacada, o poeta identifica o branco com o silêncio. Na mesma citação, lê-se que “o papel intervém”, cujo verbo indica uma atitude, uma posição partícipe na organização do poema. Mallarmé, portanto, lança a luz sobre a “página servindo como unidade”, como signo.

O “Lance de Dados” se torna um texto revolucionário para a tradição poética que o sucederia, sendo o inaugurador de uma onda de experimentações, invenções e vanguardas. A liberdade do verso dentro da página e a relevância dos espaços em branco potencializariam a expressão do silêncio poético.

Outra grande marca moderna é o “verso livre”, tipologia que teve origem na tradição poética anglo-saxã. O americano Walt Whitman, por exemplo, é considerado o pai dessa forma de composição amplamente difundida e, talvez, a predominante na literatura até os dias atuais. Segundo Paulo Henriques Britto,

Do ponto de vista formal, a principal contribuição do século XX à poesia foi sem dúvida o verso livre. Ainda em meados do século XIX, Walt Whitman introduziu a forma no repertório da poesia ocidental. Mas dada a centralidade da cultura francesa na época, foi só depois de adotada por Rimbaud e pelos simbolistas no final do século XIX — entre eles, Laforgue, tradutor de Whitman — que a inovação teve real impacto sobre as outras literaturas, em particular a brasileira, muito embora Fernando Pessoa e a geração de Orfeu já registrassem a influência de Whitman (BRITTO, 2014, p. 27-28).

Um dos motivos de tal penetração do verso livre no imaginário poético do século XX talvez se explique pela multiplicidade de maneiras a partir das quais ocorre uma variada gama de formas que promovem inúmeras vias de análise.

A categoria “verso livre”, largamente empregada nos estudos de poesia, é, na verdade, um termo excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes. Tanto em inglês quanto em português, há uma grande variedade de opções formais que pouco têm em comum senão o fato de não se enquadrarem nas formas poéticas metrificadas tradicionais (BRITTO, 2011, p. 127).

Ainda que a “liberdade” do verso seja algo problematizado, é inegável que o verso livre contribui para um alargamento das possibilidades expressivas dos poemas. Versos longos, curtos, contenções, digressões promovem também uma frutífera expressão do silêncio pela capacidade de mimetizar pela forma os distintos caminhos que esse fenômeno assume enquanto signo literário.

O “verso livre novo”, uma tipologia derivada do tradicional verso livre, surge também, ainda que mais tardiamente, como uma maneira mais profunda da “irritação”

do verso.

O que denominamos verso livre novo, que teve como um dos seus principais inventores William Carlos Williams, é um verso geralmente curto e fracionado, com uso farto do enjambement. [...] Se o verso livre tradicional era essencialmente uma forma oral, cuja versão publicada era apenas o registro de uma performance, o verso livre novo não pode prescindir do suporte gráfico (BRITTO, 2019, p. 30).

O verso livre novo retoma com mais força a questão do uso dos espaços e da página como signos potentes. Com cesuras recorrentes, muitas vezes partindo uma palavra, este é um contributo interessante para as questões relativas ao silêncio no interior dos próprios versos.

Um outro pilar da forma moderna de compor está presente numa predisposição à concisão. No ensaio *Angústia da Concisão* (2003), do livro de mesmo nome, o pesquisador Abrahão Costa Andrade afirma que tal fenômeno é tão frequente na lírica moderna que chega a tornar-se um ponto imperioso e, para muitos poetas, uma lei da qual é muito difícil fugir, por isso a denominação “angústia”, uma relação de aceitação e recusa. Para Andrade, esta tendência é uma contrapartida de um fenômeno social.

Certo vínculo entre Lírica e Sociedade, vínculo no qual a intelectualização do poema decorrente do processo de concisão é a contrapartida literária de um processo social, no qual o poeta perde sua função de arauto, de vate, num momento histórico de dissolução da vida comunitária e disseminação das sociedades industrializadas (ANDRADE, 2003, p. 92).

Da citação acima, pode-se depreender que a concisão poética faz parte da reação à crise do lugar do poeta e da sua linguagem; fenômenos que serão vistos mais adiante ao se tratar especificamente de tal questão. A tentativa de falar menos, depurar e reduzir o poema pode ser uma abertura também ao silêncio, não somente por uma disposição reduzida das formas e sua concentração na página, mas também por uma potência de significação, posto que a concisão é um “fechamento numa economia da fala, que é ao mesmo tempo excesso de reflexão” (ANDRADE, 2003, p. 92).

A crítica Leyla Perrone-Moisés corrobora a ideia da concisão como um valor caro aos escritores modernos, ainda que não seja propriamente novo.

Não se trata, pois, de um valor novo, mas de um valor reciclado pelos modernos. Na modernidade, esse valor está ligado à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século; mas é também uma resistência oposta à tagarelice generalizada dos discursos sociais. Mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de condensação; a condensação não é resumo ou síntese da ideia, é uma espécie de redução fenomenológica (PERRONE-MOISES, 2003, p. 156).

Assim como no caso da imagem poética do silêncio que deixa de ser apenas um construto retórico, a concisão ou a condensação ultrapassa o teor estilístico. Impõe-se como uma necessidade moderna de expressar, um reflexo da consciência moderna cindida; em crise, consciente da própria linguagem.

### 2.2.3 Crise e reflexão sobre a linguagem

Para se pensar a problemática do silêncio, tanto no que concerne ao anteriormente tratado quanto às análises vindouras, é pertinente refletir sobre a questão da crise da linguagem poética e sobre os efeitos desse fenômeno com relação à manifestação do silêncio na literatura moderna. Primeiramente, pode-se desvelar o estatuto dessa crise na questão social, mais propriamente no deslocamento do lugar social do poeta.

Em grande parte dos estudos que tomam como objeto a poesia moderna, a marginalização do poeta na sociedade industrializada é uma discussão recorrente, um pano de fundo para as reflexões tratadas. No estudo “O Verbo Desencarnado”, Octavio Paz tece reflexões sobre a impossibilidade da mercantilização da força de trabalho do poeta que descamba para o incômodo radical da sua presença.

Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia não ilumina nem diverte o burguês. Por isso ele desterra o poeta e faz dele um parasita ou vagabundo. Daí também que os poetas, pela primeira vez na história, não vivam do seu trabalho. Sua obra não vale nada e este não vale nada se traduz precisamente em um não ganhar nada (PAZ, 2012, p. 238).

O crítico mexicano expõe que esse processo de separação na realidade surgiu como um acordo que a poesia estabeleceu com o espírito crítico moderno. Os poetas precisaram dele para obliterar a influência religiosa que, na concepção de Paz, impedia a volta da harmonia humano-poética, o retorno do tempo original da poesia. Não obstante, logo após a queda da religião, a própria poesia seria vítima desse mesmo espírito crítico através do alargamento da técnica e da instrumentalização. O teórico Alfredo Bosi relata um processo de marginalização semelhante na obra *O Ser o Tempo da poesia* (2000):

Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. A propaganda só “libera” o que dá lucro: a imagem do sexo, por exemplo (BOSI, 2000, p. 165).

Richard Shepard, no ensaio *A crise da linguagem*, lembra que a crise não é propriamente um tópico moderno, mas que quanto mais se avança em direção à

época moderna, divisa-se com maior intensidade escritores e poetas que se debatem com o pessimismo linguístico. Segundo o autor, os escritores modernos sentiam o material poético, a linguagem, em estado de ruína. A vivência desse sentimento de ostracismo e perda de poder se reflete de maneira peremptória sobre a linguagem poética.

Um dos caminhos que a arte poética encontra para produzir uma resistência ao mundo esterilizante é voltar-se para si mesma. “Poema da poesia”, como diria Octavio Paz:

Alguém disse que a poesia moderna é poema da poesia. Isso talvez tenha sido verdade na primeira metade do século XIX; a partir de Uma Estadia no Inferno os nossos grandes poetas têm feito da negação da poesia a forma mais elevada de poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se apoia na negação da palavra. O círculo se fechou (PAZ, 2012, p. 263).

A citação deixa entrever outro ponto da questão da crise: a extrema crítica à própria linguagem. Sob o holofote da arguta e ensimesmada consciência moderna, a palavra poética é posta à prova. Para Susan Sontag, essa é uma tendência que tem a ver com a mudança de consciência da própria arte: “A arte é desmascarada como gratuita e a própria concretude dos instrumentos do artista (e, em particular, no caso da linguagem, sua historicidade) aparece como um ardil” (SONTAG, 2015, p. 12).

Séculos e mais séculos de linguagem historicizada e tradição se chocam com o olho do furacão da crise, em que a falta e o excesso logo emergem no caminho do poeta. “A arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia” (SONTAG, 2015, p. 31). As consequências dessa consciência reverberam em toda a literatura moderna, descambando na contemporaneidade. Sontag fala das renúncias exemplares: Rimbaud que partira para a Abissínia abandonando uma poesia revolucionária, Wittgenstein que tudo abandonou. Entretanto, há aqueles que resistiram em abandonar a luta árdua com as palavras, tal é o caso das nossas poetas: Orides Fontela e Alejandra Pizarnik. Ambas constroem um sistema próprio de símbolos e o trabalham, à sua maneira, com vigilância constante. É preciso exorcizar da linguagem o seu próprio perigo ou, paradoxalmente, torná-lo mais evidente.

A crise, a consciência aguda das suas fronteiras e a abertura para o silêncio representariam o fim da poesia? Pelo contrário, são elementos que atestam a própria sobrevivência do poético, tal como releva Marcos Siscar (2010, p. 43): “Constatar o

fim dos tempos da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética”. Vítima e definidora da própria condição, a poesia sobrevive da crise.

### 3 ORIDES FONTELA: A “PARCIMIOSA OPULÊNCIA”

#### 3.1 Orides Fontela: percursos de sua fortuna crítica

Este tópico almeja, de maneira sucinta, percorrer pontos da fortuna crítica da poética de Orides Fontela, principalmente em se tratando dos textos que foram fundamentais nesta pesquisa. Deve-se acrescentar que, para a escrita deste tópico, foram utilizadas as informações contidas principalmente na dissertação intitulada *Orides Fontela: aspectos da fortuna crítica*, da pesquisadora Maria José Batista Lima. A pesquisa, publicada em 2010, serviu para a recopilação de referências já consagradas e estudos que se estendem até a primeira década do século XXI. Para os anos posteriores, serviu-se de materiais vários encontrados principalmente em meios eletrônicos de pesquisa e em livros impressos.

Como ponto de partida, deve-se dizer que logo da publicação de suas obras, a poesia de Orides Fontela foi alvo de apreciação e pareceres favoráveis por parte de críticos de renome; principalmente por meio de resenhas, textos nos veículos de imprensa e prefácios. Começa-se a análise da fortuna crítica da autora pelos textos escritos por alguns nomes proeminentes, tais como Antonio Candido.

Segundo Gustavo de Castro, autor de biografia recente sobre a autora, Candido já demonstrara entusiasmo pela obra de Orides desde seu primeiro livro, *Transposição* (1969). Porém, é com a publicação de *Alba* (1983) que o crítico sistematizou seu parecer sobre a poeta, posto que é de sua autoria o prefácio da obra. O crítico paulista aponta o caráter de tensionamento que a busca poética de Orides faz emergir.

Orides Fontela progride de livro para livro com uma firmeza que eu chamaria triunfal, se não fosse tecida de dúvidas, tateios, discussão implícita no subsolo dos poemas, muitos dos quais não são apenas construção de poesia, mas também um questionamento do fazer poético” (CANDIDO, 1983 apud NUNES FILHO, 2018, p. 37).

Sabe-se, também, através das informações de Maria José Batista Lima, que nomes como Marilena Chauí e o poeta Cacaso se interessaram pela obra de Orides. Chauí, inclusive, é autora do prefácio do último livro da autora, *Teia*, publicado em 1996. Em 1992, o crítico Alcides Villaça escreve o texto *Símbolo e acontecimento na poesia e Orides Fontela*, vinculado primeiramente pela Revista *Novos Estudos*, da CEBRAP e republicado, em 2014, pela *Revista de Estudos Avançados* da Universidade de São Paulo (USP). No texto, Villaça faz um convite ao leitor para a

leitura atenta dos símbolos orideanos, iniciando pelas epígrafes dos livros as quais considera como um “roteiro” analítico, diz o teórico: “Para irmos particularizando aos poucos o caminho poético de Orides, consideremos as tão sugestivas epígrafes de seus livros, utilizadas com o mesmo rigor que orientam os poemas” (VILLAÇA, 2014, p. 296). Depois disso, Villaça avança de livro a livro devassando os aspectos simbólicos presentes nos poemas.

Em 1996, Villaça publicaria, também no jornal Folha de São Paulo, o texto “O silêncio de Orides”, quando do lançamento do último livro da autora. Dessa vez, ele convida o leitor para que mais uma vez lance o olhar atento aos poemas, porém focado em um ponto: o silêncio. No início do texto, ele dá o seguinte conselho:

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, 1996, p. 1).

Ao empreender a análise do livro, Villaça destrincha as suas partes e analisa as imagens que retiradamente compõem o volume. Para o crítico, há nos poemas de *Teia* um tom de “feminino telúrico” nas imagens fundadas no tecer, na espera e no silêncio. Tudo, como reitera o teórico, permeado da racionalidade e de uma concisão típicas da autora. Mas isso não descamba em formalismo vazio, posto que “seus signos têm lastro e prospecção” (VILLAÇA, 1996, p. 1).

Sabe-se que, após a morte da autora, a sua obra poética sofreu de certo ostracismo, com um número reduzido de análises críticas de rigor substancial e com quantidade baixa de leitores. Hora ou outra, porém, encontram-se alguns pesquisadores que, já neste século, se debruçaram sobre a obra de Orides Fontela. A maioria deles no meio acadêmico, tendo-se como exemplo a dissertação de Cleri Aparecida Bucioli, intitulada *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*, do ano de 2001, e que, posteriormente, seria publicada em livro pela editora FAPESP, em 2003. No prefácio do livro, assinado por Laura Beatriz Fonseca, depara-se com a ideia de que o trabalho de Bucioli seguiria uns “caminhos solitários”:

Já que são poucas as vozes da crítica com as quais a autora tem a chance de dialogar, ou, outras vezes, caminhos intocados a serem desbravados, em virtude da resistência da crítica ao olhar a arte que se faz ao tempo de seu exercício, caminho árduo, portanto, para quem ousa interpretar a poesia que lhe é contemporânea (ALMEIDA, 2003, p. 13).

Almeida possivelmente faz referência nesse ponto do texto à falta de outros estudos sobre a obra de poeta paulista, principalmente se comparado à recepção crítica de outros nomes da mesma geração. O ponto de partida da análise de Bucioli

é compreender como a poeta trabalha e retrabalha a linguagem a partir dos seus processos de ruptura e entrelaçamento. Ao falar da obra da autora, a pesquisadora comenta: “Esgarçando os fios da linguagem, o eu-lírico cria a lei de sua composição e estabelece as regras do seu jogo poético” (BUCIOLI, 2003, p. 28) e “retrabalhando, assim, a linguagem para além de todos os sentidos e de toda a possibilidade” (BUCIOLI, 2003, p. 28).

A pesquisadora navega por vários livros de Orides Fontela: *Transposição*, *Helianto*, *Alba* e *Rosácea*. Porém, é na primeira obra, *Transposição*, de 1969, sobre a qual ela lança seu foco de atenção. Para Bucioli, esse livro surgiria como base para as obras subsequentes, visto que nele: “a voz lírica delinea os princípios norteadores de uma construção poética, configurando-os como ideias-matrizes de sua poesia” (BUCIOLI, 2003, p. 44).

Nos últimos anos, porém, aumentaram os números de trabalhos acadêmicos e livros lançados sobre a obra da poeta paulista. Alguns deles se mostraram frutíferos para a fundamentação teórica deste trabalho. Como exemplo, tem-se a dissertação defendida em 2014, por Roberta Andress Villa Gonçalves, intitulada *Entre a Potência e Impessoalidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. No estudo, a pesquisadora almeja analisar os distintos procedimentos orideanos para compreender como o caráter tensionado da sua poesia a coloca entre a “potência e a impossibilidade”.

Ademais, Gonçalves tece reflexões acerca do sujeito lírico em Orides Fontela, evidenciando como há um recuo da projeção subjetiva: “A prática de compor o poema a partir da ação ou observação dos objetos, seres inanimados, elementos da natureza, ideias e conceitos, é predominante na autora” (GOLÇALVES, 2014, p. 42).

A editora Hedra publica em 2015 o volume de poesia completa da autora, sob a organização de Luis Dolhnikoff, o qual escreve uma introdução chamada “A áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro”. Uma espécie de apresentação concisa que, em que pese o tamanho, é elucidativa para o leitor que se depara com a poesia orideana pela primeira vez ou aquele que queria rememorar pontos gerais de sua obra. Dolhnikoff situa a poeta ainda como representante de uma derradeira geração do modernismo:

Como representante (maior) da última geração ainda modernista, ou seja, como uma renovadora do modernismo em seu final (não porque nos tenhamos tornado, depois, “pós-modernista”, mas porque depois nos

tornamos diluidores de todas as conquistas poéticas do século XX, daí a fraqueza da poesia e dos poetas atuais), e como contemporânea das novas vanguardas surgidas nos anos 1950, Orides Fontela foi uma poeta antilírica, ao menos no sentido em que, se em sua poesia o eu lírico ainda tem vez, no entanto tem pouca voz, trocado pelo protagonismo da palavra (DOLHNIKOFF, 2015, p. 9).

Na citação, além de retomar a questão do sujeito lírico em Orides Fontela, Dolhnikoff expõe a particularidade da poeta diante do entrecruzamento de heranças do modernismo em seu final.

Também de 2015, a editora Hedra lançou a biografia da autora, intitulada *O enigma Orides*, escrita por Gustavo de Castro. O livro, tal como o próprio autor a ele se refere, apresenta-se como um “romance-reportagem escrito ao estilo de um perfil biográfico” (CASTRO, 2015, p. 13). O comedido teor ficcional que costura os capítulos da obra não compromete o caráter documental da biografia. Nela é possível conhecer facetas da personalidade e da vida da autora, mas não apenas isso; tem-se contato com entrevistas e depoimentos de teóricos e amigos da poeta.

Outro ponto relevante deste volume biográfico são os apêndices com poemas que, até então, não tinham sido recolhidos em obra e que posteriormente seriam compilados no volume de poesia reunida. Castro relata o processo de descobertas desses poemas:

Em 2011, tive a sorte de encontrar nos arquivos pessoais da poeta, em propriedade de seu advogado Silvio Rodrigues, e no apartamento da amiga Gerda Schoederer, os tais poemas perdidos. Eles realmente existiam e estavam guardados dentro de livros, em papéis avulsos jogados em pastas, ou escritos em diários e cadernos, às vezes, nas contracapas dos livros que Orides lia (CASTRO, 2015, p. 12-13).

Outro livro importante para esta pesquisa é intitulado *Orides Fontela: toda palavra é crueldade*, publicado em 2019, pela editora Moinhos. O volume, organizado por Nathan Matos, reúne depoimentos, entrevistas e resenhas que constituem uma espécie de resumo de referências acerca da autora.

Da seção de depoimentos, destacam-se alguns textos, entre eles “Nas trilhas do trevo”, texto no qual a própria poeta tece análises sobre a sua formação e origens. Ela explicita principalmente as motivações do caráter abstrato e anticonfessional de sua poética. Nas primeiras páginas, diria que preza pela: “fuga ao confessional, à primeira pessoa e a tudo que pudesse cheirar- até de longe – à ‘poesia feminina’” (FONTELA, 2019, p. 23). Nesse mesmo texto, a autora resume e tece comentários acerca de seus livros: desde *Transposição*, passando por *Helianto*, *Alba*, *Rosácea* e *Trevo*.

Um relato emblemático de Orides, contido no livro, chama-se “Poesia e filosofia: um depoimento”, texto que também aparece na biografia anteriormente citada. Nele, Orides reflete sobre as relações e alcance da arte poética e da filosofia como instrumentos de conhecimento da realidade para depois encontrar exemplos no interior de sua própria obra. Apesar da clara presença de aspectos filosóficos em seus poemas, a poeta acaba por concluir que:

a filosofia propriamente dita não é exatamente meu caminho, aliás nem mesmo me considero intelectual, só poeta, e ponto. Melhor criar que comentar, claro. A filosofia não me deu resposta, a poesia só dá intuições, a estrela próxima está cada vez mais longe, mas continua-se a escrever... (FONTELA, 2019, p. 37).

As entrevistas contidas no volume também são elucidativas porque contrastam por um lado a seriedade com que a autora trata seu leque de referências e seus métodos de composição, mas também enfrenta as polemizações acerca da sua vida pessoal e do seu suposto caráter difícil, além das agruras da questão feminina. No total, somam-se sete entrevistas.

Em 2019, a editora Relicário lança o volume *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. O livro é organizado por Patrícia Lavelle, Paulo Henriques Britto, Henrique Estrada e Pedro Duarte. É constituído de um conjunto de 13 ensaios que tecem análises em torno da obra da autora. Ditas discussões, nasceram de um simpósio organizado em 2018, em decorrência do marco de 20 anos da morte da poeta.

Os ensaios se dividem em três seções. Na primeira, intitulado “Orides (relida), os textos variam entre aqueles que passam pela releitura de sua obra em contraste com a tradição, tal como o faz Patrícia Lavelle no ensaio “O que dá nervo ao poema? Uma releitura de Orides Fontela” ao trazer mitologia grega e Kant para a leitura de um poema da autora. Há também os ensaios que tratam do aspecto formal, como é o caso do texto de Paulo Henriques Britto *Os decassílabos ocultos em ‘Alvo’*, de Orides Fontela.

Na segunda seção, cujo título é “Políticas da poeta”, há ensaios que tratam mais propriamente da relação entre poesia e filosofia na obra da poeta, como é o caso de *Há muita poesia na filosofia sim*, de Pedro Duarte. Diz o pesquisador que:

Orides pode ser situada nas trilhas abertas ainda no fim do século XVIII, pelo Romantismo alemão, já que ali um grupo de pensadores, capitaneados por Friedrich Schlegel, defendeu justamente que tudo o que se poderia fazer, enquanto poesia e filosofia estivessem separadas, estava pronto e acabado, portanto, era já época de juntá-las (DUARTE, 2019, p. 106).

A última seção se chama *Poéticas do pensamento* e é composta de três

ensaios: “poética aristofânica” por Luísa Buarque de Hollanda, “Hamlet e o ceticismo” de Pedro Sússekind” e ““La folle du logis. Poética e filosofia””, de Marc de Launay. São textos que não tratam propriamente da poética de Orides Fontela, porém alargam o campo de visão do leitor acerca das relações entre filosofia e literatura.

### 3.2 A poesia orideana e o contexto brasileiro

A tentativa de encaixar a obra da poeta paulista Orides Fontela (1940 - 1998) em alguma geração ou grupo é uma tarefa árdua e, pode-se dizer, infrutífera. Como será visto mais adiante, a poeta se mostrava avessa a classificações de qualquer sorte e mantinha uma relação de reserva em face do que se poderia chamar de práxis poética do seu tempo.

Nascida durante os anos em que a Geração de 45 despontaria como uma reação ao modernismo da primeira geração, Orides Fontela produziria sua obra nos anos subsequentes sob o influxo de uma herança muitas vezes marcada por tensões. Na introdução da edição da poesia completa<sup>19</sup> da autora, Luis Dolhnikoff comenta acerca da ocasião do “descobrimento” de Orides como poeta: “Orides Fontela, sem o saber, e à mais completa revelia de seus 25 anos, estava ou foi posta no centro do **debate mais duro** travado nas letras brasileiras desde as primeiras reações ao Modernismo de 22” (DOLHNIKOFF, 2015, p. 7, **grifo nosso**).

O debate mencionado pelo teórico se refere à situação da herança modernista frente às vanguardas da segunda metade do século XX, movimentos que almejavam radicalizar e aprofundar a revolução poética das décadas precedentes:

As novas vanguardas, então, vieram para dizer que o que o modernismo fizera ao revolucionar o verso estava feito e bem feito, mas não mais bastava. A revolução tinha de continuar. E, para tanto, sacrificava no altar do Novo o próprio verso modernista, que resultara, de um modo ou de outro, por caminhos e vieses múltiplos, na maior e melhor poesia brasileira (DOLHNIKOFF, 2015, p. 8).

É, pois, nesse lapso “pós-vanguarda”, ou “pós-utópico”, que se insere a poeta. Escrevendo, portanto, num momento posterior ou diluidor dos grandes “heroísmos”, Orides Fontela recobra um lugar na poesia brasileira e ao mesmo tempo adota uma posição refratária às classificações. No prefácio do livro *Alba*, Antonio Candido afirma:

Um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-

---

<sup>19</sup> Reunião de livros feita pela editora Hedra e lançada no ano de 2015.

simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material da vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas na sua integridade requintada e sobranceira; e sim a solução pessoal que ela encontrou (CANDIDO, 1983 apud GONÇALVES, 2014, p. 9).

“Solução pessoal” é uma feliz expressão para definir as veredas percorridas pela poesia de Orides. Solução porque, desde o seu primeiro livro, já se estabelece o problema da relação entre o “aqui”, o real, e o inefável ou transcendente<sup>20</sup>, além de todo um arcabouço de signos que já desponta na primeira obra e que é aprofundado ou retrabalhado em seu labor poético; posto que Orides vive entre símbolos e imagens cultivados em um sistema hermético e particular. A própria poeta, em entrevista concedida a Michel Riaudel, avalia a sua poesia com relação à sua inserção na tradição poética.

Parece que de certa forma eu comecei a escrever na contramão. Em vez de fazer a poesia brasileira mais sensual, mais concreta. E eu não percebi que eu já tinha começado na contramão, com uma poesia mais meditativa, mais raciocinante. Era diferente mesmo. E eu não estava percebendo. Só percebi isso depois de muito tempo (FONTELA, 2019, p. 55).

Sua primeira obra, *Transposição*, é de 1969, fruto de uma “descoberta” feita pelo crítico Davi Arrigucci Jr, na época um estudante. Orides e Arrigucci nasceram na mesma cidade, São João da Boa Vista, no estado de São Paulo e haviam estudado juntos na mesma escola. Ao ler no jornal local um poema avulso de Orides Fontela<sup>21</sup>, interessa-se e pede que ela lhe mostre outros poemas. Grande parte dessa primeira seleção, com a ajuda e curadoria de Arrigucci Jr, constituiria o vindouro livro *Transposição* (1969). A obra escrita pela ensimesmada e pouco comunicativa Orides seria editada e publicada quando ela já estava morando na cidade de São Paulo.

O ano de 1969 marcou também o lançamento do primeiro livro de Orides, *Transposição*, que o Centro de Espanhol da USP patrocinou. O livro sai discretamente, com 500 exemplares. De *Transposição*, Orides dizia: “Um livro estranho, que só recentemente percebi o quanto estava na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental. Parecia até meio cabralino devido a um vazo analítico, mas era isso, claro. Era um livro escrito no interior, em que poesia e filosofia tentavam se irmanar (CASTRO, 2015, p. 95).

Inicialmente, o volume não teve uma enorme repercussão, porém agradou a certos nomes da crítica, a exemplo de Antonio Candido. Dividida em quatro partes, I (BASE); II (-); III (+); IV (FIM), é uma obra com a influência marcada das suas leituras de juventude, na qual ocorre também um pendor místico, fruto provável da juventude religiosa da poeta. As imagens de transposições, costuradas e descosturadas,

<sup>20</sup> A epígrafe de seu primeiro livro *Transposição* (1969) diz: “A um passo de meu próprio espírito/ A um passo impossível de Deus. / Atenta ao real: aqui. / Aqui acontece.”

<sup>21</sup> Trata-se do poema Elegia (I).

permeiam a obra; logo, a própria poeta dá ao livro o epíteto de analítico e é perceptível nele a presença de uma racionalidade operante.

Algun tempo depois, em 1973, viria a público o seu segundo livro, *Helianto*, continuando com escasso alcance do público consumidor de poesia: “o enigma e o mistério de sua poesia continuam, ainda, indecifráveis e desconhecidos do público leitor” (BUCIOLI, 2003, p. 24). Contudo, o livro, considerado mais sofisticado e, nas palavras da poeta, “bizantino”, é bem avaliado pela crítica literária de renome no país, ganhando um parecer positivo de nomes, tais como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, além do próprio Davi Arrigucci Jr:

O Lançamento de *Helianto* na Duas Cidades quase não teve repercussão. Alguns dias depois, porém, Orides Fontela recebeu uma carta elogiosa do poeta e tradutor José Paulo Paes. O livro também a ajudou a se aproximar ainda mais de Antonio Candido. Quando lera *Transposição*, em 1969, Candido reconheceu prontamente a força daquela poesia. Agora, em *Helianto*, descobria outras facetas: era um livro complexo, sofisticado, poesia extraída da reflexão, capaz de aberturas metafóricas e epistemológicas (CASTRO, 2015, p. 103).

Desde esse ponto, pode-se vislumbrar a convivência amistosa que Orides Fontela mantinha com a crítica literária desde a suas primeiras obras. Vez ou outra, não obstante, a relação entre a poeta e os críticos se via prejudicada por questões que ultrapassavam o escopo da arte, geralmente associadas ao seu comportamento errático e imprevisível<sup>22</sup>. Fora isso, entretanto, houve uma estabilidade da recepção dos poemas da autora no mundo intelectual. A própria poeta, em entrevistas, aborda a convivência com a crítica antes mesmo da publicação de seus poemas.

Sou " selvagem" no sentido de " sozinha". Só não fui selvagem numa coisa: antes que eu publicasse meus livros, do primeiro ao quarto, os amigos liam e aprovavam. E eram bons críticos, os meus amigos. Até hoje eu nunca publiquei nada sem uma severa crítica dos amigos (FONTELA, 2019, p. 45).

Maior prestígio viria, porém, com o seu terceiro livro, *Alba*, lançado em 1983, com um prefácio de Antonio Candido. A obra receberia o Prêmio Jabuti de Poesia daquele ano e o alcance da produção orideana aumentaria, além do interesse pelos seus livros anteriores. É uma obra sofisticada, com poemas de forte abstração. Mais tarde, Orides o consideraria como uma das suas melhores produções: “Voltando a *Alba*, neste momento eu consegui mesmo um livro, algo bastante íntegro, e, por tudo isso... terminal” (FONTELA, 2019, p. 26).

Seu livro posterior, *Rosácea* (1986), seria uma obra mais heterogênea

---

<sup>22</sup> O biógrafo Gustavo Castro nos revela algumas facetas da personalidade da autora na obra *O enigma Orides*, do ano de 2015.

composta de poemas reunidos rapidamente para a confecção de um volume que seria publicado na esteira do sucesso do livro anterior. As obras que até então foram publicadas seriam reunidas em um único volume sob o nome *Trevo*, lançado em 1988 pela editora Duas Cidades.

No fim da sua produção poética, Orides Fontela diminuiria o teor “abstrato” ou refinado de sua poesia, numa tendência de maior abertura ao real ou concreto:

Olhe, eu sinto que fechei um ciclo não no *Trevo*, e sim no fim de *Alba*. Até *Alba*, os meus versos viviam pairando lá em cima, sublimes demais. Poesia sobre poesia... Chegou um ponto em que eu mesma fiquei “pê da vida”. Cansei. Minha poesia estava meio velha, e eu assumi isso. Estava me repetindo. Agora faço uma poesia mais vivida, mais encarnada. Chega de coisas lá em cima (FONTELA, 2019, p. 48).

Seu último livro, *Teia*, seria publicado em 1996 e marcaria também o auge da penúria econômica da poeta, que morreria dois anos depois. Nessa época, também, muitos de seus amigos críticos já tinham se afastado e as dificuldades para a publicação do livro se tornaram grandes. A obra, porém, marca com mais força o afastamento de um teor mais abstrato que configurou suas primeiras composições: “Reclamam de *Teia*, dizendo que é um livro mais fácil que os anteriores. Mas essa foi minha intenção, eu quis me afastar do barroquismo” (FONTELA, 2019, p. 96). Orides concebeu o livro como reação ao estado da produção poética brasileira da época; em suas palavras, no Brasil, a moda do fim de século era o “barroquismo” e a dificuldade.

No fim de sua vida, também lutou para que sua imagem ultrapassasse certo pendor folclórico que costumavam atribuir-lhe. Hoje, porém, ainda que resquícios dessa fama surjam momentaneamente, multiplicam-se trabalhos, congressos, simpósios e livros que se debruçam sobre sua obra e herança. Ainda que seja um nome desconhecido para o público leitor em geral, na academia, vê-se um profícuo movimento para difundi-la.

### 3.3 Os distintos horizontes de silêncio na poesia de Orides Fontela

“e enquanto fixamos  
claros signos  
flui o silêncio”  
(Orides Fontela)

Orides Fontela convive com os símbolos de sua poesia como os sempre presentes espécimes de uma fauna particular, submetidos a uma atenção vigilante.

Ao se tornar leitor da poeta paulista, encontra-se diante de um mundo de concisão e depuração que convoca à presença.

Entre os símbolos orideanos, um dos que mais se destaca é o “Silêncio”, tema que reflui em seus poemas desde o primeiro livro. Envoltos pelas transposições, pelo pendor transcendente e pela contenção, o silêncio se torna elemento importante imagética e estruturalmente. Muito da formação e da visão da poeta pode ter aí influído desde o misticismo católico, que contribuiu na construção de *Transposição*, segundo a própria autora, passando pelo Zen Budismo, até a noção de poesia que permeou grande parte da sua obra, posto que para Ordes: “Poesia é arte – talvez a mais antiga da humanidade- e arte implica um impulso **essencial** para o **mais alto**, talvez para o **ultra-humano**” (FONTELA, 2019, p. 32, **grifo nosso**).

O exposto no parágrafo anterior, que faz recordar o que foi visto no primeiro capítulo acerca da abertura do poema para este mundo essencial, tal como o diz Octavio Paz, o espaço que ultrapassa o humano. A isso se coaduna outra fala da poeta ao defender que o poema: “É uma palavra primeira, não só arcaica, mas futura e intemporal.” (FONTELA, 2019, p. 30) O poema caminha para o espaço essencial de onde nasce e conduz ao silêncio primordial.

Cabe acrescentar, seguindo a esteira mallarmaica, que a poeta via a poesia como um aperfeiçoamento das “palavras da tribo”: “A poesia – a antipublicidade – é, entre tantas outras coisas – um remédio contra o 'picadinho' de que falamos” (FONTELA, 2019, p. 29). Isso justificaria o tratamento que a poeta confere aos símbolos e, por conseguinte, ao silêncio.

Lição prevenida da morte, o silêncio de Ordes requalifica alguns símbolos essenciais numa economia estoica, quase desumana, de quem se determinou um tão lacônico quanto fundo testemunho. Suas meditadas sínteses poéticas surgem como provocações, nestes dias em que a reflexão ou se aparta da sensibilidade ou sucumbe alegremente ao conforto das reações automatizadas (VILLAÇA, 1996, p. 1).

Adiante, a partir de alguns poemas selecionados, tentar-se-á compreender como o silêncio emerge e se relaciona com os outros símbolos na “estoica” economia simbólica de Ordes Fontela. Inicie-se com o poema abaixo:

#### **PEDRA**

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

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

O verbo é transparente:  
o silêncio o contém  
em pura eternidade (FONTELA, 2015, p. 30).

Este poema é o primeiro do livro *Transposição* a utilizar explicitamente a imagem do silêncio. Nele, os elementos participantes — pedra e verbo — se veem implicados num jogo em que os seus significados se entrelaçam. O primeiro terceto começa com uma afirmação impessoal de faceta comum nos poemas de Orides Fontela. Como axiomas, fatos do estado das coisas, esse entrelaçamento de significados é tão forte que praticamente anula a contradição presente no primeiro verso, se lido, é claro, considerando o sentido comum da palavra pedra. A pedra que se conhece, a nada poética pedra do cotidiano, não é transparente, é opaca; nada se pode divisar do seu interior a olho nu.

No poema, porém, ela é transparente e o silêncio emerge nela como presença. O segundo terceto, entre parênteses, fornece ao leitor outros aspectos da pedra ao mesmo tempo que serve como uma espécie de comentário ou adendo que interpõe na simbiose pedra/silêncio a questão do verbo. “Clara textura” é uma imagem que ressoa dois temas frequentes na poética de Orides, a claridade ou a luminosidade e o campo semântico do tecer, pois texto e tecer compartilham a mesma origem, trabalhados pela minúcia. A pedra é o verbo que silencia e aqui não há caráter paradoxal, porque a esta relação se adiciona o fato de que o verbo é definitivo e íntegro, ou seja, pertence ao mundo originário onde tudo se completa, local de abertura ao silêncio primordial, tal qual o diz Kovadloff. O verbo, imbricado ao silêncio, assume os atributos da pedra (definição e integridade).

O último terceto finaliza o poema de modo revelador. Confirma-se que o silêncio, como fenômeno originário, contém o verbo, purifica-o. Está-se aqui habitando o espaço do eterno, ecoando as palavras de Max Picard (1964, p. 1, tradução nossa): “Não há início no silêncio e nem fim: [...] é como um Ser duradouro e nunca criado<sup>23</sup>”. Assentado está um ponto nevrálgico da poesia de Orides Fontela, a relação do silêncio com o transcendente, o eterno, o puro e o essencial. Adiante, é possível notar que essa é uma imagem recorrente:

#### **REVELAÇÃO**

A porta está aberta  
como se hoje fosse infância

---

<sup>23</sup> “There is no beginning to silence and no end: [...] It is like uncreated, everlasting Being” (PICARD, 1967, p. 1).

e as coisas não guardassem pensamentos  
formas de nós nelas inscritas.

A porta está aberta. Que sentido  
tem o que é original e puro?  
Para além do que é humano o ser se integra  
e a porta fica fechada inutilmente (FONTELA, 2015, p. 51).

O poema deixa evidente a questão do transcendente e a relação com o que está “além do que é humano”. Apesar disso, não há aí um total esvaziamento do concreto, a realidade tampouco se encontra eclipsada. Pelo contrário, a profunda consciência do real e da nossa humanidade é proporcional à abertura para o transcendente. No caso do poema, a revelação contida no título não indica somente uma iluminadora possibilidade de descoberta, mas também a impossibilidade de a usufruir.

É um poema que revela a questão dual que permeia muitas composições de Orides Fontela: o humano e o além-humano em perspectiva e comparação. O primeiro verso da primeira estrofe diz: “A porta está aberta”, imagem que representa um convite a trespassar as fronteiras, esconde, entretanto, um falso alívio. A mesma estrofe parece guardar um matiz de esperança na ideia do contato com o ser.

Ainda na primeira parte do poema, vê-se a imagem da infância que ecoa um tempo de inocência e presumida perfeição. Ao mesmo tempo, a estrofe revela que, com a proximidade do que está além, a espécie de “contaminação” que é provocada no mundo findaria. Essa marca humana, os pensamentos e as formas, nos quais, muito provavelmente, insertara-se a linguagem, não mais impediriam uma conexão total com o ser.

Não obstante, a segunda estrofe aponta para um jogo de quebra de expectativa e tomada de consciência. “A porta está aberta” significaria uma confirmação que levaria a uma impossibilidade. A única pergunta do poema tem um ar retórico, porque já se suspeita que a resposta é uma grande incógnita, afinal, encontra-se na poesia orideana sempre “a um passo de”; a resposta definitiva não é alcançável e o sentido é dado apenas pelo humano e por ele manifestado. Poder-se-ia dizer, portanto, que “o que é original e puro” não tem sentido porque é anterior a ele.

No fim do poema, a porta resta fechada inutilmente, num movimento de impossibilidade que encerra o “quase” acesso da estrofe anterior. É neste movimento entre o aqui e o acolá, nesse arco que se desenha a partir de um “quase”, permeado

por uma severa depuração, que se pensa inserir-se a poesia de Orides Fontela e, por conseguinte, seu silêncio:

Na finitude mesma das palavras, das imagens, dos símbolos, explora-se a convicção de que a proximidade calorosa com o "essencial" dos seres e das coisas guardará sempre "um passo" dele, dessa suspeita de Verdade que movimenta a consciência. A poesia de Orides supõe a universalidade desse movimento, e quer acompanhá-lo dentro de si mesma (VILLAÇA, 1992, p. 213).

No poema "Acalantos", do qual duas partes serão analisadas abaixo, pode-se vislumbrar a força e a severidade desse silêncio:

#### ACALANTOS

I  
Perde-se a forma no silêncio  
e a cor não é mais palavra  
da plasticidade viva:  
coisas que eram reais e belas.

O sono  
oblitera o real: o olho se cala  
na indistinção final dos rumos (FONTELA, 2015, p. 62).

Na parte I do poema, depara-se com algumas imagens que remetem ainda à questão do contato com o mundo indeterminado. "Perde-se a forma no silêncio": nota-se, aqui, um processo parecido ao do poema "Revelação", no qual as coisas do mundo não mais guardam quaisquer formas. O "silêncio" é mais uma vez identificado como esse espaço inumano, originário. Perde-se também a "plasticidade viva" das coisas, ou seja, a sua pulsante maleabilidade, as formas que assumem perante os olhos.

A visão é um sentido explorado na segunda estrofe. O olhar permite uma apreensão do mundo, um sentido da realidade e do que nela é passível de existência. Todavia, o sono "oblitera" essa mesma realidade, fato significativo porque o estar acordado, o olho aberto e a visão convocam à vigília, à atenção que coloca no mundo as suas formas. Sem isso há o indeterminado, o silêncio da atenção ("o olho se cala") é, na verdade, a diminuição da tentativa de controle humano.

#### II

Não saber não saber não saber não saber  
ser consumida  
por tempo neutro  
espaço arritmico  
onde o sangue do ser  
não me pertence (FONTELA, 2015, p. 62).

A segunda parte do poema inicia com uma ideia reiterativa no primeiro verso, a estrutura "não saber", disposta de forma impessoal com o verbo no infinitivo,



“Acalantos”. Imagem recorrente na qual passem os símbolos orideanos e que os alimenta.

Na primeira estrofe, há a "presençatempo", termo que unindo os dois conceitos parece replicar a unidade inviolada do metal. Mais adiante, entretanto, divide-se como forma de detida atenção nas partes daquela unidade. O metal tempo opõe-se ao “olhar vivo”, este podendo significar o ponto de vista humano, aquilo que reduz as coisas do mundo a formas múltiplas. Mesma oposição ao olhar é testemunhada anteriormente no já citado poema “Acalantos”. Por fim, “O metal presença” opõe-se à fluidez das águas, imagem que pode remeter ao descontrolo ou à impetuosidade.

Um poema que, de certa forma, ainda pertence ao campo semântico da pedra ou do mineral é “A estátua jacente”, ainda que seja a imagem do objeto natural retrabalho ou refinado, permanece com o teor hermético de uma inviolabilidade silenciosa:

#### **A ESTÁTUA JACENTE**

I  
Contido  
em seu livre abandono  
um dinamismo se alimenta  
de sua contenção pura.

Jacente  
uma atmosfera  
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse  
o gesto total do segredo (FONTELA, 2015, p. 92).

Na primeira estrofe, há uma complementaridade de termos aparentemente antagônicos, tal qual no poema “Pedra”, já analisado. Naquele poema, a pedra continha a pura e informe eternidade; neste, a contenção alimenta um dinamismo e uma liberdade (“livre abandono”). Na segunda estrofe, a estátua horizontal e imóvel, sentido real do vocábulo jacente, é invólucro do segredo do silêncio. Destaque para a expressão “de tal força” indicando como é sempre intensa a contenção desse silêncio. Abaixo, traz-se outro excerto do poema:

II  
O jacente  
é mais que um morto: habita  
tempos não sabidos  
de mortos e vivos.

O jacente

ressuscitado para o silêncio  
 possui-se no ser  
 e nos habita (FONTELA, 2015, p. 92).

A primeira estrofe da segunda parte traz à tona o caráter de homenagem mortuária das estátuas jacentes. Entretanto, há aí mais do que uma mera morte física, aquela que se reconhece e que ainda pertence a este mundo, visto que o jacente agora habita num “tempo não sabido” por mortos e vivos, é o mundo do silêncio que desponta. Não obstante, diferente da pedra do poema de mesmo nome, não há aqui uma transparência impoluta, enxerga-se, impotente, somente a superfície: “vemos apenas/ repouso: contenção da palavra/ no silêncio”.

Neste poema, além da imagem da morte materializada na própria estátua jacente, há também o jogo de apagamento e ressurgimento presente na ideia de ressurreição. Os símbolos que fenecem e ressurgem permeiam a poética de Orides Fontela:

Tão viva em seus íntimos círculos de luz, a poesia de Orides supõe sempre a morte, incluída aliás no sentido mesmo daquela iluminação: erupção e apagamento de cada epifania, brotar e fenecer de cada acontecimento, brilho ativo e branco silencioso em que mergulha cada poema (VILLAÇA, 1992, p. 213).

A citação acima termina com a ideia do mergulho do poema no “branco silencioso”, gancho que conduz à outra imagem que ecoa fortemente no conjunto poético da autora aqui estudada: os poemas em torno do branco, símbolo do próprio silêncio essencial. Pode-se ver isso no poema “Múmia”, do livro *Transposição*:

#### **MÚMIA**

Liana  
 liame  
 linho.

Voltas e mais voltas  
 apertadas voltas  
 concêntricas.

Branças espirais  
 tela branca  
 unguento incenso contundentes  
 aromas.

Lianas  
 liames da espera  
 incubando o sono.

Linho indizível  
 branco:  
 branco arcaico em torno  
 de nada (FONTELA, 2015, p. 58).

Nesse poema, apresenta-se a outro invólucro do silêncio, o branco, que, tal

como a pedra e o metal, acolhe a força essencial. Entretanto, diferente dos outros símbolos, não há aqui uma dureza de mineral, mas sim um vazio asséptico que não deixa de ser rigoroso. Simbolicamente:

Como sua cor contrária, o preto, o branco pode situar-se nos dois extremos da gama cromática. Absoluto e não possuindo outras variações das que vão da matidez ao brilho, significa ora a ausência ora a soma das cores. Se coloca assim ora ao princípio ora ao final da vida diurna e do mundo manifestado, o que lhe confere um valor ideal, assintótico<sup>24</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 231, tradução nossa).

O branco, como deixa entrever a citação acima, pode relacionar-se tanto à ausência como à totalidade e detém um caráter de absoluto que não passa insuspeito à Orides Fontela. No poema, a primeira estrofe é composta de três versos constituídos de um único substantivo cada. São três pontos chaves para compreender a construção metafórica do branco no poema. Liana é um tipo de cipó, trepadeira; um liame, por sua vez, é qualquer objeto que sirva para atar e, por fim, a mais reconhecível das imagens: a do linho, entrelaçamento minucioso dos fios.

Estas três imagens, em certo sentido, representam a contenção. Servem para cobrir, prender, delimitar. Porém, relacionadas com o branco, atingem um maior nível de abstração, o que leva a indagar: o que conteria esse espaço neutro, original e silencioso a não ser ele próprio? Surge, no poema, a imagem da espiral, o branco como um símbolo que se desdobra sobre si mesmo.

#### **ANTÁRTIDA**

O campo branco (nenhum mapa) intenso.

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

Asséptico/ absoluto.

Norte nenhum  
noite nenhuma  
-branco sobre

o branco (FONTELA, 2015, p. 198).

O poema acima, pertencente ao livro *Alba*, é outro que desenvolve a imagem do branco. O título já dá a ideia desse território inóspito e inclemente, local onde o humano ainda tenta algum controle; logo, no primeiro verso, deixa-se assente a falta de caminhos, essa indeterminação de rumos, “(nenhum mapa)”, que também

<sup>24</sup> Como su color contrario, el negro, el blanco puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de los colores. Se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 231).

significa a impossibilidade de dominar esse espaço “intenso”. O fato de que apenas esse verso constitui a estrofe parece querer demonstrar o caráter de amplidão daquele espaço.

A segunda estrofe reforça a ideia de que se está à mercê do absoluto desamparo desse mundo de silêncio. O avanço se destrói pela imobilidade (“os passos consomem-se”) e o espaço não se expande ao sabor da exploração; pelo contrário, “introverte-se”. Asséptico, o branco não apresenta destino. Resta, no fim do poema, uma imagem que se desdobra sobre si mesma, como a espiral do poema anterior.

Uma outra imagem que permeia a obra de Orides Fontela, do primeiro livro ao último, é a do pássaro. Símbolo da coexistência entre a realidade e o inefável, o pássaro se torna um ponto de interesse numa poética que se vê confrontada ora com o “aqui” ora com o “além”. Nota-se no poema abaixo:

#### **GÊNESIS**

Um pássaro arcaico  
(com sabor de  
origem)  
pairou (pássaro arcano)  
sobre os mares.

Um pássaro  
movendo-se  
espelhando-se  
em águas plenas, desvelou  
o sangue.

Um pássaro silente  
abriu  
as  
asas  
-plenas de luz profunda-  
sobre as águas.

Um pássaro  
invocou mudamente  
o abismo (FONTELA, 2015, p. 147).

Esse poema relaciona a imagem do pássaro à origem, tal como ocorre com o branco. Nesse contexto, o pássaro assume a feição do espírito criador, similar ao espírito de Deus na criação do mundo no livro do *Gênesis*. Diz o livro sagrado que: “A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas” (Gn., 1, 2). No poema, por sua vez, observa-se que o pássaro “paira sobre os mares”.

Na segunda estrofe, enxerga-se o pássaro espelhado nas águas, imagem

refletida e desdobrada tal como o branco nos poemas antes analisados. Na terceira estrofe, verifica-se, mais uma vez, o silêncio como força motriz, sustentáculo dos símbolos orideanos. Silente, aqui, não significa o que não emite som, mas aquilo que está carregado de uma força originária. Do segundo ao terceiro verso, há um movimento de emulação da abertura das asas que estão cheias de luz. Não despropositadamente essa imagem surge, porque no próprio livro do *Gênesis*, depois que o espírito paira sobre o abismo, faz-se, finalmente, a luz.

Na última estrofe, volta o campo semântico do silêncio através do advérbio “mudamente” e a invocação do abismo inóspito onde o canto, termo que carrega o peso também do humano e da criação poética, não se faz necessário. É o silêncio que invoca a essência e não a voz. Essa primeira imagem do pássaro como ser que invoca a origem também se relaciona a uma de suas acepções simbólicas: “O poeta Saint-John Perse intui sem dúvida uma espécie de pureza primordial nesta linguagem, quando escreve: ‘As aves conservam, entre nós, algo do canto da criação’”<sup>25</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 231, tradução nossa).

O pássaro, porém, logo se torna um símbolo de dificuldade no nada fácil equilíbrio entre o humano e o original que está além dele. Aqui, ultrapassa-se a imagem do pássaro criador e se adiciona a de um símbolo intermediário, mensageiro indomável entre o aqui e o além. Observa-se essa questão no poema “Pouso (II)”, do livro *Alba*:

#### **POUSO (II)**

Difícil para o pássaro  
                   pousar  
                   manso  
 em nossa mão – mesmo  
                   aberta.

Difícil difícil  
 para a livre  
                   vida  
 repousar em quietude  
                   limpa  
                   densa

e ainda mais  
                   difícil  
 - contendo o  
                   voo  
                   imprevisível –

---

<sup>25</sup> “El poeta Saint-John Perse intuye sin duda una especie de pureza primordial en este lenguaje, cuando escribe: ‘Las aves conservan, entre nosotros, algo del canto de la creación’” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 231).

maturar o seu canto  
no alvo seio  
de nosso aberto  
mas opaco

silêncio (FONTELA, 2015, p. 171).

O poema já se inicia com a noção de uma dificuldade de contenção ou domínio do pássaro pela humanidade, ainda que ela mostre receptiva ao seu repouso, ideia contida na imagem da mão aberta. A mão, aliás, é um símbolo do humano em Orides Fontela, geralmente associada à difícil e, por vezes, dolorosa iniciativa da busca essencial. O caráter irrequieto do pássaro está assente na dificuldade não só do pouso, mas da permanência, posto que lhe falta também a mansidão.

Na segunda estrofe, o grau da dificuldade aumenta, ocorrendo porque a palavra “difícil” é potencializada por uma repetição no verso. Há a impossibilidade de uma quietude tão almejada. Na terceira estrofe, a dificuldade, já duplicada, atinge um grau mais elevado, “inda mais difícil”.

Os versos entre travessões funcionam como uma espécie de adendo parecido ao uso de parênteses pela poeta, frisando o rumo incerto da trajetória do pássaro tal qual a ausência de mapas do poema “Antártida”. A maior dificuldade que se nota é a maturação do canto; não no sentido de sua permanência, mas do seu cultivo, de fazer com que nasça o canto do pássaro silente. Por fim, há a quebra de qualquer expectativa positiva que possa existir e a tomada de consciência de que o nosso silêncio, ainda que seja alvo e aberto, é sumamente opaco; o que impede que se contenha o silêncio essencial.

Destarte, analisa-se, adiante, alguns outros poemas que mostram como é diversa a convivência orideana em torno do silêncio:

#### **POEMA**

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

Saber seu peso  
seu signo  
- habitar sua estrela  
impiedosa.

Saber seu centro: vazio  
esplendor além  
da vida  
e vida além  
da memória.

Saber de cor o silêncio

– e profaná-lo, dissolvê-lo  
em palavras (FONTELA, 2015, p. 168).

Esse poema dá um sentido de uma espécie de pedagogia da construção poética, em seu caráter impessoal e definitivo. O silêncio, que se trata de um suporte para o crescimento dos símbolos poéticos, deve ser também a essência do poema e de sua carnadura. “Habitar a estrela impiedosa” assume um caráter paradoxal porque o espaço do silêncio não permite a permanência, não no sentido de ainda se manter os atributos humanos, experiência similar à do artista no espaço da obra segundo Blanchot.

O artista que se oferece aos riscos da experiência que é a dele, não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não senhor de si mesmo, mas ausente de si mesmo, e exposto a uma exigência que, ao repeli-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele mesmo (BLANCHOT, 2011, p. 49).

Os versos finais remetem à própria concepção de poesia em Orides: poema que caminha ao mais alto ao mesmo tempo que é puxado para baixo pelo canto, pela “profanação” das palavras. Vê-se necessário, então, energizar as palavras com a dissolução do silêncio. Essa presença do fenômeno originário se dá no poema apenas como signo literário, por via indireta, como diria Kovadloff e sob a égide de um sempre “retrocedente horizonte de silêncio” para citar Sontag. No fim, o silêncio deve habitar a poesia. Chama a atenção também o verbo profanar, que remete ao caráter quase sacro desse silêncio apresentado. Como Prometeu, furtando o fogo, o poeta deve ousar trazer o silêncio aos versos.

Percebe-se na poesia de Orides Fontela uma preocupação com a capacidade de expressão e os limites da linguagem, sob o disfarce dos seus sistemas de símbolos, a concentração e a depuração logo revelam a tentativa de controle, ainda que sob a égide de uma impessoalidade. Uma luta com as palavras em prol de alcançar o inefável, o voo do pássaro. Apresenta-se, porém, outro poema:

#### **CLIMA**

Neste lugar marcado: campo onde  
uma árvore única  
se alteia

e o alongado  
gesto  
absorvendo  
todo o silêncio – ascende e  
imobiliza-se

(som antes da voz)

pré-vivo  
ou além da voz  
e vida)

neste lugar marcado: campo  
imoto

segredo cio cisma  
o ser  
celebra-se

mudo eucalipto  
elástico  
e elíptico (FONTELA, 2015, p. 170).

Nesse poema do livro *Alba*, apresenta-se o caráter de transcendência bem marcado convergindo na imagem da árvore solitária no campo. Esse movimento é um gesto permeado de silêncio que atinge o enigmático ponto da plenitude do ser, local anterior à linguagem (“antes da voz”) e ao humano (“antes da vida”). A imagem do silêncio sendo absorvida como elemento indispensável ao processo de ascensão, deixa ver para o sistema poético orideano como o silêncio e a transcendência se imbricam.

Ainda no poema acima, pode-se perceber, na penúltima estrofe, a repetição da sonoridade em /s/: “segredo cio cisma/ o ser/ celebra-se”, reforçando a atmosfera de segredo daquilo que está além do que se pode conceber, uma espécie de sussurro corroborado pelo adjetivo “mudo” que inicia a última estrofe e que, por sua vez, remete semanticamente à “absorção do silêncio” presente no início do poema.

A ideia de transcendência fica ainda mais concentrada na última estrofe pois é plasmada pela sonoridade das letras “l” e “t” repetidas no substantivo “eucalipto” e nos adjetivos subsequentes “elástico” e “elíptico”, os três trabalhando para a ideia de prolongamento, para o “gesto alongado” da segunda estrofe. A imagem da árvore solitária está relacionada ao processo de ascensão ao inefável, à celebração do ser, movimento permeado de silêncio. Afinal, conforme diz Max Picard, o silêncio é uma espécie de “ser eterno e não criado” (PICARD, 1964, p. 1, tradução nossa).

Por fim, a própria forma do poema parece plasmar o movimento ascendente do “mudo eucalipto”, num gesto de alongamento pela página; esta, podendo ser lida como o próprio “campo imoto” do poema, o seu espaço de crescimento. A disposição dos versos, parte deles constituídos por apenas uma palavra, serve para individualizar as imagens e para mimetizar o lento e difícil crescimento da árvore. Afinal, alcançar a plenitude do ser é árdua tarefa: “alta agonia é ser, difícil prova”, como diria a poeta em um soneto sem título do livro *Rosácea*.

Adiante, o seguinte poema:

**AFORISMOS**

Matar o pássaro eterniza  
o silêncio

matar a luz elimina  
o limite

matar o amor instaura  
a liberdade (FONTELA, 2015, p. 230).

Vislumbra-se uma das facetas mais recorrentes da poesia orideana, a lúcida e persistente busca pela quebra dos limites dos símbolos e das palavras que podem tomar a forma de um axioma ou assume um tom impessoal; o que ficou assente no poema já pelo título “Aforismos” e pela presença do verbo no infinitivo que se repete no início de cada dístico. O primeiro deles reitera a necessidade da morte do pássaro para que o silêncio se eternize. No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, afirma-se que: “O voo predispõe os pássaros, para que sejam símbolos das relações entre céu e terra. Em grego o próprio nome é sinônimo de prestígio e mensagem do céu”<sup>26</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 230, tradução nossa).

Ainda que seja um ponto de conexão com o etéreo, o mundo originário e conseqüentemente o silêncio, o voo do pássaro pode ser errático e instável. De tal modo, alertam Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 23, tradução nossa): “San Juan de la Cruz o vê como o símbolo das operações da imaginação, ligeiro, mas sobretudo instável, voando daqui para ali, sem método e sem consequência”<sup>27</sup>. Portanto, a partir desses versos, pode-se presumir que aniquilar o pássaro seria livrar-se de um intermediário sobre o qual não se tem controle e, ao mesmo tempo, abrir uma brecha para que o silêncio perdure.

As demais imagens, Luz e Amor, ainda que contenham em si uma ideia de transcendência ou comunhão, se pensadas no último termo, remetem também ao real. São símbolos que, assim como o pássaro, habitam um espaço intermediário. Rompê-los é liberar o que há de infinito. Em toda a obra de Orides Fontela, a tensão entre o real e o inefável é o combustível para a depuração de suas palavras e a reiteração dos seus símbolos. Ainda que nos poemas da autora o transcendente possua um

<sup>26</sup> “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 230).

<sup>27</sup> “San Juan de la Cruz lo ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 23).

magnetismo abrumador, é no real que a sua poesia acontece. Nesse sentido, Alcides Villaça defende que em Orides:

parece haver um “realismo” original nesse sistema poético que dá plena realidade ao essencial, que aposta tudo na contínua intensidade de seu jogo, defendendo-se serenamente de uma fácil acusação de impostura mística com a humildade que se espelha na finitude humana e na limitação das palavras (VILLAÇA, 1992, p. 205-206).

Esse senso de realismo aflora com mais força em seus últimos livros, *Rosácea* e *Teia*. A própria poeta, como foi discutido na primeira seção deste capítulo, almeja a sua obra nesta última fase menos abstrata, mais estendida à concretude do mundo. Os símbolos são retrabalhados nessa lógica, como a imagem do branco no poema “Toalha” do livro *Teia*:

#### TOALHA

Pano branco.  
Integralmente branco.

(Material mas  
suspenso  
na brancura).

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

para receber o sangue  
de todas  
as coisas (FONTELA, 2015, p. 378).

O símbolo do branco, cuja extrema relação com o silêncio primordial foi possível testemunhar em outros poemas, ganha os contornos do concreto e do cotidiano na imagem da toalha. Na segunda estrofe, faz-se a ressalva sobre a forma que, apesar de “material”, está suspensa na brancura. O branco, aqui, estaria finalmente rendido a uma possibilidade de definição (“que as formas nascem”); por isso, talvez, finalmente aberto ao humano. Como um sudário recebendo o sofrimento (sangue) de todas as coisas, vê-se uma mudança na imagem do branco através do símbolo nada ascético da toalha. Esta recebe o sangue que assume a forma do percalço, do que se perde na lida difícil com o ser.

Ainda que se diga que, em sua última fase, a poesia de Orides Fontela está mais aberta ao concreto, deve-se ter em mente, porém, que o real nunca esteve ausente. Pelo contrário, o lado humano, vertedouro de sangue, alvo da imperiosa falta de mercê do essencial, sempre se desvelou. O que acontece para o fim é tão somente uma espécie de abertura maior para o concreto.

### A ESTRELA PRÓXIMA

A poesia é  
impossível

o amor é mais  
que impossível

a vida, a morte loucamente  
impossíveis.

Só a estrela, só a  
estrela  
existe

– só existe o impossível (FONTELA, 2015, p. 252).

O poema acima constitui a segunda e última seção do poema “Homenagem II”. “Estrela próxima” é o título que resume, em certo sentido, a relação mantida com o inefável. Sente-se na leitura dos poemas de Ordes a marca de uma busca pelo essencial num movimento que nunca realmente se realiza, remetendo-o ao “a um passo de” da epígrafe de *Transposição*. A estrela está sempre próxima, mas inalcançável, a sua presença-luz, entretanto, é sumamente perceptível. Essa parte do poema retoma as afirmações impessoais, axiomáticas, típicas da autora. “A poesia é impossível”, mesmo assim é escrita. Para as outras imagens, há ainda um intensificador: o amor é “**mais** que impossível”, “a vida e a morte **loucamente** impossíveis”.

Isso significa que, de todas essas entradas no mundo (poesia, amor, vida e morte), descritas por Max Picard como fenômenos originários, a poesia é a que mais vale a pena. Ao dizer que “só existe o impossível”, mais do que uma negação da poesia, talvez se esteja trabalhando com uma aceitação dela, da sua paradoxal existência. A seguir, dois poemas que reatualizam a imagem do pássaro serão analisados, cujo primeiro é um fragmento do poema “João”.

### JOÃO

II  
O pássaro-operário  
madruga:

construir a  
casa  
construir  
o canto

ganhar- construir –  
o dia.

III

O pássaro  
faz o seu  
trabalho  
e o trabalho faz  
o pássaro (FONTELA, 2015, p. 313).

O pássaro é um típico símbolo orideano; neste poema reduzido ao prosaico pássaro-operário, o João de Barro. Mas não somente: o João do título pode ter um significado tríplice, João tal qual o pássaro, João também como nome próprio que assume feições de substantivo comum, a exemplo do José drummoniano ou mesmo uma homenagem velada a João Cabral de Melo Neto, tendo em vista a apologia da construção racional e concreta do poema.

A imagem do pássaro habita agora o mundo natural e concreto. Na madrugada, o pássaro constrói o próprio canto, momento que pode ser lido como a própria construção do poema. O operário controla e, assim, também o faz o poeta, desenhando um ponto de interesse: antes, quando a imagem do pássaro surgia, havia sempre a possibilidade de uma desestabilização da tentativa de apreensão do mundo e do silêncio. Não é caso do poema em questão: muda-se o caráter errático do pássaro essencial pelo comedido pássaro concreto. Deve-se atentar para o fato de que, nesse poema, não se fala em silêncio, mas sim em canto, o que acaba por configurar um universo totalmente diferente daquele (im)possibilitado pelo símbolo do pássaro silente e mudo. Finalmente, nota-se a ideia do pássaro no poema abaixo:

**DITADO**  
Mais vale um  
pássaro  
na mão pou  
sado  
que o voo da  
ave além  
do sangue.

II  
Mais vale o  
canto  
agreste  
do que o vívido  
silêncio branco  
além do humano  
sangue.

III  
Mais vale a  
luz  
aberta  
do que austera  
noite primeva para além  
do sangue.

IV  
 Mais vale o  
 pássaro  
 mais vale o  
 sangue (FONTELA, 2015, p. 316).

“Ditado” não é o último poema de Orides, mas se observa nele uma espécie de fechamento, o fim de uma jornada árdua entre uma tentativa de equilíbrio que se configurava muito pesada para o humano. A tomada de uma decisão no texto fica visível, um peremptório posicionamento pelo “aqui”. Deixa-se claro, porém, que o essencial não é destruído — o que seria impossível — mas que o ponto de vista poético agora se voltaria para o que de humano e imperfeito existe, poema que preza pelo sangue das coisas.

O pássaro finalmente “manso”, estável na mão mesmo que através do pouso cindido mimetizado pelos versos (pou/sado), é preferível àquele que voa além da existência na trajetória inumana do firmamento. A possibilidade da poesia fica clara na segunda estrofe, em que se valoriza o canto mesmo que dolorido e imperfeito (“agreste”) ao asséptico e ferino silêncio que ultrapassa. Poder-se-ia concluir que por mais que a poesia de Orides Fontela possua o caráter por vezes abstrato e lúcido daquilo que se volta para além do humano, o peso do real é muito forte. A impossibilidade de apreensão total do mundo é extremamente evidente, mesmo que se busque através da extrema depuração e atenção, do hermetismo dos símbolos.

A apreensão poética do real ou do ser, à qual a poeta se lança, coloca-se como a que gera a alta agonia da poeta e a mais do que difícil prova da poesia, a provocação com que, dolorosamente, sabendo que “Tudo/será difícil de dizer”, que “Tudo será duro”, que “Tudo será/ capaz de ferir” (como escreve no poema “Fala”), a poeta e a poesia se medem (PUCHEU, 2019, p. 147).

Destarte, a partir do exposto neste capítulo, a poesia de Orides Fontela habita um lugar de trânsito entre dois pesos: o real e aquilo que o ultrapassa, o inefável. Uma alargada e lúcida consciência não permite que a crueza e a violência de ambos os espaços se diluam ou se escondam atrás das imagens poéticas. Pelo contrário, o hermético sistema de símbolos orideanos, longe de escamotear a tensão, evidencia-a. Pedras, minérios, pássaros, branco são apenas alguns dos símbolos cultivados com uma depuração aparentemente calma, mas que ainda assim deixam entrever as feridas e o sangue de tão árduo comprometimento.

## 4 ALEJANDRA PIZARNIK: O DESEJO DA PALAVRA

### 4.1 Alejandra Pizarnik: aspectos da sua fortuna crítica

Antes de se adentrar no contexto de produção, como também nas análises dos poemas de Alejandra Pizarnik, cabe fazer um pequeno apanhado de elementos de sua fortuna crítica. Neste ponto da pesquisa, pela impossibilidade de abarcar todas as referências, ao mesmo tempo que serão abordados textos mais conhecidos acerca da obra da poeta argentina, também se falará de outros que foram importantes para a construção deste trabalho.

Um dos textos mais citados em se tratando da fortuna crítica pizarnikiana é o prefácio escrito pelo teórico mexicano Octavio Paz para o livro *Árvore de Diana*, publicado em 1962. Paz e Pizarnik travaram amizade datando da estada da poeta em Paris, em meados dos anos 60, e a partir dessa relação nasceu a escrita do prefácio supracitado.

Nele, o crítico mexicano tece um comentário multifacetado acerca do significado das palavras que compõem o título do livro. São definições poéticas e de atmosfera surrealista que vão desde o aspecto químico e botânico, passando pelo mitológico, físico, etc. Sobre o primeiro ponto, o químico, Paz diz como exemplo que: “cristalização verbal por amálgama de insônia passional e lucidez meridiana em uma dissolução de realidade submetida às mais altas temperaturas”<sup>28</sup> (PAZ, 2018, p. 101, tradução nossa).

Contudo, é o final do texto, porém, que chama mais a atenção:

Além disso, uma pequena prova de crítica experimental desvanecerá, efetiva e definitivamente, os preconceitos da ilustração contemporânea: colocado diante do sol, a árvore de Diana reflete seus raios e os reúne em um foco central chamado poema, que produz um calor luminoso capaz de queimar, fundir e até volatilizar os incrédulos. Se recomenda esta prova aos críticos literários de nossa língua<sup>29</sup> (PAZ, 2018, p. 102, tradução nossa).

Tal parágrafo demonstra não apenas como Paz tinha a poesia de Pizarnik em alta conta, mas também convida a crítica para que recepcione o volume de

<sup>28</sup> “cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas” (PAZ, 2018, p. 101).

<sup>29</sup> Por lo demás, una pequeña prueba de crítica experimental desvanecerá, efectiva y definitivamente, los prejuicios de la ilustración contemporánea: colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua (PAZ, 2018, p. 102).

poemas.

Em 1983, o pesquisador Francisco Lasarte publica o artigo *Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik*, que pode ser traduzido como “Para além do surrealismo: a poesia de Alejandra Pizarnik”, com o intuito de demonstrar como a poeta argentina superaria, a partir da crítica à linguagem, um pendor ao surrealismo identificado em sua obra.

Por vários motivos – entre eles o onirismo de suas imagens e a busca de uma experiência poética transcendental -, a poesia de Alejandra Pizarnik sugere uma filiação com o surrealismo. Tal filiação, entretanto, é superficial. No fundo, Pizarnik delata um profundo incômodo diante do seu próprio discurso poético e isso a diferencia radicalmente dos poetas surrealistas<sup>30</sup> (LASARTE, 1983, p. 867, tradução nossa).

Lasarte continua seu artigo analisando alguns poemas com a premissa de mostrar a busca pela “exatidão da linguagem”, que estabeleceria a diferença da poeta perante os outros surrealistas. Adiante, na seção dedicada à inserção da poeta no contexto argentino, será possível observar que Alejandra nunca pertenceu realmente a nenhum grupo, porém transitou entre vários círculos da intelectualidade argentina.

Em 1998, o poeta e teórico argentino César Aira publica o livro intitulado *Alejandra Pizarnik*. A obra é constituída da transcrição de quatro falas que o teórico proferiu sobre a autora dois anos antes. No livro, o pensador traça uma análise do percurso da poeta tanto no que diz respeito a escolhas de referências estéticas quanto no que tange à construção de suas obras.

Aira inicia seu estudo traçando um perfil de Alejandra Pizarnik ao longo dos parágrafos, primeiramente a partir do aspecto biográfico, a chegada da família da poeta na Argentina e os primeiros anos de estudo e trabalho da autora. O crítico também traz à tona a ideia do “personagem alejandrino”, que será mais profundamente abordado nas seções por vir. Finalmente, ele traz a questão dos distintos eixos que alimentam a sua poesia.

Outra teórica cujas obras contribuíram sobremaneira para esta pesquisa é Carolina Depetris. Há um exemplo no livro *Aporética de la Muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, publicado em 2004 pelas edições UAM. Nele, a pesquisadora parte da ideia da aporia como a falta de caminho ou uma noção de fracasso que impregna a poesia moderna; o que colocaria a obra pizarnikiana fundada sobre um paradoxo e

---

<sup>30</sup> Por varios motivos - entre ellos el onirismo de sus imágenes y la búsqueda de una experiencia poética trascendental -, la poesía de Alejandra Pizarnik sugiere una filiación con el surrealismo. Tal filiación, sin embargo, es superficial. En el fondo, Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas (LASARTE, 1983, p. 867).

uma busca aparentemente ineficaz.

De modo definitivo, neste estudo procuramos mostrar que Pizarnik, ao escrever, trabalha sobre um problema poético que se apresenta como uma aporia, que pretende reduzir o perfil problemático de sua busca poética, que ensaia possíveis soluções e que descobre, ao mesmo tempo, o extremo impossível das soluções que busca<sup>31</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 21, tradução nossa).

A ideia de aporia, que implica num caráter aparentemente antitético na obra da poeta, leva a pesquisadora a refletir sobre a noção de falha em Pizarnik, abrindo espaço para pensar na potência que nasce a partir desse pressuposto fracasso. Depetris também publica, no ano de 2008, o artigo *Alejandra Pizarnik Después de 1968: de la palabra instantánea a la crueldad poética*, em que analisa aspectos da obra da autora principalmente a partir da publicação do volume de poemas *Extracción da Pedra da Loucura* (1968) e a considerada mudança de dicção que ocorre na obra da autora após a publicação desse livro.

No entanto, Alejandra Pizarnik anuncia, depois de escrever *Extracción da pedra da loucura*, uma mudança em seu trabalho de escrita. Basicamente, esta mudança se manifesta num deslocamento da autoridade exclusiva da poeta na composição para introduzir, em contrapartida, a possibilidade de que seus textos fiquem liberados de uma conformação imanente<sup>32</sup> (DEPETRIS, 2008, p.67, tradução nossa).

Em 2007, a pesquisadora argentina Patricia Venti escreve o artigo *Alejandra Pizarnik en el contexto argentino*, no qual aborda as relações da poeta com os distintos grupos geracionais. Venti divide o texto em três grandes partes: “El contexto previo: La generación poética del 40 y su influencia”; “1955-1966: La maduración de una poeta”; e “1966 - 1972. En busca de una voz propia. Fin de partida”. Nas quais, além de informar o leitor acerca da evolução do contexto histórico argentino, acaba por traçar o caminho da poeta em direção ao estabelecimento de uma voz própria.

Uma das últimas referências sobre a poeta é a biografia lançada pela editora Lumen, em 2021, a cargo de Patricia Venti e Cristina Piña. Trata-se de um trabalho de fôlego no qual se pode conhecer não apenas aspectos prosaicos e cotidianos da vida de Alejandra Pizarnik, mas também os detalhes do percurso de

<sup>31</sup> En definitiva, en este estudio procuramos mostrar que Pizarnik, al escribir, trabaja sobre un problema poético que se presenta como una aporía, que pretende reducir el perfil problemático de su búsqueda poética, que ensaya posibles soluciones y que descubre, al mismo tiempo, el extremo imposible de las soluciones que busca (DEPETRIS, 2004, p. 21).

<sup>32</sup> Ahora bien, Alejandra Pizarnik anuncia, después de escribir *Extracción de la piedra de la locura*, un cambio en su trabajo de escritura. Básicamente, este cambio se manifiesta en un desplazamiento de la autoridad exclusiva de la poeta en la composición para introducir, en contraparte, la posibilidad de que sus textos queden liberados a una conformación inmanente (DEPETRIS, 2008, p. 67).

criação e recepção da obra da poeta e inclusive o processo de publicação dos diferentes livros. Pode-se conhecer personagens que foram pouco a pouco criando a rede de contatos pela qual a poeta circulou.

Na apresentação da obra, Patricia Venti adverte contra uma certa ideia corrente sobre a autora, o teor de culto ao redor da personalidade de Alejandra, considerada uma verdadeira *enfant terrible*; motivo pelo qual a biografa relatou certa dificuldade em adentrar o universo pizarnikiano no início. Sobre essa faceta da personalidade da poeta:

Com o passar do tempo compreendi um fato fundamental: Pizarnik oscilou entre um destino literário relegado ao privado e outro exposto à esfera pública que contrasta intensamente com aquele primeiro registro [...]. Nas minhas investigações sobre a biografia “atormentada e conflitiva”, para alguns, e “genial e transgressora”, para outros, me deparei com muito secretismo, isso sim, procurando cobri-lo todo sob um manto de idealização, admiração e reverência em torno a sua poesia<sup>33</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

No Brasil, há também um esforço de pesquisadores que se debruçaram sobre a obra da poeta. Em 2018, por exemplo, a pesquisadora Ellen Cristina Nascimento Lopes escreveu a dissertação intitulada *Poesia- tradução à beira do silêncio: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik*. No estudo, além da tradução proposta de todos os livros da autora, a pesquisadora traça uma reflexão acerca da relação da poeta com a poesia feminina e outras poetisas do seu tempo. Diz Lopes que apesar de ter uma “poesia aberta e pouco afeita a um estereótipo de feminilidade. Não podemos deixar de ressaltar, contudo, o interesse de Alejandra na poesia praticada por mulheres.” (LOPES, 2018, p. 18).

Lopes também traça um perfil breve da recepção crítica e da tradução da poeta no Brasil e expõe em tom pesaroso o fato de que, àquela altura, por questões de complicações de direitos, nenhuma casa editorial brasileira havia publicado a obra da autora. Recentemente, porém, a editora Relicário está lançando as obras em volumes separados: em 2018, publicou *Os trabalhos e as noites e Árvore de Diana* e, em 2021, as obras *Extração da pedra da loucura* e *O inferno musical*. Todos os livros traduzidos por Davis Diniz.

---

<sup>33</sup> Con el paso del tiempo he comprendido un hecho fundamental: Pizarnik osciló entre un destino literario relegado a lo privado y otro expuesto a la esfera pública que contrasta intensamente con aquel primer registro [...]. En mis investigaciones sobre su biografía “atormentada y conflictiva”, para algunos, y “genial y transgresora”, para otros, me he topado con mucho secretismo, eso sí, procurando cubrirlo todo bajo un manto de idealización, admiración y reverencia en torno a su persona (PIÑA; VENTI, 2021).

## 4.2 Alejandra Pizarnik e o contexto argentino

A errância e certo desajuste com o mundo marcaram a vida e a obra da argentina Alejandra Pizarnik. Nascida em 1936, a poeta foi filha de pais emigrados que chegaram à Argentina alguns anos antes, escapados de uma Europa gradualmente mais hostil. Dois judeus que se juntariam a uma leva diaspórica que os anos subsequentes viriam a engrossar. Apresenta-se, desde este ponto, a uma ideia de exílio que ronda a vida da poeta antes mesmo da sua concepção, noção que seria retrabalhada poeticamente por ela de outras formas em suas obras<sup>34</sup>.

O périplo da vida da família da autora durante os seus primeiros anos é narrado detalhadamente por Cristina Peña e Patricia Venti na versão mais aprofundada da biografia de Alejandra Pizarnik lançada pela Editora Lumen. Nela, Peña e Venti destacam o sentimento de desalento e inadequação que a autora possuía tanto na esfera da vida privada (vide o seu conhecido ar extravagante e de *enfant terrible*) quanto na sua poesia progressivamente mais ambivalente com relação à linguagem, à medida que se aproxima dos últimos livros.

Começa-se, portanto, a destrinchar tal inadequação pelo próprio nome da poeta, Alejandra, com a qual ela se “autobateizou”, conferindo maior grau de mistério à personalidade que construía em torno de si. O seu nome verdadeiro era Flora e com ele assinaria o seu primeiro volume de poemas *La tierra más ajena*, em 1955. Pizarnik, porém, execraria essa primeira obra.

Sobre o assunto, dirão Cristina Piña e Patricia Venti que:

Já apontamos antes, que, ironicamente, este primeiro livro tão desejado será do que, depois, Alejandra abjure, ao ponto de nem sequer mencioná-lo entre as suas obras. À margem da marca do nome próprio rejeitado- esse Flora estrangeiro na capa -, acreditamos que há razões estéticas de peso para o seu ulterior repúdio<sup>35</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

Antes, contudo, essa mudança de nome significou um passo crucial para o surgimento de um conceito muito referido pelos estudiosos da obra da autora, trata-se do *Personaje alejandrino*, acerca do qual também falam César Aira e Patricia Venti. Tal personagem ajudaria a engendrar uma atmosfera de culto que permeia a imagem

<sup>34</sup> ‘Una extranjera respecto del origen – la familia-, la propia lengua y el mundo en general.’ He crecido completamente sola’, “estoy separada de la vida” son frases que existencial y poéticamente se transformarían en la cifra de su identidad.” (PIÑA; VENTI, 2021).

<sup>35</sup> Ya señalamos antes que, irónicamente, este primer libro tan deseado será del que, después, Alejandra abjure, al punto de ni siquiera mencionarlo entre sus obras. Al margen de la marca del nombre propio rechazado – ese Flora extranjero en la portada-, creemos que hay razones estéticas de peso para su ulterior repudio (PIÑA; VENTI, 2021).

da poeta e permitiria o desenvolvimento de sua obra tanto a partir do aspecto estético quanto das oportunidades angariadas entre os círculos literários.

Sobre essa faceta da poeta, César Aira expõe que:

Entrava em circulação o que ela mesma chamaria mais tarde de “personaje alejandrino”. A chave de seu funcionamento era a juventude, que seguiria sendo sua característica essencial até a morte, e além. Foi-se aperfeiçoando a partir de características espontâneas, todas as quais se envolviam de uma justificativa poética, que tomava a forma de uma amplificação cínica da realidade. A dificuldade de viver era genuína, mas aí justamente intervinha o personagem para verosimilizar à pessoa real e justificá-la<sup>36</sup> (AIRA, 2001, p. 13, tradução nossa).

O prezar pela juventude e a supracitada incompatibilidade com a vida têm a ver com a construção de referências da própria poeta a partir das leituras com as quais conviveu. Para as autoras da biografia, o personagem ao qual se viu referindo:

(...) a inscreve na tradição de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Artaud e outros, conceberam a poesia como um ato transcendente e absoluto que implicava uma verdadeira ética – levou Alejandra a configurar sua vida segundo o conjunto de características atribuídas ao mito do poeta maldito, mito este que culmina com a morte – real ou metafórica, voluntária ou accidental.<sup>37</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

Deve-se dizer que, durante os primeiros livros, o personagem ainda tomava corpo, porém a base já estava lançada. Nessa época, tornavam-se assentes algumas das referências basilares de sua poética, como a leitura dos surrealistas, de autores alemães do romantismo e dos simbolistas e pós-simbolistas franceses, tendo como exemplo primordial o poeta Arthur Rimbaud. Para o crítico César Aira, está clara a importância da leitura desses autores como alicerces do universo pizarnikiano. A princípio, tem-se a influência do surrealismo que funciona como um fértil pano de fundo a partir do qual a poeta poderia construir um arcabouço mais livre de referências.

Mais que um método de escrita, o surrealismo foi um grande sistema de leituras, que pôs em uma perspectiva de uso imediato um grande tesouro cultural, que ia desde El Bosco a Freud, passando pelos românticos alemães, as gravuras de certos livros e revistas, ou qualquer produto de loucos ou excêntricos de qualquer época ou país, anacronismo incluído. Foi uma espécie de grande carnaval, inesgotável, do que Alejandra Pizarnik seguiu

<sup>36</sup> “Entraba en circulación lo que ella misma llamaría más tarde “el personaje alejandrino”. La clave de su funcionamiento era la juventud, que seguiría siendo su rasgo esencial hasta la muerte, y más allá. Se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación cínica de la realidad. La dificultad de vivir era genuina, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla” (AIRA, 2001, p. 13).

<sup>37</sup> La inscribe en la tradición de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé Artaud y otros, concibieron la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera ética - llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito este que culmina con la muerte- real o metafórica, voluntaria o accidental (PIÑA; VENTI, 2021).

tirando inspiração e modelos por toda a sua vida. Todas as suas leituras (excetuando algumas juvenis, abandonadas logo, como Rilke ou Simone Weil) foram feitas dentro deste sistema<sup>38</sup> (AIRA, 2021, p. 20, tradução nossa).

Assim, longe de uma adequação a um programa de vanguarda estrito, o surrealismo se apresentou como um frutífero alimento intelectual. Na afirmação de Piña e Venti (2021, tradução nossa): “Mas [...] se bem que a junção e o parentesco vital de Alejandra com o Surrealismo é obvio, sua escrita está longe de ser surrealista”<sup>39</sup>. Essa distância se dá precisamente pela problemática da exatidão verbal, espécie de procura do *mot juste*, que guiará a poeta em parte considerável da sua obra.

Cada palavra era sopesada em si mesma e com respeito ao poema como um diamante do qual uma só falha em dez mil facetas bastaria para fazer explodir o texto. As palavras se tornavam animais perigosos, fugidios, eriçados de conotações ou assonâncias involuntárias, subitamente dispersos ou excessivamente condensados, críticos. Se acrescentava, se mudava, se taxava, se recortava, se contemplava o poema como um objeto mural, uma obsessiva pedra de obsidiana. Nada mais distante da escrita automática que este constante regressar e inquirir a cada linha, como um pequeno oráculo, o aval da vida, a dizer-se<sup>40</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

Do ponto de vista geracional, Alejandra Pizarnik transitou entre vários grupos da cena literária e artística argentina do século XX. Grande parte de suas produções, por exemplo, foi publicada originalmente por editoras ligadas a revistas literárias e a grupos com os quais mantivera contatos. Essa faceta deixa entrever, a princípio, o local de prestígio que angariou no cenário argentino.

Pizarnik publicou entre os anos 50 e o final dos anos 60 do século XX, época na qual ocorre um entrecruzamento de tendências na poesia argentina. Patricia Venti explica que, naquele momento, ainda que sentisse o influxo das estéticas vigentes, a poeta se mantinha à margem de alguma adesão definida.

<sup>38</sup> Más que un método de escritura, el surrealismo fue un gran sistema de lecturas, que puso en una perspectiva de uso inmediato un gran tesoro cultural, que iba desde El Bosco a Freud, pasando por los románticos alemanes, los grabados de viejos libros o revistas, o cualquier producto de locos o raros de cualquier época o país, anacronismo incluido. Fue una especie de gran carnaval, inagotable, del que Alejandra Pizarnik siguió sacando inspiración y modelos toda su vida. Todas sus lecturas (exceptuando algunas juveniles, abandonadas luego, como Rilke o Simone Weil) se hicieron dentro de este sistema (AIRA, 2001, p. 20).

<sup>39</sup> Pero [...] si bien el entronque y el parentesco vital de Alejandra con el surrealismo es obvio, su escritura está lejos de ser surrealista” (PIÑA; VENTI, 2021).

<sup>40</sup> Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones o asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, críticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar e inquirir a cada línea, como a un pequeño oráculo, el permiso de la vida, a decirse [...] (PIÑA; VENTI, 2021).

No começo da sua carreira absorveu uma influência temática inicial do "neorromanticismo" e um pouco mais adiante, dos grupos de vanguarda - a quem de fato conheceu direta e profundamente -; mas Alejandra tampouco foi claramente surrealista, e sem dúvida se mostrou alheia a toda estética realista de preocupações sociais e cotidianas, para citar as duas correntes argentinas que lhe foram contemporâneas durante sua juventude literária. Pelo contrário subjaz claramente nela uma rejeição ao que está próximo e um anseio por encontrar uma voz pura e diferente no panorama literário<sup>41</sup> (VENTI, 2007, p. 4, tradução nossa).

Esta postura compromissada com os próprios caminhos é algo que continuaria no decorrer de seu percurso poético. Atitude que, contudo, longe de ensejar uma rejeição ao *establishment* literário, possuía uma aura de atração em novos e veteranos intelectuais portenhos:

Se bem entre 1955 e 1958 Alejandra se relacionou com autores pertencentes praticamente a todas as correntes poéticas em vigências, seus dois livros seguintes – *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, respectivamente de 1956 e 1958 – demonstram sua vinculação estética e editorial com o grupo *Poesía Buenos Aires*, já que ambos foram publicados pela editora da revista, onde também apareceram colaborações de Alejandra<sup>42</sup> (PEÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

É relevante também a vinculação com outro grupo, o da *Revista Sur*, posto que através dele a autora publicaria uma de suas obras capitais, *Árbol de Diana*, de 1968, cujo prefácio seria escrito por Octavio Paz. Também é passível de destaque o *Grupo Equis* “que frequentou até 1959. Chegou a ele a raiz de sua amizade com Roberto Juarroz, autor da primeira resenha em um jornal importante que mereceu a obra de Alejandra”<sup>43</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

É digna de nota, a partir da citação acima, a amizade travada com o respeitado poeta argentino Roberto Juarroz, pois simboliza outro ponto das prolíficas incursões de Alejandra Pizarnik com o mundo cultural: pelas relações que estabelece com nomes proeminentes da intelectualidade, como é o caso do poeta supracitado, de Octavio Paz, Julio Cortázar, Olga Orozco e outros.

---

<sup>41</sup> Al comienzo de su carrera absorbió una temprana influencia temática del neorromanticismo y un poco más adelante, de los grupos de vanguardia -a quienes sí conoció directa y profundamente-; pero Alejandra tampoco fue claramente surrealista, y sin duda se mostró ajena a toda estética realista de preocupaciones sociales y cotidianas, por citar las dos corrientes argentinas que le fueron contemporáneas durante su juventud literaria. Por el contrario subyace claramente en ella un rechazo a lo cercano y un anhelo de encontrar una voz pura y diferente en el panorama literario (VENTI, 2007, p. 4).

<sup>42</sup> Si bien entre 1955 y 1958 Alejandra se relacionó con autores pertenecientes prácticamente a todas las corrientes poéticas en vigencia, sus dos libros siguientes – *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, respectivamente de 1956 y 1958- demuestran su vinculación estética y editorial con el grupo *Poesía Buenos Aires*, ya que ambos fueron publicados por la editorial de la revista, donde también aparecieron colaboraciones de Alejandra” (PIÑA; VENTI, 2021).

<sup>43</sup> “que frecuentó hasta 1959. Llegó a él a raíz de su amistad con Roberto Juarroz, autor de la primera reseña en un diario importante que mereció la obra de Alejandra” (PIÑA; VENTI, 2021).

Comprovam-se essas relações pela massiva troca de correspondências entre Alejandra e os intelectuais citados, que comentavam e liam seus poemas, mas que acima de tudo abriam as portas para outras conexões prestigiosas. O mesmo ocorria pelo outro lado, a poeta servia como ponte entre os autores mais conhecidos e os estreantes na literatura: “Como quase todos os escritores realmente bons, foi sempre um centro, ao redor do qual se organizava o resto”<sup>44</sup> (AIRA, 2001, p. 16).

### 4.3 Alejandra Pizarnik – “Silêncio como tentação e promessa”

Cada poeta convive com um universo de palavras, imagens e símbolos próprios, as “abelhas domésticas”, nos termos de João Cabral de Melo Neto. Com Alejandra Pizarnik não é diferente. Quem se propõe a devassar sua obra, depara-se com imagens que constituem um jogo reiterativo. Em entrevista concedida a Marta Moia, em 1972, a poeta explana:

Creio que nos meus poemas há palavras que reitero sem cessar, sem trégua, sem piedade: as da infância, as dos medos, as da morte, as da noite dos corpos. Ou, mais exatamente, os termos que, designas em tua pergunta seriam signos e emblemas<sup>45</sup> (PIZARNIK, 2003, p. 283, tradução nossa).

Percebe-se, de imediato, na citação, um tipo de severidade “sem trégua” com a qual a poeta aborda os temas e as imagens que compõem a sua obra. Essa impiedade com o trato dos símbolos faz parte de uma lida ambivalente com as palavras que se agudizará à medida que se caminha do início aos últimos estágios da sua produção. Dos temas elencados acima, interessam, sobremaneira, a noite, a infância e a morte. Cada um deles aparece revestido com o toque do silêncio, numa poética que, sob o nosso ponto de vista, está impregnada deste fenômeno.

O silêncio sempre subsistiu na obra de Alejandra Pizarnik como uma presença que se adivinha, visto inicialmente como aquilo que habita o outro lado. Afinal, um lugar de destino, tal como se pode entrever no poema “A queda”, de uma de suas primeiras obras, *Las aventuras perdidas* (1958):

#### A QUEDA

Música jamais ouvida,  
amada em antigas festas  
Já nunca voltarei a abraçar

<sup>44</sup> Como casi todos los escritores realmente buenos, fue siempre un centro, alrededor del cual se organizaba el resto” (AIRA, 2001, p. 16).

<sup>45</sup> Creio que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que, designas en tu pregunta serían signos y emblemas (PIZARNIK, 2003, p. 283).

ao que virá depois do final?

Mas esta inocente necessidade de viajar  
entre súplicas e uivos.  
Eu não sei. Não sei mais do que do rosto  
de cem olhos de pedra  
que chora junto ao silêncio  
e que me espera.

Jardim percorrido em lágrimas,  
habitantes que beijei  
quando minha morte ainda não havia nascido.  
No vento sagrado  
teçiam meu destino<sup>46</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 81, tradução nossa).

A começar pelo título, o leitor passa a ser testemunha de um percurso, de um destino que se avizinha, mas que está distante da ideia corrente sobre a transcendência. Pelo contrário, o que o poema desenhará perante nossos olhos se assemelha a um ostracismo. A primeira estrofe coloca diante da imagem de um anseio e de um desalento, uma despedida a contragosto. O eu-lírico parece lembrar-se de um mundo outro: “música jamais ouvida/ amada em antigas festas”, ao mesmo tempo que sugere um retorno cuja realização se mostra duvidosa nos últimos dois versos da primeira estrofe. Esses versos parecem quebrar um aspecto cíclico outrora tido como certo, demonstrado pelo verbo “voltar” (“voltarei”).

A segunda estrofe apresenta a necessidade de um exílio ou, nas palavras do poema, uma “inocente necessidade de viajar”; contudo, uma jornada que carrega o peso de um certo temor manifesto pelos substantivos “súplicas e uivos”. Mais à frente, ainda na mesma estrofe, o verso “Eu não sei” estabelece uma confirmação da anteriormente referida “inocência”, ou mesmo de resignação. Aliás, a dita atitude de suposto alheamento é assumida inúmeras vezes pelo eu-lírico da poesia pizarnikiana.

Ainda na segunda estrofe, o silêncio se manifesta como presença e como certeza diante desse eu-lírico deslocado. Nesse último patamar, o silêncio aguarda junto aos “cem olhos de pedra”, imagem carregada de simbologia e plasmada de mistério e misticismo. Isso ajuda a ecoar no poema uma atmosfera que lembra as narrativas judaico-cristãs da expulsão luciferina do paraíso. Partindo dessa interpretação, justifica-se, de maneira ainda mais evidente, a ideia de exílio e o tom lamurioso e impotente que se imbricam nos versos do poema. Por conseguinte, este

---

<sup>46</sup> “LA CAÍDA: Música jamás oída, / amada en antiguas fiestas. / ¿Ya nunca volverá a abrazar/ al que vendrá después del final? / Pero esta inocente necesidad de viajar/ entre plegarías y aullidos. / Yo no sé. No sé sino del rostro/ de cien ojos de piedra/ que llora junto al silencio/ y que me espera. / Jardín recorrido en lágrimas, / habitantes que besé/ cuando mi muerte aún no había nacido, / En el viento sagrado/ tejían mi destino (PIZARNIK, 2018, p. 81).

ponto de vista reflete de determinada maneira o ostracismo e a queda do próprio poeta, ser iluminado que está proscrito entre os homens e a sua linguagem. Essa ideia é fomentada por poetas como Baudelaire e outros escritores finisseculares, os quais Alejandra coloca entre as suas referências literárias.

A última estrofe apenas confirma a imagética do poema e retoma o tom da primeira. Há imagens que carregam certo misticismo, típicas de um mundo ideal, tal como o “jardim” e “vento sagrado”. Em outros momentos, essa imagem do jardim voltará com maior força nos poemas da fase final da autora, como paradosos idealizados e almeçados, os quais, porém, são de difícil alcance.

Um dos pontos cruciais que o poema levanta é a noção de que o eu-lírico está à mercê de um final ou destino inescapáveis, orquestrados por forças não identificáveis ou que ultrapassam a compreensão, tal como se podem ver nos versos: “No vento sagrado/ teciam meu destino”. Essa imagem fortalece a ideia de desventura que permeia o texto.

Em resumo, o poema carrega alguns dos eixos considerados importantes na poética da autora, a exemplo da ideia de exílio. Para além dele, notou-se que o silêncio representa aquilo que habita o fim, uma das únicas certezas quando o umbral para o indefinido é trespassado. Na poética de Pizarnik, há outros exemplos desse espaço no qual o silêncio faz eco; tal como no poema abaixo:

3  
só a sede  
o silêncio  
nenhum encontro

cuidado comigo meu amor  
cuidado com a silenciosa no deserto  
com a viajante com o copo vazio  
e da sombra da sua sombra<sup>47</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 105, tradução nossa).

Nele são perceptíveis as imagens do vagar solitário, reminiscências da ideia de exílio. No périplo pelo deserto, apenas a acompanham imagens de uma ausência, o silêncio e a sede, categorias aparentemente esvaziadas que conferem um peso de severidade e intenso desalento à jornada do eu-lírico. A última estrofe apresenta uma imagem de interesse. O eu-lírico se endereça a um tu, “cuidado comigo meu amor”, espécie de ensejo ambivalente que soa como um pedido de precaução. Pode-se ver que, dentro do dito endereçamento, desvela-se a relação entre o eu-lírico

---

<sup>47</sup> 3: sólo la sed/ el silencio/ ningún encuentro/ cuídate de mí amor mío/ cuídate de la silenciosa en el desierto/ de la viajera con el vaso vacío/ y de la sombra de su sombra (PIZARNIK, 2018, p. 105).

e um outro, no caso, um tu que a conectaria a um universo mais comunitário, desviando-a, mesmo que de forma provisória, de uma subjetividade deslocada.

Se se atentar para o que diz a teórica Carolina Depetris, a poesia de Alejandra Pizarnik pode ser vista também sob o prisma de uma forte duplicidade. Há no eu-lírico dos poemas um tom ensimesmado e refratário à partilha comum, ao mesmo tempo em que surge, momentaneamente, a ânsia pela partilha. Para Depetris:

A relação entre a poeta e a comunidade integrada por “os outros” se ajusta a uma dinâmica de distanciamento e aproximação: a poeta se assimila aos outros (se integra aos outros dentro da comunidade no mundo), ou se retira dos outros em direção a si mesma (se ausenta como integrante da comunidade fora do mundo). Contudo, este movimento de direção contrária está definido por um momento de enunciação pautado pelo distanciamento: A poeta fala desde a sua ausência da comunidade, distância que se define na solidão (“mi sola y aterida sangre”, “mujer solitaria”, “estabas sola” etc.). Assim, aproximar-se ou apartar-se da comunidade supõe para a poeta uma disjuntiva maior dada por voltar ou não a ser parte da comunidade em detrimento da sua solidão<sup>48</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 29, tradução nossa).

A dinâmica descrita acima, que perpassa pelo distanciamento e pela aproximação, situa o eu-lírico numa posição de dubiedade, visto que a negação traz em seu bojo a afirmação da coisa negada, nesse caso a comunidade. Por isso, torna-se necessário reafirmar a própria solidão em todas as situações possíveis. Tal atitude parece justificar a ocorrência de determinadas imagens da última estrofe, a exemplo de “silenciosa no deserto”, “viajante com o copo vazio”.

A partir desse ponto, traz-se à tona uma outra faceta do silêncio pizarnikiano, quando ele se mostra como um lugar de impiedade luminosa. Antes de abordá-la, porém, é pertinente falar da contraparte da Noite, um dos pontos nevrálgicos de sua obra. Vê-se, a seguir, um exemplo no poema do livro *Las aventuras perdidas* (1958):

A JAULA  
Lá fora faz sol  
Não é mais que um sol  
mas os homens o miram  
e depois cantam.

Eu não sei do sol.  
Eu sei da melodia do anjo

---

<sup>48</sup> La relación entre la poeta y la comunidad integrada por “los otros” se ajusta a una dinámica de distanciamiento y acercamiento: la poeta se asimila a los otros (se integra a los otros dentro de la comunidad en el mundo), o se retira de los otros hacia sí misma (se ausenta como integrante de la comunidad fuera del mundo). Sin embargo, este movimiento de dirección contraria está definido por un momento de enunciación pautado por el distanciamiento: la poeta habla desde su ausencia de la comunidad, distancia que se define en la soledad (“mi sola y aterida sangre”, “mujer solitaria”, “estabas sola”, etc.). Así, arrimarse a o apartarse de la comunidad supone para la poeta una disyuntiva mayor dada por volver o no a ser parte de la comunidad en detrimento de su soledad (DEPETRIS, 2004, p. 29).

e o sermão quente  
do último vento.  
Sei gritar até a alba.  
quando a morte se coloca nua  
na minha sombra.

Eu choro debaixo do meu nome.  
E agito lenços na noite  
y barcos sedentos de realidade  
dançam comigo.  
Eu oculto cravos  
para escarnecer meus sonhos enfermos.

Lá fora faz sol.  
Eu me visto de cinzas<sup>49</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 73, tradução nossa).

Nesse poema, pode-se notar como se estabelece uma série de oposições a partir do ponto de visão do eu-lírico. A primeira estrofe já sinaliza para essa série de contraposições, iniciando com o primeiro verso “Lá fora faz sol”, o qual desenha uma divisão entre um lado de fora iluminado e um “adentro” de onde fala o eu-lírico, ambiente que, por associação, pode-se conceber como envolto em sombras. Essa separação entre a noite e o espaço solar já vem sendo construída desde o livro anterior, *La última inocencia* (1956). Sobre isso, Piña e Venti dizem que:

Além disso, começa a configurar-se um tema que logo será capital em sua poesia: o da noite como âmbito próprio e propício para a poesia, na medida em que é reverso da estupidez do dia- espaço dos outros -, no qual este se purifica, mas que se opõe a toda instância identificatória e a toda vida, a todo tempo<sup>50</sup> [...] (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

A partir da citação, justifica-se o posicionamento do eu-lírico que, partindo de seu ponto de visão, questiona a pressuposta onipotência do sol. Este, por sua vez, é diminuído do seu lugar de veneração, ao redor do qual se congrega a massa dos homens. Mais um poema, portanto, que evoca a proscricção.

A segunda estrofe traz uma amargurada inocência, ou mesmo uma indiferença: “eu não sei do sol”, conduta também presente no poema *La caída*, anteriormente analisado. Em contraposição a isso, ela fala do universo que conhece: as ressoantes imagens místicas do “anjo” e do “sermão quente”, o “último vento”, culminando nessa espécie de missão que envolve e separa o eu no poema.

<sup>49</sup> “LA JAULA: Afuera hay sol. / No es más que un sol/ Pero los hombres lo miran y después cantan. / Yo no sé del sol. / Yo sé de la melodía del ángel/ y el sermón caliente/ del último viento. / Sé gritar hasta el alba/ cuando la muerte se posa desnuda/ en mi sombra./ Yo lloro debajo de mi nombre/ Yo agito pañuelos en la noche/ y barcos sedientos de realidad/ bailan conmigo./ Yo oculto clavos/ para escarnecer a mis sueños enfermos./ Afuera hay sol./ Yo me visto de cenizas (PIZARNIK, 2018, p. 73).

<sup>50</sup> Asimismo, empieza a configurarse un tema que luego será capital en su poesía: el de la noche como ámbito propio y propicio para la poesía, en tanto que reverso de la estupidez del día – espacio de los otros -, en el cual este se purifica pero que se opone a toda instancia identificatoria y a toda vida, a todo tiempo. [...] (PIÑA; VENTI, 2021).

A estrofe seguinte abre com um verso bastante significativo “eu choro debaixo do meu nome”, remetendo à ideia da duplicação ou de desdobramento do sujeito que será considerado um dos pontos recorrentes da obra pizarnikiana, como se pode ver num amplamente citado poema da autora, intitulado “SÓ UM NOME”: “alejandra alejandra/ debaixo estou eu/ alejandra<sup>51</sup>” (PIZARNIK, 2018, p. 65, tradução nossa). Estes versos aprofundam a ideia da “jaula” descrita no título do poema, porque fazem ir além da construção espacial ao transpor o aprisionamento para o campo da subjetividade e da linguagem, posto que o eu-lírico está preso sob o próprio nome.

O poema *Jaula* também aponta para a noite como o lugar a partir do qual a fala poética se torna possível, por mais árduo que possa parecer este habitar. É de lá que o eu-lírico observa e se despede com seus lenços, como se observa nos versos “eu agito lenços na noite”. Tornaram-se emblemáticos os últimos versos do poema: “Lá fora faz sol/ eu me visto de cinzas”; as cinzas, nesse caso, podendo representar tanto a autoconsumação quanto o soterramento do sujeito. Estes versos resumem o poema porque neles está contida a oposição que anima todas as estrofes entre o mundo solar e a noite.

Há inúmeras outras ocorrências do espaço noturno em Alejandra Pizarnik, uma delas no poema homônimo *A Noite*, cuja primeira estrofe diz: “Pouco sei da noite/ mas ela parece saber se mim, / e mais ainda, me assiste como se me quisesse,/ cobre a minha consciência com suas estrelas<sup>52</sup>” (PIZARNIK, 2018, p. 85, tradução nossa). Estes versos retomam alguns dos pontos já citados neste trabalho, iniciando pelo primeiro: ao dizer que pouco sabe, o eu-lírico reafirma a mesma atitude de alheamento vista anteriormente nos poemas *A Queda* e *A Jaula*. A noite desponta, aqui, com toda uma magnitude que corresponde ao que o dia representa aos outros homens; ela acolhe, permite-lhe o canto.

Mesmo diante desse caráter portentoso, porém, o eu-lírico chega a duvidar da existência da noite: “Talvez a noite é nada<sup>53</sup>”. Contudo, contrapõe a isso a ideia de que a noite o habita: “Mas acontece que ouço a noite chorar em meus ossos<sup>54</sup>” (PIZARNIK, 2018, p. 85, tradução nossa). Tal fato refaz a ideia de hierarquia

---

<sup>51</sup> SÓLO UN NOMBRE: alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra (PIZARNIK, 2018, p. 65).

<sup>52</sup> Poco sé de la noche/ pero la noche parece saber de mí, / y más aún, me assiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas” (PIZARNIK, 2018, p. 85).

<sup>53</sup> Tal vez la noche es nada”.

<sup>54</sup> Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos” (PIZARNIK, 2018, p. 85).

apresentada anteriormente no poema e que produz a mescla entre os elementos. Como separar a noite do eu-lírico e vice-versa?

A escolha desses dois poemas se deu para que se crie a ideia do ambiente no qual se desenvolve a poesia pizarnikiana, local de dificuldade, mas onde o falar se faz possível. Porém, a noite também serve de contraposição a um outro aspecto, a escuridão severa do silêncio. Essa alegada severidade surge muitas vezes sob a égide de uma imagem solar que, diferentemente da noite, constrange o canto:

XIII  
 uma ideia fixa  
 uma lenda infantil  
 um rasgo

o sol  
 como um grande animal escuro

não há mais que eu  
 não há mais o que dizer<sup>55</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 391, tradução nossa).

O poema acima mostra uma imagem solar que regularmente é associada ao rigor do silêncio na poesia de Alejandra Pizarnik. Há uma relação do sol com uma escuridão inflexível, cujo caráter de bestialidade é acrescentado pela imagem do grande animal escuro. Esses dois versos que constituem a segunda estrofe criam uma espécie de divisão no poema, visto que os primeiros trazem imagens que ensejam o canto ou a palavra (Ideia fixa/lenda infantil/um rasgo).

Contudo, após a emergência da besta solar, há uma desestabilização ou um desvelamento. O eu-lírico percebe que o silêncio é a única alternativa, que não há mais do que uma clausurante subjetividade, pois o canto se mostra infrutífero (“não há mais o que dizer”). Depois disso, cai-se no papel em branco como a reforçar o último verso e fazer ecoar soberanamente o silêncio.

Com o tempo, porém, e o aprofundamento da dúvida pizarnikiana acerca da eficácia da linguagem poética, essa faceta do silêncio tende a se intensificar, somando-se a ela a consciência cada vez mais alargada de um exílio. Veja-se o poema abaixo, que não possui título:

o silencio é luz  
 o canto sábio da desdita  
 emana tempo primitivo  
 buscava a pedra não o pão  
 um hino inocente não as maldições  
 o conhecimento de meus nomes  
 para esquecer-los e esquecer-me

<sup>55</sup> XIII: una idea fija/ una leyenda infantil/ una desgarradura/ el sol/ como un gran animal oscuro/ no hay más que yo/ no hay qué decir (PIZARNIK, 2018, p. 391).

mas o que não busquei é o exílio  
 nem tampouco me disse mentiras  
 não adorei o sol  
 mas não esperei esta luz negra  
 no fio do meio-dia<sup>56</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 301, tradução nossa).

O verso “o silêncio é luz” abre o poema levando o leitor a crer num possível lado positivo, ou até mesmo idealista, do fenômeno. Contudo, logo esse horizonte de expectativa é destruído ao se deparar com a ideia pouco auspiciosa de que o silêncio é a voz da desventura: “canto sábio da desdita”. O eu-lírico, a exemplo de outros poemas vistos aqui, apresenta um tom desalentando; neste caso, o sentimento é ainda mais agudo, há uma inquietude acerca do recebimento inesperado do silêncio. O verso seguinte, “emana tempo primitivo”, evoca o silêncio como o mais original dos fenômenos em concordância com as ideias de Max Picard.

A queixa do eu-lírico prossegue na contraposição de suas intenções prévias e a ideia de exílio. Ao dizer que queria o conhecimento dos seus nomes, o eu-lírico propõe a ideia de um esquecimento voluntário. O que ocorre, porém, é a involuntariedade do exílio (“mas o que não busquei é o exílio”). E continua dizendo que não partiu da adoração do sol, que assume em sua poesia determinado caráter totêmico; contudo, recebe o influxo da escuridão animalésca, luz negra que atinge o zênite, desvelando o desamparo. Tal inquietante onipresença, a dessa luminosidade escura e aterradora, surge como preço a pagar para a poeta que continua a devassar a linguagem mesmo com o silêncio pressentido e à espreita.

Insere-se, aqui, portanto, uma oposição entre a noite abrangente e ensejadora do canto e a escuridão ominosa do silêncio com suas feras solares. Pode-se arrematar bem esta questão citando o poema *O Coração do que existe*, do livro *Los trabajos y las noches* (1965): “não me entregues, / tristíssima meia-noite, / ao impuro meio-dia branco”<sup>57</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 186, tradução nossa). Nele, além de resumida a oposição citada anteriormente, há uma espécie de temor travestido de exortação, indicando a ideia de que a noite contém certa severidade e que, apesar de um lugar de abrigo, não é necessariamente um lugar de conforto ou alegria: “tristíssima meia-noite”.

<sup>56</sup> el silencio es luz/ el canto sabio de la desdicha/ emana tiempo primitivo/ buscaba la piedra no el pan/ un himno inocente no las maldiciones/ el conocimiento de mis nombres/ para olvidarlos y olvidarme/ pero lo que no busqué es el exilio/ ni tampoco me dije mentiras/ no adoré el sol pero no esperaré esta luz negra/ al filo del mediodía (PIZARNIK, 2018, p. 301).

<sup>57</sup> “EL CORAZÓN DE LO QUE EXISTE”: “no me entregues, / tristísima medianoche, / al impuro mediodía blanco” (PIZARNIK, 2018, p. 186).

Para além da noite, outros temas parecem relacionar-se, direta ou indiretamente, ao mundo do fenómeno essencial do silêncio. São eles, por exemplo, a infância e a morte. Tal qual o eu-lírico que se refugia na noite contra as agruras do sol, em Alejandra se vê a infância como símile de um idealizado oásis ou uma longínqua era de harmonia da qual se percebe apenas um influxo difuso. Os primeiros poemas analisados pertencem ao livro “*Las aventuras perdidas*” (1958):

TEMPO

Eu não sei da infância  
mais que um medo luminoso  
e uma mão que me arrasta  
a minha outra margem.

Minha infância e seu perfume  
a pássaro acariciado<sup>58</sup> (PIZARNIK, 2018. p. 76, tradução nossa).

Como deixa entrever a primeira estrofe, da infância apenas são conhecidas duas coisas: a primeira é que ela traz em seu bojo um medo luminoso, tal imagem configurando uma espécie de prenúncio, quiçá da separação e do exílio que logo seriam a realidade, ou talvez pela aproximação muito intensa ao ponto de início, o silêncio primordial. Ademais, o adjetivo luminoso parece revestir o substantivo medo de certa nuance auspiciosa que difere do lugar de falta do presente apresentado no poema.

Pensar a infância é também trazer à tona a outra margem (“uma mão que me arrasta/ a minha outra margem”), o outro lado que é destino, mas também origem, reunião com o silêncio primordial. Por este motivo, há na obra da autora uma espécie de saudade da completude que a infância poderia proporcionar. Tal aspecto faz lembrar o que dizem Chevalier e Gheerbrant sobre o tema: “Infância é o símbolo de inocência: é o estado anterior à falta, e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, do qual a infância permanece próxima”<sup>59</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 1160, tradução nossa).

O dístico final reforça a noção de beleza e harmonia da infância por meio da imagem diáfana do pássaro. Epítome de um estado de plenitude desejada, mas de antemão inalcançável. Para Peña e Venti, o tema é central na obra da autora: “por outro lado, configura um aspecto que logo será capital em sua poesia: a apresentação

<sup>58</sup> TIEMPO: Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/ y una mano que me arrastra/a mi otra orilla. / Mi infancia y su perfume/ a pájaro acariciado (PIZARNIK, 2018, p. 76).

<sup>59</sup> “Infancia es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retorno al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima” (PIÑA; VENTI, 2021).

da infância como um âmbito de inocência sagrada e de plenitude, onde se dava uma espécie de fusão mágica com o absoluto”<sup>60</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

É pertinente pensar que, por conseguinte, a quebra desse estado absoluto acima descrito traz consequências, a primeira delas é a permissão da palavra pela saída da infância: “Para falar, o homem necessita despojar-se da infância”<sup>61</sup>(LINK, 2014, p. 2). Para Giorgio Agamben, na obra *Infância e História* (2005):

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para ele tenha de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o " mundo fechado" do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico (AGAMBEN, 2005, p. 68).

A citação reforça que há uma passagem, uma quebra do mundo da infância para o mundo outro, o da adultez ou mundo da linguagem. Transplantando isso para a poesia de Alejandra Pizarnik, nota-se a instauração de um estado paradoxal, a linguagem se torna, ao mesmo tempo, um ambiente de falta pela separação com o mundo original e um instrumento de esperança para a sua futura restauração.

Tal perspectiva justifica o tom de errância que se vem constatando até o presente momento nas análises efetuadas: o eu-lírico frequentemente falando de um lugar de orfandade: “Estendi minha orfandade/ Sobre a mesa, como um mapa”<sup>62</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 191, tradução nossa). Dito mapa forneceria a coordenada para a sua poética.

Outro poema que fala desse momento de ruptura pizarnikiano está presente no livro *Árbol de Diana*, de 1962:

15

Estranho desacostumar-me  
da hora em que nasci.  
Estranho não exercer mais  
ofício de recém-chegada<sup>63</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 117, tradução nossa).

Tais versos são dominados pela falta, concentrada no verbo estranhar, que no original castelhano é “extrañar”. Primeiramente, pode-se concebê-lo como uma espécie de saudade que, duplamente repetida, reforça o tom de desalento propagado pelo poema. Contudo, aqui também pode remeter à “estranheza”, ao desajuste sentido no presente poético. Deve-se acrescentar que joga a favor do sentido do texto

<sup>60</sup> Por el otro, configura un aspecto que luego será capital en su poesía: la presentación de la infancia como un ámbito de inocencia sagrada y de plenitud, donde se daba una especie de fusión mágica con el absoluto (PIÑA; VENTI, 2021).

<sup>61</sup> “para hablar, el hombre necesita despojarse de la infancia” (LINK, 2014, p. 2).

<sup>62</sup> “He desplegado mi orfandad/ Sobre la mesa, como un mapa” (PIZARNIK, 2018, p. 191).

<sup>63</sup> 15: Extraño desacostumbrarme/ De la hora en que nací. / Extraño no ejercer más/Oficio de recién llegada (PIZARNIK, 2018, p. 117).

essa espécie de concentração dada pelo tamanho diminuto do poema que logo é lançado no silêncio branco da página. A ruptura com a hora da origem, do “nascimento”, coloca-a no tempo errante do exílio:

EXÍLIO

Esta mania de saber-me anjo,  
sem idade,  
sem morte em que viver-me,  
sem piedade por meu nome  
nem por meus ossos que choram vagando<sup>64</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 79,  
tradução nossa).

Na estrofe acima, a primeira do poema, estão congregadas e concentradas algumas das imagens que convergem na poética de Pizarnik. O primeiro verso reitera a ideia da diferença que separa o eu-lírico pizarnikiano do resto dos seres, revestido de certa sacralidade, mas que apresenta sua aura deslocada ou diminuída tal como os anjos expulsos do paraíso ou, numa imagem menos inefável, o albatroz baudelairiano. O paraíso constitui o ponto inalcançável de harmonia. A repetição tríplice do vocábulo “sem” reforça o caráter de despossessão.

A atitude impiedosa com o próprio nome indica o falseamento com o qual pode ser revestida a identidade nesse mundo de exílio. Além do sumamente pizarnikiano ato de desdobramento da subjetividade, a divisão quase prismática dentro dos limites do próprio nome. Em última instância, também reflete, textualmente, a fundação do personagem “alejandrino” e a morte simbólica do primeiro nome, Flora. Tudo isso constitui uma violência ao passo que se enxerga a matéria pelo ponto de vista do senso comum, que constitui o ato da nomeação como uma unidade: o nome é o ser.

Alejandra subverte esse processo, podendo-se enxergar tal atitude como uma projeção para alcançar o estado harmônico anteriormente abordado; porém, esse movimento também contém seus riscos. O argentino César Aira chama esse desdobramento de *La dislocación del sujeto* e reitera que “este é um jogo instantâneo, que se esgota na sua revelação e que estendido só pode se debilitar”<sup>65</sup> (AIRA, 2001, p. 490, tradução nossa).

O verso “sem morte em que viver-me” abre espaço para outro tema de crucial importância na obra da poeta, a morte como possibilidade e potência. Aspecto

<sup>64</sup> EXILIO: Esta manía de saberme ángel, / sin edad, / sin muerte en que vivirme, / sin piedad por mi nombre/ ni por mis huesos que lloran vagando (PIZARNIK, 2018, p. 79).

<sup>65</sup> “éste es un juego instantáneo, que se agota en su revelación y que extendido sólo puede debilitarse” (AIRA, 2001, p. 40).

que assume, portanto, uma feição semelhante à da noite. Tal como esta, em princípio poderia ser convertida em uma categoria negativa, porém logo exerce a função de um ambiente almejado e frutífero.

Não obstante, ao mesmo tempo, coloca-se diante de uma fronteira abissal, onde tudo afinal se coaduna. Para Venti e Piña, há em Pizarnik “uma conflitiva relação de rejeição e fascinação perante a morte, um pavor mesclado com curiosidade infantil diante deste último mistério – ‘Sabes? eu queria morrer para saber o que há detrás’”<sup>66</sup> (PIÑA; VENTI, 2021, tradução nossa). É possível observar tal situação na estrofe abaixo, retirada do poema *Artes Invisíveis*:

Com todas minhas mortes  
eu me entrego a minha morte,  
com punhado de infância,  
com desejos ébrios  
que não andaram sob o sol,  
e não há uma palavra madrugadora  
que lhe dê razão à morte,  
e não há um deus onde morrer sem caretas<sup>67</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 80,  
tradução nossa).

Os dois primeiros versos desse poema, “Com todas minhas mortas/ eu me entrego a minha morte”, reforçam primeiramente a questão dos desdobramentos que há na poesia de Alejandra; o que corrobora a ideia de que a morte não é unívoca, mas que representa a soma de etapas ou intentos, outras pequenas mortes. Há, portanto, a ideia de uma morte mais digna, que corresponde a um lugar apoteótico, similar ao mundo do silêncio primordial. Maurice Blanchot também trata de uma outra morte que, longe de representar a finitude e o esfacelamento, é o ambiente no qual é possível subsistir: “A morte, essa morte mais pronta que é o nosso destino, converte-se em promessa de sobrevivência” (BLANCHOT, 2011, p. 157).

O pensador francês expõe que esse lado da morte geralmente é escamoteado pela massa dos homens, o que faz com que ela seja transfigurada em algo negativo:

Os homens recuaram diante da parte obscura de si mesmos, rechaçaram-na e excluíram-na, e assim ela tornou-se estranha, é-lhes inimiga, potência má a que se furtam por um constante desvio ou cuja natureza alteram pelo medo que os afasta dela (BLANCHOT, 2011, p. 136).

<sup>66</sup> una conflictiva relación de rechazo y fascinación ante la muerte, un pavor mezclado con curiosidad infantil frente a ese misterio último – “¿Sabés?, yo quisiera morirme para saber qué hay detrás” (PIÑA; VENTI, 2021).

<sup>67</sup> ARTES INVISIBLES: Con todas mis muertes/ Yo me entrego a mi muerte, / Con puñado de infancia,/ Con deseos ebrios/ Que no anduvieron bajo el sol,/ Y no hay una palabra madrugadora/ Que le dé la razón a la muerte,/ Y no hay un dios donde morir sin muecas (PIZARNIK, 2018, p. 80).

Alejandra caminha no sentido inverso, pensa a morte como um espaço de regeneração, de tal forma que essa categoria se assemelha à infância. Porém, a diferença reside na questão de que não se está mais num espaço de reminiscência, mas no anelo de completude futura. O espaço da morte, porém, pode provocar ainda mais temor e incertezas porque não se sabe o que ocorrerá quando se adentra o seu recinto. É um mistério irmanado com o silêncio primordial, portanto há dúvidas sobre a possibilidade de alcançá-la.

Tal temor mesclado com pessimismo também está presente no poema analisado, em *Artes Invisíveis* o eu-lírico fala de uma espécie de preparação ou cerimônia para o recebimento da morte, na qual surgem a infância e os desejos como elementos preparados no ambiente noturno pizarnikiano: “que não andaram sob o sol”. Contudo, o resultado é infrutífero, mesmo em seu ambiente de segurança, a noite, não se encontra a expressão definitiva: “E não há uma palavra madrugadora/ que lhe dê razão à morte.” Esta ausência em que deveria haver esperança, faz com que o eu-lírico reste sozinho nesse mundo.

#### SILÊNCIOS

A morte sempre ao lado.  
Escuto seu dizer.  
Só me ouço<sup>68</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 188, tradução nossa).

Tal como o silêncio que caminha junto ao eu-lírico no deserto, a morte é uma presença que pode ser sentida, uma companhia. Porém, rompendo a imagem do primeiro verso, os outros dois remetem a uma ilusão, um eco que devolve a própria voz. Está-se diante de mais uma imagem na qual o eu do poema é confrontado com a certeza da própria subjetividade frente ao incerto alcance daquilo que busca.

Um outro ponto deste estudo é a própria questão da linguagem que se coloca como premente, já que a relação de confiança/desconfiança acerca dos limites da palavra parece constituir uma força motriz da poesia da autora. Há, de fato, uma consonância da fortuna crítica acerca deste tópico. Para a pesquisadora Minyan Sun, em artigo intitulado *The subversive silence of Alejandra Pizarnik* (2018), para que a poeta chegue ao pessimismo linguístico que sustenta a última parte da sua obra é preciso antes traçar o caminho inverso: apostar na linguagem todas as fichas.

Primeiramente, a pesquisadora diz que a poeta escolhe a poesia como reino: “Ela escolheu a poesia, este reino simultaneamente protetivo e rebelde onde

---

<sup>68</sup> SILENCIOS: La muerte siempre al lado. / Escucho su decir. / Sólo me oigo (PIZARNIK, 2018, p. 188).

todos os atos subversivos nascem, como o refúgio para ao mesmo tempo rejeitar e sobreviver ao Mundo Simbólico”<sup>69</sup> (SUN, 2018, p. 2). Contudo, o poema apresenta aberturas ao silêncio que não costumam passar insuspeitas. Desse modo, Min expõe que Pizarnik logo encontra no silêncio um outro e mais profícuo reino protetivo:

Em outras palavras, se visualizamos a poesia como um círculo que envolve o poeta, e que está dentro do universo maior da Ordem Simbólica, o primeiro estágio envolve a descoberta de outro círculo geométrico protetivo, o do silêncio. O círculo protetivo do silêncio é um refúgio porque está fora do sistema totalizante do Mundo Simbólico. O silêncio é, portanto, revelado como sendo, para Pizarnik, tão importante quanto a linguagem poética<sup>70</sup> (SUN, 2018, p. 2, tradução nossa).

O silêncio, portanto, desponta como um elemento de importância equiparado ou até mais proeminente que a linguagem poética. Não obstante, ao se rememorar os conceitos propostos pelo argentino Santiago Kovadloff, o silêncio angariado pela palavra poética se aproxima de um lugar essencial, de desvelamento do ser, portanto um espaço de instabilidade, potencializado pela atitude da própria poeta: “Sua crítica da palavra é absoluta. A mantém à beira do silêncio, minando a segurança que todo poeta – inclusive o mais cético – necessita para seguir escrevendo”<sup>71</sup> (LASARTE, 1983, p. 867, tradução nossa).

Deve-se dizer que, desde cedo, na obra de Pizarnik, pode-se perceber uma certa desconfiança acerca do poder representativo das palavras, porém essa atitude ainda não se radicalizou por completo de maneira que o canto, mesmo que consciente do tom artificioso, ainda é possível.

CINZA

Dissemos palavras,  
palavras para despertar mortos,  
palavras para fazer um fogo,  
palavras onde poder sentarmo-nos  
e sorrir.

Criamos o sermão  
do pássaro e do mar,  
o sermão da água,  
o sermão do amor.

Nos ajoelhamos

<sup>69</sup> “She chose poetry, this simultaneously protective and rebellious realm where all subversive acts are born, as the refuge for both surviving and rejecting the Symbolic world” (SUN, 2018, p. 2).

<sup>70</sup> In other words, if we are to visualize poetry as a circle enclosing the poet, and which is within the greater universe of the Symbolic Order, the first stage involves the discovery of another geometric protective circle, that of silence. The protective circle of silence is a refuge because it is outside the totalizing system of the Symbolic world. Silence is therefore revealed to be, to Pizarnik, as important as poetic language (SUN, 2018, p. 2).

<sup>71</sup> “Su crítica de la palabra es absoluta. La mantiene al borde del silencio, minando la seguridad que todo poeta - incluso el más escéptico- necesita para seguir escribiendo” (LASARTE, 1983, p. 867).

e adoramos frases extensas  
como o suspiro da estrela,  
frases como ondas,  
frases com asas.

Inventamos novos nomes  
para o vinho e para o riso,  
para os olhares e seus terríveis  
caminhos.

Eu agora estou só  
- como a avara delirante  
sobre sua montanha de outro-  
arrojando palavras para o céu,  
mas eu estou só  
e não posso dizer ao meu amado  
aquelas palavras pelas quais vivo<sup>72</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 82-83, tradução  
nossa).

O poema apresenta, simbolicamente, dois momentos acerca da proeminência e do poder das palavras. As primeiras estrofes retomam o caráter encantatório e de realização do mundo verbal, momento de harmonia no qual o poder de nomeação é incontestável. Nesse contexto, o eu-lírico assume uma dupla posição, através da linguagem nomeia e desbrava (“criamos o sermão”), mas também se mostra subserviente à sua potestade (Nos ajoelhamos/ e adoramos frases extensas). Com relação a isso, Octavio Paz afirma que:

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram o mesmo. A escultura era um duplo do modelo; a fórmula ritual, uma reprodução da realidade, capaz de re-engendrar-la. Falar era re-criar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições de sua eficácia (PAZ, 2012, p. 37).

Esse caráter harmônico e quase mágico da palavra permeia as quatro primeiras estrofes, em que ocorre também uma espécie de comunhão e pertencimento com o outro, atestada pelo uso da primeira pessoa do plural: “dissemos”, “nos ajoelhamos”, “inventamos”, etc. Contudo, a última estrofe desempenha um momento de quebra ao trazer o ponto de vista poético para o presente, o “agora”. Ao contrário do tempo anterior, neste prevalece a solidão “Eu agora estou só”, reforçada, inclusive, pela mudança da pessoa do discurso de “nós” para “eu”.

<sup>72</sup> CENIZA: Hemos dicho palabras, / palabras para despertar muertos, / palabras para hacer un fuego, / palabras donde poder sentarnos / y sonreír. / Hemos creado el sermón / del pájaro y del mar, / el sermón del amor. / Nos hemos arrodillado / y adorado frases extensas / como el suspiro de la estrella, / frases como olas, / frases con alas / Hemos inventado nuevos nombres / para el vino y para la risa, / para las miradas y sus terribles / caminos. / Yo ahora estoy sola / - como la avara delirante / sobre su montaña de oro / arrojando palabras hacia el cielo, / pero yo estoy sola / y no puedo decirle a mi amado / aquellas palabras por las que vivo (PIZARNIK, 2018, p. 83).

Toda a riqueza das palavras acumuladas se mostra infrutífera, visto que há uma ineludível “solitude”, uma barreira que não permite a comunicação “eu não posso dizer ao meu amado/ aquelas palavras pelas quais vivo.” Palavra e vida, aliás, serão cada vez mais objetos de um antagonismo. Transformar a vida em poesia ou vice-versa será preocupação frequente na poética da autora, principalmente no fim de sua produção e a partir da leitura do francês Antonin Artaud.

É ponto comum entre os teóricos aqui elencados que a obra de Pizarnik passa por um ponto de virada quanto à linguagem a partir da obra *Extracción de la Pedra de la Locura*, de 1968. Antes de abordar, porém, o que faz dessa obra um ponto de inflexão da poética do silêncio pizarnikiana e um caminho sem retorno, cabe refletir sobre o que vem antes.

O silêncio desponta em Alejandra como uma companhia ou destino, a presença que caminha com a viajante no deserto, não obstante esse silêncio logo se transforma: “Silêncio é transfigurado num substituto concebível para a linguagem no fim da primeira fase, em oposição com a sua posição como mera companhia ou refúgio no começo”<sup>73</sup> (SUN, 2018, p. 3).

Há poemas menores nos quais a desconfiança com a linguagem também se faz perceptível. Tal como no poema abaixo, intitulado 13: “Explicar com palavras deste mundo/ que partiu de mim um barco me levando”<sup>74</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 115, tradução nossa). Estes dois versos ecoam no silêncio branco da página, potencializando sua dupla aura, a sensação de efemeridade e a contradição neles contida. Afixado no verso, o barco pizarnikiano parece nunca ter partido de fato, a experiência vital parece aí perdida entre as “palavras deste mundo”.

Esse poema pertence ao livro *Árbol de Diana*. Há uma ideia dentro da fortuna crítica da poeta de que esse livro representa um dos exemplos mais prementes de exatidão e contenção da palavra poética:

A cadência quase sussurrada, a medida perfeita para que cada verso se equilibre sem um resquício de dissonância com respeito ao anterior o ao seguinte, para que em conjunto gerem um clima verbal quieto e transparente – com a transparência de certas imagens iluminadas dos livros infantis -, chega aqui a um dos seus pontos mais altos. Dificilmente se encontre outro livro – inclusive dentro da produção de Alejandra – onde o equilíbrio verbal está tão minuciosamente cuidado e onde, ao mesmo tempo, as palavras

<sup>73</sup> “Silence is transfigured into a conceivable substitute for language at the end of the first phase, in contrast to its position as mere companion and refuge at the beginning of it.” (SUN, 2018, p. 3).

<sup>74</sup> Explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome” (PIZARNIK, 2018, p. 115).

tenham tanto aspecto de “recém-chegadas”<sup>75</sup> (PEÑA; VENTI, 2021, tradução nossa).

A contenção e o acabamento da obra em questão evidenciam duas coisas, uma delas é o rigor e o controle que costumam estar presentes nas poéticas que se debruçam sobre o silêncio, mas também o desvelamento de uma inquietação pelo aspecto negativo. Porque, evidentemente, só se tenta controlar com tanto afincamento aquilo que se percebe conter determinado perigo.

Contudo, concordando com as teóricas supracitadas, predomina um forte equilíbrio no conjunto de poemas, com as composições curtas e precisas. Até o silêncio parece estar sob a égide de uma contenção: “te afastas dos nomes/ que tecem o silêncio das coisas”<sup>76</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 130, tradução nossa). Esses versos apresentam uma frugalidade na forma, pois o dístico permanece concentrado em meio à página em branco, corroborando a ideia do cuidado com a expressão. Também ocorre no poema um tom de reserva, como uma sugestão para que se circunde cuidadosamente o mundo do silêncio.

Não obstante, algum tempo depois de publicar *Árbol de Diana*, em 1962, e de lançar *Los trabajos y las noches*, três anos depois, viria um volume de poemas emblemático, *Extracción de la piedra de la locura*, em 1968, o qual já foi referido aqui como um ponto de virada:

Todos os estudos coincidem em destacar que há uma mudança na poética de Pizarnik a partir de *Extracción de la piedra de la locura*, mudança que supõe a perda da possibilidade de poetizar. O esquema básico desta evolução é o seguinte: Pizarnik passa da confiança no fazer poético (confiança na possibilidade de apreender o oculto no aparente, de limpar as palavras de referências estabelecidas e levá-las assim a à zona ulterior da linguagem, confiança no encontro de um centro, no controle da linguagem e no bom fazer poético), à perda de confiança no fazer poético (impossibilidade de utilizar a linguagem, descontrole do material poético e da voz poética, perda do centro, silêncio poético e morte poética e real)<sup>77</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 19, tradução nossa).

<sup>75</sup> La cadencia casi susurrada, la medida perfecta para que cada verso se equilibre sin un resquicio de disonancia respecto del anterior o del siguiente, para que en conjunto generen un clima verbal quieto y transparente —con la transparencia de ciertas imágenes iluminadas de los libros infantiles—, llega aquí a uno de sus puntos más altos. Difícilmente se encuentre otro libro —incluso dentro de la producción de Alejandra— donde el equilibrio verbal esté tan minuciosamente cuidado y donde, al mismo tiempo, las palabras tengan tanto aspecto de “recién llegadas” (PEÑA; VENTI, 2021).

<sup>76</sup> “te alejas de los nombres/ que hilan el silencio de las cosas” (PIZARNIK, 2018, p. 130).

<sup>77</sup> Todos los estudios coinciden en destacar que hay un cambio en la poética de Pizarnik a partir de *Extracción de la Piedra de la locura*, cambio que supone la pérdida de la posibilidad de poetizar. El esquema básico de esta evolución es el siguiente: Pizarnik pasa de la confianza en el hacer poético (confianza en la posibilidad de aprehender lo oculto en lo aparente, de limpiar las palabras de referencias establecidas y llevarlas así a la zona ulterior del lenguaje, confianza en el encuentro de un centro, en el control del lenguaje y en el buen hacer poético), a la pérdida de confianza en el hacer poético (impossibilidad de utilizar el lenguaje, descontrol del material poético y de la voz poética, pérdida de centro, silencio poético y muerte poética y real) (DEPETRIS, 2004, p. 19).

Observa-se, a partir do livro em questão, como toma forma uma desagregação da arquitetura poética pizarnikiana ou, dito de outra forma, radicaliza-se uma questão que aos poucos foi germinando em sua obra. Isso não significa que a poeta perde em lucidez, mas sim que a tentativa de controle se torna mais árdua ou infrutífera diante da “perda do centro”, como diz Depetris. Abaixo, há alguns fragmentos de poemas para análise, o primeiro dele pertencente ao poema *Fragmentos para dominar o Silêncio*.

## II

Quando o telhado da casa da linguagem voa e as palavras não protegem, eu falo<sup>78</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 223, tradução nossa).

Nesse fragmento, pode-se vislumbrar primeiramente o alongamento do tamanho texto. A partir de *Extracción de la piedra de la locura* serão bem mais frequentes os poemas em prosa, espécie de derramamento verbal que acompanha essa visão menos controlada sobre a linguagem. No fragmento em questão, é possível testemunhar o local do dizer pizarnikiano nesse momento de sua obra, a fala ocorre apenas quando das palavras já não surge qualquer segurança e a linguagem perdeu seu abrigo.

No referido livro, como em praticamente todos os anteriores, a presença do silêncio é ineludível, inclusive sendo referenciado textualmente inúmeras vezes. Como nos fragmentos abaixo, extraídos da parte “Caminhos Do Espelho”:

## XII

Mas o silencio é certo. Por isso escrevo. Estou só e escrevo. Não, não estou só. Há alguém aqui que treme<sup>79</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 243, tradução nossa).

Tal como a morte, que para Pizarnik significa uma possibilidade de sobrevivência, o silêncio é almejado como expressão. O paradoxo logo se aclara ao se recorrer aos diários da autora: “Escrever é minha maior ingenuidade, é querer conter o que se desborda..., Mas se o que me interessa é o sonho, é o silêncio. Domínio perseguido. Então, escrever para defendê-lo, para merecer meu espaço silencioso”<sup>80</sup> (PIZARNIK, 2003, p. 694, tradução nossa). A certeza do silêncio, modelo perseguido, supre de certa forma a insuficiência da linguagem. É, na verdade, o motor da escrita nesse momento.

<sup>78</sup> II: Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo (PIZARNIK, 2018, p. 223).

<sup>79</sup> XII: Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla (PIZARNIK, 2018, p. 243).

<sup>80</sup> “Escribir es mi mayor ingenuidad, es querer contener lo que se desborda... Pero si lo mío es el sueño, es el silencio. Dominio acechado. Entonces, escribir para defenderlo, para merecer mi espacio silencioso” (PIZARNIK, 2003, p. 694).

“Estou só e escrevo” retoma a extrema subjetividade diante da espera, ação perante a qual escrever se torna a alternativa. Porém, assim como em outros poemas, percebe-se uma companhia: “Há alguém aqui que treme.” O pronome indefinido “alguém” remete tanto a uma presença quanto a uma indefinição; algo difuso entre o aqui e o ali, talvez o próprio silêncio que a acompanha. O verbo “tremar” indicando a própria imprecisão daquilo que ainda não foi alcançado, mas que talvez o seja no futuro.

## XIII

Ainda se digo *sol e lua e estrela* me refiro a coisas que me acontecem.

E o que desejava eu?

Desejava um silêncio perfeito.

Por isso falo<sup>81</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 243, **grifos do autor**, tradução nossa).

Esse fragmento continua a fazer referência a uma espécie de impasse pizarnikiano, posto que está submerso na insuficiência da expressão para falar das categorias do mundo e da própria existência. Ela diria algo parecido em seu diário: “Em vão escrever. Vã é a linguagem para quem aspira uma alta tensão do silêncio. Que diga, ainda que seja, que a noite se termina e a alba está próxima e não sei, que tudo isso é espantoso”<sup>82</sup> (PIZARNIK, 2003, p. 694, tradução nossa). Contudo, a poeta continua a falar, porque não deseja apenas uma presença que “treme”, uma fantasmagoria inalcançável, ela almeja “o silêncio perfeito”.

Todavia, a parte final da produção de Alejandra revela uma espécie de desilusão ainda mais poderosa acerca da potência da linguagem, desgastando a espera. Como se pode testemunhar no trecho do poema abaixo:

NESTA NOITE, NESTE MUNDO.

nesta noite neste mundo  
as palavras do sonho da infância da morte  
nunca é isto o que alguém quer dizer  
a língua natal castra  
a língua é um órgão de conhecimento  
do fracasso de todo o poema  
castrado por sua própria língua  
que é o órgão da re-criação  
do re-conhecimento  
mas não o da ressurreição [...] <sup>83</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 398, tradução nossa).

<sup>81</sup> XIII: Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. / ¿Y qué deseaba yo? / Deseaba un silencio perfecto. / Por eso hablo (PIZARNIK, 2018, p. 243, **grifos do autor**).

<sup>82</sup> En vano escribes. Vano es el lenguaje para quien aspira a una alta tensión del silencio. Que diga, aunque sea, que la noche se termina y el alba está cercana y no sé, que todo esto es espantoso (PIZARNIK, 2003, p. 694).

<sup>83</sup> EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO: en esta noche en este mundo/ las palabras del sueño de la infancia de la muerte/ nunca es esto lo que uno quiere decir/ la lengua nata castra/ la lengua es un

Esse poema não foi o último que Alejandra Pizarnik escreveu, contudo há nele uma atmosfera de fechamento, há a constatação de uma suposta derrota. Começando a análise pelo que primeiro é apresentado, o título, coloca-se diante da marcação precisa do espaço-tempo, em que tal limite se repete no primeiro verso — a noite — típico ancoradouro pizarnikiano, já não é suficiente para garantir a mínima segurança. O sonho, a infância e a morte, outros símbolos típicos da poeta, são agrupados dentro da ineficácia da linguagem. Vê-se, de certa forma, ruir o projeto cuidadosamente almejado.

Sobrevive a consciência lúcida e resignada da linguagem como uma armadilha, ela própria faz o poema fracassar, uma vez que se percebe, a partir do poema, que só há uma recriação no plano simbólico, imagético, mas nunca uma ressurreição do mundo através do poema. É possível que isso se explique pela separação entre a palavra e o silêncio; este último visto como aquilo que forneceria um sustentáculo para as palavras. “O silêncio provê uma fonte natural de re-criação para a linguagem, uma fonte de refrescância e purificação da fraqueza a qual a própria linguagem fez emergir”<sup>84</sup> (PICARD, 1964, p. 23, tradução nossa).

Nos versos seguintes, ela identifica a mentira ao dizer: “e nada é promessa/ entre o dizível/ que equivale a mentir/ tudo o que se pode dizer é mentira”<sup>85</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 398, tradução nossa). Essas peremptórias palavras não falam do futuro e não há nelas alguma espécie de vaticínio temeroso, mas estão no tempo alargado do presente poético (“nesta noite, neste mundo”).

Porém, versos ainda mais significativos viriam a seguir: “O resto é silêncio/ só que o silêncio não existe”<sup>86</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 398, tradução nossa). Algumas conjecturas podem ser feitas acerca desses dois versos. Viu-se que, em determinado momento da obra da poeta, o silêncio é mostrado como uma presença ou um destino, espécie de certeza numa poesia que caminhava progressivamente para o abismo da desconfiança com as palavras. Também, como ocorre em *Extracción de la piedra de la locura*, o silêncio se mantém como uma certeza ou modelo. Não obstante, os versos do poema acima parecem cumprir um supremo desenlevo, essa espécie de

---

órgano de conocimiento/ del fracaso de todo o poema/ castrado por su propia lengua/ que es el órgano de la re-creación/ del re-conocimiento/ pero no el de la resurrección [...] (PIZARNIK, 2018, p. 399).

<sup>84</sup> “Silence provides a natural source of re-creation for language, a source of refreshment and purification from the wickedness to which languages itself has given rise” (PICARD, 1964, p. 23).

<sup>85</sup> “y nada es promesa/ entre lo decible/ que equivale a mentir/ todo lo que se puede decir es mentira” (PIZARNIK, 2018, p. 398).

<sup>86</sup> “el resto es silencio/ solo que el silencio no existe” (PIZARNIK, 2018, p. 398).

transcendência que representava o silêncio também se esvai. Como prosseguir escrevendo?

Os seus poemas, anteriormente não compilados em livros, que Ana Becció agrupa na parte final do volume de poesia completa da autora, continuam a dar prova dessa certeza que enfim se estabelece, as palavras são barreiras e não pontes: “O que se vê, o que se vai, é indizível. / As palavras fecham todas as portas<sup>87</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 358, tradução nossa). Há um poema, porém, com o qual se fecha este capítulo e que parece resumir o caminho que se veio traçando até o momento, mas também retoma uma posição que parecia ter sido rechaçada anteriormente pela poeta. Trata-se de um poema sem título, escrito em 1972, ano do suicídio de Alejandra:

Quem é eu?  
Somente uma queixa de órfã?  
Por mais que fale não encontro silêncio.  
Eu, que conheço a noite da orfandade.  
Espera que não cessa,  
pequena casa da esperança<sup>88</sup> (PIZARNIK, 2018, p. 430, tradução nossa).

O primeiro verso ressoa a construção rimbaldiana “eu é um outro”, contudo há um passo a mais para a radicalização dessa impessoalidade, na medida em que a conhecida afirmação é transmutada em pergunta. É possível ser algo mais do que o eu pizarnikiano que já se conhece, a viajante com ares de órfã e exilada “Somente uma queixa de órfã?”. Perguntas que parecem caminhar para a indefinição.

O verso “Por mais que fale não encontro silêncio” retoma algo do poema anterior, “Nesta noite, neste mundo”, no qual o silêncio parece não existir. Entretanto, por mais que isso pareça um ultimato, fato extremamente difícil de reconhecimento para aquela que cultivou com afincamento e cuidado a frugalidade do estado da noite e que usou a própria orfandade como coordenada, nota-se nesse poema uma guinada.

Há uma esperança que retorna antes do fim, e é com ela que se arrematam as últimas linhas desta aventura “alejandrina”. Fica-se com a diminuta casa da esperança. Não se atreva a repetir o vaticínio uma vez proferido pela poeta, o de que o silêncio não existe. Cabe, portanto, alongar a “espera que não cessa”.

---

<sup>87</sup> “Lo que se ve, lo que se va, es indecible. / Las palabras cierran todas las puertas” (PIZARNIK, 2018, p. 358).

<sup>88</sup> ¿Quién es yo? / ¿Solamente un reclamo de huérfana? / Por más que hable no encuentro silencio. / Yo, que solo conozco la noche de la orfandad. / Espera que no cesa, / pequeña casa de la esperanza (PIZARNIK, 2018, p. 430).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS DUAS LUZES DO SILÊNCIO

Para esta parte final da comparação sinuosa entre as duas poetisas escolhidas, transplantou-se uma imagem cabralina para costurar, ainda que de maneira preliminar, os meandros de silêncio pelos quais passam as autoras. Do poeta pernambucano, modificou-se a ideia das “duas águas” que faz referência a tipos distintos de dicção no interior da sua obra.

Contudo, dentro da abordagem desta pesquisa, foi escolhido o campo da luminosidade como metáfora para os dois universos de silêncio aqui apresentados. Antes, contudo, de adentrar na explicação dessa simbologia, mostrou-se pertinente tratar um pouco da própria questão comparativa.

Uma dúvida pode surgir com relação à proposta aqui sugerida no que diz respeito à possibilidade de comparação de duas autoras tão aparentemente díspares. De fato, não há relato de que alguma delas tenha tido contato com a obra da outra ou mesmo que tivessem conhecimento de suas existências mútuas. Lembra-se o fato já explanado de que as obras poéticas de Alejandra Pizarnik, por exemplo, foram traduzidas apenas recentemente no Brasil.

Entretanto, a ideia de uma influência direta para a ocorrência de um trabalho comparativo já está superada. A pesquisadora Tania Carvalhal, por exemplo, explica que, em meados do século XX, as velhas tendências comparatistas de fontes e influências já haviam sido deixadas de lado<sup>89</sup>. Com este pensamento em mente, pode-se reproduzir o que diz Modesto Carone ao introduzir sua obra *A poética do silêncio*, na qual compara João Cabral de Melo Neto e Paul Celan:

Este trabalho inscreve-se, à sua maneira, na vertente “não ortodoxa” de comparatistas, ao se propor o exame de *convergências* e *divergências* entre dois poetas desvinculados um do outro no plano factual da permuta literária. Isso significa que não centra o foco em identificações, mas em pontos de aproximações e distanciamentos: é nesse sentido que pretende observar constantes da obra de um à luz de fixações encontradas na obra do outro (CARONE, 1979, p. 15, **grifos do autor**).

É pertinente retomar da citação a ideia de que uma intenção comparativa não perpassa pela mera identificação, ou seja, não se vê o conjunto de uma obra como uma espécie de negativo da outra ou que existam determinadas diretrizes artísticas a seguir. Os termos propostos pelo intelectual brasileiro parecem contemplar melhor, portanto, a maneira com a qual se lida com a análise comparativa.

---

<sup>89</sup> Informações presentes no livro *Literatura Comparada*, publicado pela editora Ática (2006).

Desse modo, evita-se cair na questão há muito desusada, mas sempre à espreita, da busca de influência ou irreais necessidades da prova documental de conhecimentos.

A partilha que aqui se faz está assentada na decisão de encarar o ensaio comparativo em Literatura não apenas como espaço propício à investigação de *fontes*, mas também como campo privilegiado de observação de inúmeras relações que, por não serem de dependência, se mostram fecundas para um exame mais folgado do fenômeno poético (CARONE, 1979, p. 14, **grifos do autor**).

Toma-se, mais uma vez, de empréstimo as palavras do crítico e tradutor paulista para pensar no caráter mais amplo do aspecto comparativo de um texto. Fala-se aqui não só de autores específicos, mas do próprio estado da arte poética. Dito de modo mais específico, aventa-se a ideia de que a presença do silêncio não configura apenas uma escolha arbitrária de poeta, mas sim um dos pilares que movimentam a poesia moderna e contemporânea.

Muito relacionado a uma visão absolutizada da linguagem, que “discorre por um horizonte de negação”<sup>90</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 15, tradução nossa), isso traz algumas consequências para os poetas modernos e os contemporâneos, seus herdeiros.

A concentração da palavra poética em si mesma deixa o poeta sem ponto de apoio “exterior” e em uma constante dinâmica de dispersão que prende qualquer unidade e acordo em sua indagação poética. Tender sempre para o ausente sem chegar jamais é o movimento para escrever poesia e não cair na própria negação da intenção<sup>91</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 16, tradução nossa).

Sobre as autoras, um pano de fundo comum pode ser estabelecido caso se atente para o fato de que Alejandra Pizarnik e Orides Fontela comungam de uma inquietação parecida com relação à eficácia da linguagem poética. Tal atitude advém do fato de ambas tomarem a construção poética em alto valor, posição que costuma cobrar um alto preço. Essa preocupação irradia pela obra de ambas na maneira como elas constroem suas respectivas poéticas.

Orides, por exemplo, contém seus poemas num sistema de símbolos estritos porque, em última instância, a severidade se mostrou necessária para o projeto poético de perscrutação do transcendente. Porém, atinge-se um ponto de quebra em que os símbolos não suportam mais a busca essencial.

<sup>90</sup> “discurre por un horizonte de negación” (DEPETRIS, 2004, p. 15).

<sup>91</sup> La concentración de la palabra poética en sí misma deja al poeta sin punto de apoyo "exterior" y en una constante dinámica de dispersión que resta cualquier unidad y acuerdo en su indagación poética. Tender siempre hacia lo ausente sin llegar jamás es el movimiento para escribir poesía y no caer en la propia negación del intento (DEPETRIS, 2004, p. 16).

A poeta paulista mobiliza os símbolos de forma o mais racional possível, entre os pássaros, o branco, a pedra e os espelhos, e encontra-se na necessidade de utilizar como arma o mais refinado instrumento humano, a construção simbólica. Não obstante, a autora não consegue atingir o que almeja e retrocede diante do silêncio essencial; ficando as imagens lapidadas, luminosas, de sua poesia. Campo semântico diurno que inclusive empresta nomes a alguns de seus livros, tal qual *Helianto* e *Alba*. Portanto, colocar-se-ia Orídes do lado solar da lida com o silêncio.

A respeito da luz, ela é apontada por George Steiner como uma das fronteiras do silêncio, a partir da poética de Dante: “Onde cessa a palavra poética, começa uma grande luz. Esses *topos*, com antecedentes históricos na doutrina neoplatônica e gnóstica, empresta ao *Paradiso*, de Dante, seu principal impulso de espírito” (STEINER, 1998, p. 59). Este limiar é parecido ao que Orídes Fontela almeja trespassar, a vastidão branca e inóspita que quer devassar.

Mas à medida que o poeta se aproxima da presença divina, o coração da rosa do fogo, o esforço da tradução para a linguagem torna-se cada vez mais exigente. As palavras ficam cada vez menos adequadas à tarefa de reproduzir a revelação imediata. A luz penetra em grau decrescente na linguagem; ao invés de tornar a sintaxe translúcida de significado, parece perder-se em esplendor irrecuperável ou queimar a palavra até transformá-la em cinzas (STEINER, 1998, p. 60).

Por esse mesmo processo passa a poesia da autora paulista. Contudo, diante da dificuldade do abissal e a força da luz, Orídes evita que sua palavra vire cinza, posto que retrocede o passo. O caso de Alejandra Pizarnik também perpassa uma experiência limite, volatizada pelos estágios de desencantamento com a linguagem pelos quais passa. Para Carolina Depetris, a autora:

(...) buscava uma palavra depurada de memória, a palavra branca, a “noção pura” de Mallarmé, como único caminho para alcançar uma expressão essencial do mundo e das coisas, mas também, igual que Mallarmé e seus companheiros de aventura, intensamente advierte a dificuldade, talvez insolúvel, de ter que buscar a palavra poética “pura” desde as palavras<sup>92</sup> (DEPETRIS, 2008, p. 63, tradução nossa).

Como a citação acima permite entrever, há um risco em buscar a essencialidade das coisas através das palavras poéticas, porque quem se propõe a tal empreitada geralmente esbarra na insuficiência dos meios. Depetris ainda aponta que “a busca poética de Alejandra Pizarnik carece de solução, que está regulada pela

---

<sup>92</sup> busca una palabra depurada de memoria, la palabra blanca, la “noción pura” de Mallarmé, como único camino para alcanzar una expresión esencial del mundo y de las cosas, pero también, al igual que Mallarmé y sus compañeros de aventura, intensamente advierte la dificultad, tal vez insoluble, de tener que buscar la palabra poética “pura” desde las palabras (DEPETRIS, 2008, p. 63).

tensão, às vezes profundamente inquietante, de procurar resolver o que é insolúvel”<sup>93</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 21, tradução nossa).

Abordou-se um ponto nevrálgico da questão que parece conectar as duas autoras, uma espécie de tensão que, por vezes, é intuída pelo leitor, escamoteada pelos símbolos tal como em Orides, e que em outras se desenha de maneira clara, na insatisfação manifesta de Alejandra Pizarnik. Tal tensão que empurra Orides ao limiar branco e asséptico do essencial, envolve Pizarnik num claustro noturno.

Para Pizarnik, a noite representa um local possível de fala e envolve toda a sua poesia com braços que se ramificam. As imagens pizarnikianas se mostram soturnas, alimentadas por uma marcada subjetividade. Não obstante, isso não significa que a poesia da argentina careça de controle; pelo contrário, tudo é guiado por uma lucidez cada vez mais alargada. Ao final da sua produção, nota-se que o impasse diante do abissal também se acentua, tal qual em Orides Fontela. Contudo, há aqui uma divergência de posição. Orides, como já dito, ao esbarrar numa barreira intransponível que é a aproximação do silêncio primordial, retrocede: “Mais vale o / canto/ agreste/ do que o vívido/ silêncio branco/ além do humano/ sangue.” (FONTELA, 2015, p. 399).

Todavia, Pizarnik persegue o caminho contrário. Alimentada pelo anseio de atingir o silêncio, fala cada vez mais, inclusive diante da crescente suspeita acerca da impossibilidade de expressão. Espécie de insistência pela espera do que não se sabe se virá: “Te demos tudo o necessário para que compreendesses/ e preferiste a espera, / como se tudo te anunciasse o poema/ (aquele que nunca escreverás porque é um jardim inacessível/ - só vim ver o jardim –)”<sup>94</sup> (PIZARNIK, 2019, p. 431, tradução nossa). Tal qual Orides Fontela que queria devassar as brancas paragens do silêncio. Alejandra apenas quer ver o jardim onde pode encontrar-se com o mundo silencioso, em comunhão com a infância ou com a morte.

A missão à qual se propõe as poetas deste estudo representa um perigo e uma forte possibilidade de destruição. Nesse momento, surge a figura do teórico francês Maurice Blanchot e as suas reflexões acerca do espaço literário. É preciso ter em mente que “No canto, falar é passar para além, consentir nessa passagem que é

<sup>93</sup> “la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik carece de solución, que está regulada por la tensión, a veces profundamente inquietante, de procurar resolver lo que es insoluble (DEPETRIS, 2004, p. 21).

<sup>94</sup> “– Te dimos todo lo necesario para que comprendieras/ y preferiste la espera, / como si todo te anunciase el poema/ (aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible/ - sólo vine a ver el jardín -) (PIZARNIK, 2018, p. 431).

puro declínio” (BLANCHOT, 2011, p. 156). Em seu estudo, o autor francês escolhe alguns nomes emblemáticos da cultura ocidental para desenvolver a ideia do lugar de errância no qual adentra todo aquele que almeja atingir a feitura de uma obra. Acima de tudo, Blanchot remete à ilusão de controle por parte dos criadores sobre aquilo que escrevem.

Diante da força do essencial que permeia o espaço literário, o poema não é mais “a fala que encerra dizendo, o espaço fechado da fala, mas a intimidade que respira, pela qual o poeta se consome a fim de aumentar o espaço e se dissipa ritmicamente: pura queimadura interior em torno de nada” (BLANCHOT, 2011, p. 155). A “dissipação do poeta” através do próprio poema é paradoxalmente o risco fatal e necessário, o qual ele precisa enfrentar, pelo qual nossas poetas também passam.

Como evitar, portanto, a própria destruição? Blanchot diz que a única tarefa do poeta diante da obra indefinível é dar um ponto final, saber onde parar ou funcionar como um moderador do influxo destrutivo:

A tarefa do poeta é aqui a de uma mediação que Holderlin foi o primeiro a exprimir e celebrar. O poeta tem por destino expor-se à força do indeterminado e à pura violência do ser a cujo respeito nada pode ser feito, sustentá-la corajosamente, mas também freá-la impondo-lhe moderação, a realização de uma forma (BLANCHOT, 2011, p. 154).

Orides, mais do que Pizarnik, optou pela moderação mais cedo, refreando a busca pelo silêncio primordial. Alejandra estende a quase indefinida espera, que só é interrompida por sua autodestruição, o suicídio.

Finalmente, deve-se dizer que estudar o silêncio se mostrou uma tarefa árdua e, ao mesmo tempo, perigosa para aqueles que se propõem percorrer tal caminho. Afinal, lida-se com um fenômeno que ultrapassa o cognoscível, nas palavras de Max Picard. Portanto, faz-se ronda perante o inominável. Esse paradoxo, Octavio Paz descreve do seguinte modo: “Assim, num extremo, a realidade que as palavras não podem exprimir; no outro, a realidade do homem que só pode ser exprimida em palavras” (PAZ, 2012, p. 38).

Este é o interstício no qual se encontram as autoras, acrescido aqui do fato de que se está falando do campo poético, local o mais próximo possível da ideia de essência, do interdito dos seres. Na poesia, o paradoxo se acentua, porque é nele que o silêncio “ressoa” com maior força, para usar a terminologia de Santiago Kovadloff. Tal característica, não encontrada em nenhum outro lugar, pode criar uma armadilha, provendo o poeta de uma confiança na própria linguagem, desviando a sua atenção dos perigos da empreitada: “falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do

homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com a força máxima da palavra, assim como o faz o poeta, é sumamente perigoso” (STEINER, 1998, p. 58).

À guisa de conclusão, deve-se dizer que as análises dos poemas apresentados evidenciaram a forte consciência dos limites da linguagem poética nas autoras, que caminha à procura das palavras justas até a extrema impossibilidade de expressar, tão poderosa que tende a obliterar a própria noção de silêncio, como foi visto em Alejandra Pizarnik. Diferentemente de Orides Fontela, que acaba por voltar-se ao concreto, Pizarnik sonda o poema até às últimas consequências, atitude que como alerta Blanchot é desoladora e desesperadora: “Quem sonda o verso [...] não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra sua morte como abismo” (BLANCHOT, 2011, p. 11).

Contudo, esse reencontro com a morte também pode trazer em seu bojo algo positivo, já que também para Blanchot a morte pode significar sobrevivência. Portanto, longe de um estudo que tenta evidenciar supostos “fracassos”, vê-se a questão do silêncio como uma potência, algo que enseja o canto, que empurra a poesia até os seus limites. E isso é uma questão que os poetas necessitam levar em consideração, uma vez que “O exercício poético se desenvolve, para o poeta moderno, num salto que sempre dilata o fim porque o ser da linguagem sempre muda e deriva. Para que essa busca conclua é necessário poetizar o silêncio”<sup>95</sup> (DEPETRIS, 2004, p. 16, tradução nossa).

---

<sup>95</sup> El ejercicio poético se desenvuelve, para el poeta moderno, en un salto que siempre dilata el fin porque el ser del lenguaje siempre cambia y deriva. Para que esta búsqueda concluya es necesario poetizar silencio (DEPETRIS, 2004, p. 16).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, Ltda, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AIRA, César. **Alejandra Pizarnik**. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 2001.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonsenca de. Prefácio. *In*: BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética**: a poesia de Orides Fontela. São Paulo: Fapesp, 2003.

ANDRADE, Abrahão Costa. **Angústia da Concisão**: ensaios de filosofia e crítica literária. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOBES NAVES, CARMEN. El silencio en la literatura. *In*: PINO, Carlos Castilla de (org.). **El silencio**. Madrid: Alianza Editorial, 1992. p. 99-123.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexão sobre o verso livre. **Elyra**, n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. Os decassílabos ocultos em “Alvo”, de Orides Fontela. *In*: LAVALLE, P. *et al.* **Poesia e Filosofia**: homenagem a Orides Fontela. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19, p. 127-144, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7301830-Para-uma-tipologia-do-verso-livre-em-portugues-e-ingles.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BUCIOLI, Cleci Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética**: a poesia de Orides Fontela. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTRO, Gustavo de. **O enigma Orides**. São Paulo: Hedra, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar, Arturo Rodríguez. Barcelona: Heder, 2000.

CORBIN, Alain. **Historia del silencio**: del renacimiento a nuestros días. Tradução de Jordi Bayod. Barcelona: Acantilado, 2019.

CRUZ, San Juan de la. El Cántico Espiritual. *In*: **Obras Completas**. Madrid: Editorial de la Espiritualidad, 1993.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. 2. ed. Tradução de Todor Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DEPETRIS, Carolina. Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética Iberoamericana (2001-), **JSTOR**, v. 8, n. 31, p. 61–76, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41676644>. Acesso em: 24 fev. 2022.

DEPETRIS, Carolina. **Aporética de la muerte**: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik. Madrid: UAM Ediciones, 2004.

DOHLNIKOFF, Luis. A áspera beleza da poesia renovou o modernismo brasileiro. *In*: FONTELA, Orides. **Poesia Completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA**, v. 31, n. especial, p. 377-390, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>. Acesso em: 03 jul. 2022.

EGIDO, Aurora. La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia. *In*: **Bulletin Hispanique**, v. 88, n. 1-2, p. 93-120, 1986. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/263566432/Aurora-Egido-La-Poetica-Del-Silencio-en-El-Siglo-de-Oro>. Acesso em: 14 mar. 2022.

FONTELA, Orides. Entrevista do mês. [Entrevista concedida a] Augusto Massi, José Maria Cançado e Flávio Quintiliano. *In*: FONTELA, Orides. **Toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. *In*: FONTELA, Orides. **Toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

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

FONTELA, Orides. Uma conversa com Orides Fontela. [Entrevista concedida a] Michel Riadel. *In*: FONTELA, Orides. **Toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019.

GONÇALVES, Roberta Andressa Vila. **Entre a potência e a impossibilidade**: um estudo da poética de Orides Fontela. 2014. 163 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução de Eric Nepomuceno e

Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LASARTE, Francisco. Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. **Revista Iberoamericana**, [S.l.], p. 867-877, 1983. Disponível em: <https://revista-beroamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3844/4013>. Acesso em: 20 mar. 2022.

LE BRETON, David. **El silencio**. Tradução de Augustín Temes. Barcelona: Sequitur, 2001.

LIMA, Maria José Batista. **Orides Fontela**: aspectos da fortuna crítica. 2010. 170 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2010. p. 167.

LINK, Daniel. La infancia como falta. **Cuadernos LIRICO**, v. 11, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/1798>. Acesso em: 12 mar. 2022.

LÓPEZ, María Teresa Román. Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente. **Daimon Revista Internacional de Filosofía**, n. 56, p. 53-65, 2012. Disponível em: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/147341>. Acesso em: 6 fev. 2022.

MALATO, Maria Luísa. A retórica do silêncio na literatura setecentista. **Filosofia: Revista da Faculdade de Letras**, Universidade do Porto, v. 2, n. 20, p. 145-170, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. **Crise de Verso**. Tradução de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros. 1. ed. Porto: Deriva, 2011.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução de Haroldo de Campos. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MATOS, Gregório. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MILLÁN, Juan Manuel Vences. San Juan de la Cruz: místico y poeta. **La colmena**, Teluca, n. 77, p. 33-40, jan./mar. 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344313005>. Acesso em: 15 jul. 2020.

NUNES FILHO, Wanderley Corino. **A poética errante de Orides Fontela**. 2018. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-110542/pt-br.php>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PAZ, Octavio. **O arco e lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICARD, Max. **The World of Silence**. Chicago: A Gateway Edition, 1964.

PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. **Alejandra Pizarnik**: biografía de un mito. Buenos Aires: Lumen, 2021.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Barcelona: Lumen, 2003.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa**. Barcelona: Lumen, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Prosa Completa**. Barcelona: Lumen, 2003.

PUCHEU, Alberto. Orides Fontela: a apreensão – impossível – do real, nem. *In*: LAVELLE, P. *et al.* **Poesia e Filosofia**: homenagem a Orides Fontela. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

SILÊNCIO. *In*: **MICHAELIS**. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/silencio/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**: ensaios sobre a “crise da palavra” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Boletim nº 300 da cadeira de Literatura Portuguesa, n. 16 da USP, 1996.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUN, Minyan. The Subversive Silence of Alejandra Pizarnik. **Modern Languages Open**, v. 1, n. 2, p. 1–13, 2018. Disponível em: <https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.182/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

VENTI, Patricia. Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. **Especulo Revista de Estudios Literarios**, n. 37, 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2517458>. Acesso em: 30 jun. 2021.

VILLAÇA, Alcides. O silêncio de Orides. **Folha de São Paulo**. 1996.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. **Novos Estudos Cebrap**, n. 32, p. 198-214, mar. 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937>. Acesso em: 03 jun. 2022.

ZONANA, Víctor Gustavo. Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik. **Rev. signos**, Valparaíso, v. 30, n. 41-42, p. 119-144, 1997. Disponível em:

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-09341997000100008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341997000100008&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 30 jul. 2022.