UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Roberta Andressa Villa Gonçalves

**Entre a Potência e Impossibilidade:
um estudo da poética de Orides Fontela**

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Roberta Andressa Villa Gonçalves

**Entre a Potência e Impossibilidade:
um estudo da poética de Orides Fontela**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dr^a. Simone Rossinetti Rufinoni

De acordo: ____/____/____

Assinatura da Orientadora: _____

São Paulo
2014

GONÇALVES, Roberta Andressa Villa. **Entre a Potência e Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela.**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Aos professores que tive na pós-graduação, estudiosos da poesia contemporânea, suas aulas foram fundamentais para as minhas reflexões: Vagner Camilo, Viviana Bosi, Emerson Inácio da Cruz.

A Iumna Maria Simon, também minha professora, membro da banca de qualificação, contribuindo com suas inquietações críticas e uma arguição que me fez repensar o direcionamento do meu olhar sobre a obra de Orídes.

A Ivan Marques pela arguição empenhada, esclarecedora, pela solidariedade em me conceder a leitura de seu livro ainda inédito sobre a autora.

A Augusto Massi, generoso, concedeu-me precioso e extenso material sobre a poeta.

A minha inspiradora e querida Simone Rossinetti Rufinoni, por sua leitura cuidadosa, por sua orientação dedicada, crítica, ética e fraterna.

A CNPq, pela bolsa concedida.

Aos meus pais que sempre acreditam na minha potência e nem desconfiaram das minhas impossibilidades de chegar até aqui.

*Eu quase que nada não
sei. Mas desconfio de
muita coisa.*

Guimarães Rosa.

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra completa de Orides Fontela, com um total de cinco livros publicados entre 1969 a 1996, observando os processos de continuidade e ruptura ao longo de seu percurso. Buscou-se compreender como se estabelecem os seus mais notórios procedimentos estéticos, a tensão entre a palavra e o silêncio, a fixação pela luz, a constituição de seu sujeito lírico oculto, a densa presença de elementos da natureza e o trabalho conciso a partir de um peculiar repertório simbólico-metafórico. A análise e a interpretação de tais procedimentos permitiram observar como a poética orideana oscila entre a sensação de potência e impossibilidade. Para tanto, investigou-se a organização das inter-relações figurativas entre os poemas e como o emprego de pares antitéticos e ideias paradoxais contribuem para a riqueza de significação alcançada. A contínua transposição poética, entre a água e o sangue, o voo e o pouso, o céu e o abismo, a vida e a morte, tende a produzir uma camada de sentido subterrânea, que para além da aparente transcendência e extemporaneidade da autora, comunica-se com a historicidade de seu tempo.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea, Orides Fontela, potência e impossibilidade, consciência poética, poesia e símbolos, silêncio e palavra.

ABSTRACT

The present work analyzes the collection of Orides Fontela, which result a total of five published books from 1969 to 1996, observing the processes of continuity and rupture all over this route. We were looking for a understandable search for their most important aesthetic procedures, about the tension between word and silence, the fixation by lucidity, the constitution of its occult lyrical subject, the dense presence of nature elements, and the concise employment from a peculiar repertoire symbolic and metaphorical. The analysis and interpretation of such procedures about this poetic allowed to observe the oscillation between the sense of power and impossibility. To this end, we investigated the figurative organization of interrelationships between poems and how they use the antithetical pairs and the ideas paradoxical that contribute to the richness of meanings reached. The continuous poetic transposition between water and blood, flight and landing, the sky and the abyss, life and death, tends to produce a layer of sense subterranean, that beyond the author's apparent transcendence and extemporaneity, communicates with the historicity of her time.

Keywords: contemporary Brazilian poetry, Orides Fontela, potency and impossibility, poetic consciousness, poetry and symbols, silence and word.

SUMÁRIO

Capítulo 1: Os caminhos de Orides

I. Orides Fontela: “o que será/ já em nenhum/ lugar”	10
II. O Caleidoscópio poético do “Caramujo” à “Teia”	24
III. Um panorama do sujeito eclipsado.....	43

Capítulo 2: O sangue de todas as coisas

I. Silêncio e Lucidez	55
II. Torres Abstratas	68
III. Transposições da água ao sangue	75

Capítulo 3: Considerações sobre a natureza e o tempo na poética de Orides Fontela

I. A poesia como Jardim de Amplitude: criação e vida em <i>Trasposição</i>	83
II. Sufocada e sufocante: a natureza de <i>Helianto</i>	91
III. Violenta <i>Alba</i>	98
IV. As coisas selvagens.....	106
V. <i>Teia</i> : natureza, trabalho e morte.....	111

Capítulo 4: Entre céu e abismo

I. A ânsia do voo.....	117
II. O abismo.....	126
III. A estrela impossível.....	136
IV. Considerações acerca da potência e impossibilidade.....	149

Referências bibliográficas.....	156

Capítulo 1

Os caminhos de Orides

*Se vens a uma terra estranha
curva-te*

*Se este lugar é esquisito
curva-te*

*Se o dia é todo estranheza
submete-te*

- és infinitamente mais estranho¹.

---

¹ FONTELA, Orides. Poema “Iniciação”, do livro *Rosácea*, in: *Poesia Reunida*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 201.

I- Orides Fontela: “o que será/ já em nenhum/ lugar”

*Onde estou, onde se localiza
minha obra de mais de vinte
anos no quadro da poesia
brasileira? Não sei. Que os
amigos, os críticos, os outros
poetas me ajudem a responder
esta questão*².

No primeiro contato, estar diante da singular poética de Orides Fontela, pouco passível a definições, porém bastante vulnerável a retóricas vazias, é aportar em terra forasteira. Reverbera encantamento e ao mesmo tempo desconforto por seu aparente alheamento. Publicando entre o fim da década de sessenta até os anos noventa, num contexto nacional permeado pelos impactos do golpe militar, sua voz solitária ecoa no cenário da literatura brasileira atravessando uma época de crise de representação entre o engajamento e a letargia. Convive literariamente com duas correntes estéticas majoritárias, uma é a do rigor da palavra e zelo da forma – herança de João Cabral e dos poetas concretistas – e a outra engloba o coloquialismo e imediatez do poema práxis e marginal. Orides, porém, não se encaixa em nenhuma delas, mais parece embrenhar-se na herança da poesia pura em sua busca pela essência da palavra e a fixação pelo silêncio. Para tanto, em relação à forma utiliza abundantemente recursos como a brevidade e concisão. Sua dicção apresenta apreço à lírica reflexiva, engenho e singularidade de construção formal além de uma notável influência da poesia simbolista. Antonio Candido destaca:

Um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material da vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas na sua integridade requintada e sobranceira; e sim a solução pessoal que ela encontrou³

---

² Depoimento de Orides Fontela a Davi Arrigucci Jr. “Nas tramas dos fios tessituras poéticas”, in: *Jandira*, nº 2, Juiz de Fora, 2005, p. 122.

³ CANDIDO, Antonio. “Prefácio”, in: Orides Fontela, *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983, p. 4.

De refinamento apurado e visível erudição, apreende e reelabora diversos elementos da tradição poética ocidental⁴, incorpora o repertório de um saber mítico universal, além de conduzir a saberes dos campos linguístico e filosófico. A presença da filosofia, seja nos temas, nas aspirações, no uso de um léxico próprio e mesmo em momentos de referências explícitas é uma de suas marcas características⁵. Seu projeto poético já foi aproximado da concepção heideggeriana de linguagem como morada do ser, do diálogo com Merleau Ponty ou Derrida e das discussões de Wittgenstein no que tange à consciência da linguagem, ao calar-se sobre aquilo que não se pode exprimir. Explorando este aspecto, muito de sua fortuna crítica dedica-se à inclinação filosofante dos poemas, enfatizando a reflexão existencial, a busca do transcendente. Contudo, o que Orides faz é inspirar-se poeticamente na filosofia, como sintetiza Olgária Matos, “faz uma leitura filosófica da literatura e uma leitura literária da filosofia”⁶. A esse respeito, a poeta nos revela sua visão:

Há muita poesia na filosofia, sim (...) como fonte que incita e embriaga (...) Só isso cabe ao poeta: ser fiel à voz interior, sem forçar, sem filosofar explicitamente. Deixar que, naturalmente, filosofia e poesia se interpretem, convivam colaborem. Nasceram juntas, sob a forma de mito, e juntas sempre, colaboraram para criar e renovar nossa própria humanidade.⁷

---

⁴ Sobre as influências literárias européias que a crítica costuma lhe atribuir, Orides Fontela declara: “O Verlaine não gostei muito.(...) Ele é do tipo neo simbolista que enrola muito as coisas. Aristocrático ao absurdo” Eu conheço Baudelaire. Tentei ler o nosso amigo Mallarmé, mas ele é difícil aos potes. Mas não adianta, eu gosto. (...) o Rimbaud não me entra muito na cabeça. Entrevista de Orides Fontela concedida à Michel Riaudel. “Entretien avec Orides Fontela”, in: *Le Conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*. Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1998, p 150 a 166.

Em relação aos poetas nacionais, a autora afirma ter lido e se inspirado nos “simbolistas brasileiros, como Alphonsus de Guimarães, depois os modernos, Bandeira, João Cabral”, in: “Orides Fontela combate o despejo com sua poesia”. Jotabê Medeiros, OESP, doze de abril de 1996.

⁵ Orides Fontela sai de sua cidade natal, São João da Boa Vista, em 1966, incentivada por seu amigo, o crítico Davi Arrigucci Jr. a ingressar no curso de Filosofia da Universidade Estadual de São Paulo (USP); em 1972 ela conclui esta graduação. Davi Arrigucci, no depoimento “Na trama dos fios, tessituras poéticas”, *op. cit.*, nos conta “A formação de Orides é um pouco heideggeriana. No momento em que entrou para a faculdade de filosofia a Fenomenologia estava na ordem do dia. Vamos dizer: as questões da essência e existência, do devir e do estar no mundo, derivam da sua própria formação. A sua poesia tem, no entanto, uma garra no concreto muito forte. Está ao lado de certas imagens de despojamento, de coisas simples do mundo”.

⁶ Declaração de Olgária Mattos sobre Orides Fontela, in: “Orides – a um passo do pássaro”, exibido pela *TV Cultura* em vinte e cinco de maio de 2000.

⁷ FONTELA, Orides. “Sobre poesia e filosofia - um depoimento”, in: Pucheu, Alberto (org.). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro, 7Letras, 1998, p. 16.

Em outra ocasião, “Entretien avec Orides Fontela”, *op. cit.*, a poeta confidencia: “Eu acho que li o Heidegger como poeta. Porque ele fica na mesma: o ser, o ser, o ser (...) O existencialismo mesmo, ah, isso então, não estou nem aí”.

Por todo o conjunto de referências e a forma como os engloba, logo, não é uma poética de fácil assimilação, não atingiu grande público ou o gosto popular, parece direcionada a leitores iniciados,⁸ aptos a lerem as entrelinhas das entrelinhas e dialogarem com o silêncio. Entretanto, é capaz de cativar pela densidade de suas meditações, pela sua percepção sensível, bela, plástica, aguda mas contida, frequentemente imersa em elementos da natureza, núcleo de seu vocabulário curto e insistente. Há entusiastas que louvam seu engenho “primitivo, intemporal e sofisticado”; Alcides Villaça, por exemplo, afirma: “a arte de Orides vem refinando-se nesses limites desafiadores com lições de emoções secas e funda”⁹. Em contrapartida, há quem encare suas indagações como algo muito mais pedante do que inventivo, além de desconectado com a ordem do mundo atual. Dentre as mais notáveis críticas negativas sobre a produção da autora está a de Vinícius Dantas que avalia seu estilo como “afetado, estufado de sublime”, que “cativa uma plateia de raffinés com seus frissons de nada fresco” ao manter-se oculta nos “cafundós heideggerianos do ser e do tempo”¹⁰.

A dificuldade para classificá-la, associá-la a um grupo, encaixá-la numa tendência, é constante nas críticas sobre sua obra; a própria Orides desdenhava possíveis definições de sua obra, dizia tentar se “salvar” de ser “bizantina, hermética, pós 45 e outros babados”¹¹. No prefácio do livro *Teia*, Marilena Chauí argumenta: “Não é filosofia nem tomada de partido. É palavra pensante e pensamento falante. É poesia. Não basta?” – questionamento que incita uma longa reflexão acerca da autonomia do poema enquanto obra de arte. Alcides Villaça sonda se seria metafísica, neossimbolista, neoclássica e num exercício de tentar compreendê-la, reflete:

---

⁸ Em entrevista concedida à Marilene Felinto, “O avesso do verso”, in: Revista Marie Claire, Setembro de 1996, Orides relata: “ler poesia depende de uma educação literária. As pessoas simples as vezes não têm. De modo que a gente escreve para quem quiser ler e puder ler”. Argumentando a respeito de um suposto caráter elitista da poesia, e que inclusive influenciaria a sua obra, a autora afirma: “A poesia é elitista? Não por sua natureza, pois ela é, pelo contrário, natural, e sim pela natureza da sociedade, em que só os privilegiados aprendem a viver com a poesia dita culta. Mas há tanta boa poesia popular! Importa que haja poesia autêntica, isso sim”, em “Uma - despretensiosa - minipoética”, in: *Cultura Vozes* nº 1, Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro de 1997, p.120.

⁹ VILLAÇA, Alcides. “O silêncio de Orides”, in: *Folha de São Paulo*, doze de julho de 1996.

¹⁰ DANTAS, Vinícius. “A nova poesia brasileira e a poesia”, in: *Novos Estudos CEBRAP* nº 16, São Paulo, dezembro de 1986, p. 51-53.

¹¹ Depoimento de Orides Fontela concedido a Augusto Massi, in: “Nas trilhas do trevo”, Augusto Massi (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1991, p. 258.

Sem bairrismo, sem regionalismo, sem nacionalismo; à margem de “vanguardas”; imune a parodização como sistema, sem biografismo, sem confessionalismo, sem psicologismo; sem expansão retórica, mas sem obsessão minimalista; fora do anedótico, do panfleto, da provocação; sem bandeira política, estética ou ecológica, sem escatologia agressiva, dramatismo ou ressentimento – em que águas, afinal, lança âncora a poesia sem rótulos de Orides? ¹²

Orides então, nem uma coisa nem outra, permaneceria na categoria do indefinível: “Já sou xingada de hermética, metafísica (...) A conclusão é que estou dando uma confusão na cabeça dos críticos. A conclusão é que é estranha. (...) Só se sabe o que eu não sou. Não é curioso?”¹³. Em alguns momentos, a poeta parece divertir-se com o impasse criado a seu respeito: “neossimbolista é a vovozinha”. O fato é que ela nunca se encaixou em grupos literários: “Eu sou insociável que é uma coisa! Não me dou com outros poetas não, ou quase nada”. Sobre sua filiação literária, afirma: “Eu prefiro ter as minhas próprias idéias. Que sejam selvagens (...) entrar numa linha, numa tradição, acho que domestica muito”¹⁴; a própria Orides escreveu um poema que ilustra com destreza a sua situação de ser poeta:

O ARISTOCRATA¹⁵

O selvagem não
aprende
o selvagem não
se emenda
o selvagem não
se curva

(o mitológico selvagem).

A partir da ambiguidade irônica estabelecida nesta contraposição entre a selvageria e a aristocracia¹⁶, a insociabilidade orideana e seu modo tão particular de

---

¹² VILLAÇA, Alcides. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”, in: *Novos Estudos CEBRAP* nº 34, novembro de 1992, p 213.

¹³ Entrevista a Michel Riaudel, *op. cit*, p.172.

¹⁴ *Idem*, p.172.

¹⁵ FONTELA, Orides. *Rosácea*, *op.cit*, p.218.

¹⁶ Ivan Marques no primeiro capítulo de *Orides Fontela: Ecuríssima Água*, apresenta a autora a partir desta analogia: “Traço essencial da biografia de Orides, a união de opostos inconciliáveis foi fixado por Nogueira Moutinho que, na orelha de *Rosácea*, de 1986, chamou-a de “aristocrata selvagem”. O crítico havia captado com precisão uma imagem bastante paradoxal, sugerida pela própria autora num dos

compor poesia, lhe confere um aspecto um tanto selvagem, um impulso primitivo de querer refundar a potência mítica da palavra poética. Por outro lado, os mesmos motivos delimitam a sua aristocracia; sobretudo, de sua concepção poética emana certo status de nobreza do poema em relação ao aviltamento da linguagem verbal, que tende a se automatizar frente à dinâmica frívola e descartável, estabelecida a partir do ritmo frenético do avanço (neo)liberal. De certo, há uma espécie de incomunicabilidade na poesia orideana que instiga a retomar o tópos da torre-de-marfim.

Seu primeiro livro, *Transposição*, é publicado em São Paulo em 1969, posteriormente viria *Helianto* em 1973. Passados dez anos é lançado *Alba* (1983) pouco tempo depois *Rosácea* (1986) e logo em seguida consegue também editar *Trevo* (1988), que reunia a obra completa até aquele momento. Vale rememorar que nesse período o avanço da ordem e ideologia capitalista dentro do conflituoso cenário de bipolarização mundial, com os efeitos da modernização acelerada e da consolidação da sociedade de consumo, contribuíram para acentuar o sentimento de impotência e o vazio que ecoava para dentro da produção poética. Em meio ao um período de desilusões ideológicas, queda das metanarrativas, refreamento utópico, há uma propensão ao poema essencialmente silencioso e estruturalmente conciso. A poesia impregna-se de brevidade, se condensa, comprimindo-se para dentro de si, por vezes valorizando a dissolução da sintaxe corrente, o rompimento da lógica discursiva, de modo que a economia da fala, marcante no estilo de Orides Fontela, pode ser percebida também em outros poetas nacionais contemporâneos, ainda que cada um desenvolva essa característica a seu modo. Viviana Bosi, voltando-se especificamente ao cenário nacional, aponta esta sintonia comum entre poetas como decorrente do momento histórico, ao afirmar: “mover-se para dentro é a única possibilidade naquela conjuntura de encolhimento político”¹⁷.

---

poemas do livro, “O aristocrata”. De um lado a marginalidade que a poeta atribuía ao duplo infortúnio de ser mulher e pobre. De outro, o pertencimento enviesado a certa aristocracia de espírito, responsável pelo feito surpreendente de uma (...) obra (que) tinha nascido e crescido selvagemmente, como dizia Orides (...) a feição aristocrática da poeta se definia (...) pela coragem de afirmar a sua diferença...” MARQUES, Ivan. *Orides Fontela: Ecuríssima Água*, obra inédita, concedida pelo autor.

¹⁷ BOSI, Viviana. “Rubens Rodrigues Torres Filho: verso e avesso”. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n°. 11, 2004.

Abrahão Costa Andrade, no ensaio “Angustia da Concisão”, também se refere a este aspecto como reflexo das tensões recorrentes do cenário sócio-político; a concisão seria uma espécie de “patrulha poética da modernidade”: “A intelectualização do poema decorrente do processo de concisão seria 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. Jogado e perdido no meio do anonimato das massas, o poeta já não tem mais nada a dizer, ou já não tem

O último livro de Orides, *Teia*, é publicado em 1996. A virada dos anos oitenta para os noventa, trouxe para o cenário da produção nacional uma retomada à convencionalidade da tradição. Iumna Maria Simon comenta esse aspecto destacando o que chama de “retradicionalização frívola”; o que, segundo sua análise, implica em uma aceitação pluralista e acrítica das mais variadas formas poéticas possíveis e ajustáveis ao mercado, em plena convergência de uma ideologia pró-globalização. Nas palavras de Simon:

A virada para a tradição, a partir dos meados dos anos 80, deu-se no contexto do colapso da modernização, da desagregação do projeto moderno, da falência das utopias, que correspondeu, em países como o Brasil, a um período longo de estagnação econômica e social. (...) Esses anos coincidiram, como vocês sabem, com o auge do neoliberalismo, que atravessaria os dez anos seguintes difundindo o consenso pluralista a favor da mercantilização, da competência abstrata, da liberação dos mercados, do universalismo vazio. Que são práticas alheias à inquietação crítica e contrárias a tradições intelectuais avançadas, dirigidas à crítica do capitalismo.¹⁸

Após o pico do concretismo e da cooptação editorial da poesia marginal, os anos oitenta trouxeram uma reação ao experimentalismo e coloquialismo que lhe antecederam, caminhando para uma requalificação literária, por vezes esnobe, que prezou por dicções elevadas e se aproveitou de formas vertiginosas, consagradas pela tradição, para compor uma poesia poetizante, banhada por efeitos de epifanias e elevações. O problema dessa tendência está em aceitar a lógica pós-moderna ao se tráfegar por vários lugares, sem de fato a nenhum pertencer, de modo que a incorporação das muitas referências

---

quem o escute. Daí esse fechamento do poema numa economia da fala que é ao mesmo tempo excesso de reflexão”: ANDRADE, Abrahão Costa. “Angustia da concisão” in: *Rodapé – crítica de literatura brasileira contemporânea*, São Paulo, Escrituras, 2003, p.94. Neste sentido, a “economia da fala”, presente na poética de Orides Fontela, também pode ser percebida em outros poetas nacionais contemporâneos, ainda que cada autor desenvolva esta característica a seu modo, passando por Chico Alvim, Sabastião Uchoa Leite, Cacaso, Ana Cristina César, pelos descendentes dos concretistas com lema de mínimo da linguagem a fim de atingir a máxima concentração e precisão da mensagem poética. Assim, a concisão, o “mover-se para dentro”, é compreendida para além do estilo próprio de cada autor é, em suma, uma resolução formal que compreende em si elementos fundamentais do contexto.

¹⁸ SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição”. *Revista Piauí*, São Paulo, v. 61, p. 85, 2011. Ainda neste artigo, p.83, Simon argumenta: “O poeta entra na tradição como um consumidor, que pode hoje usar todas as formas disponíveis sem se comprometer, sem ser afetado por nenhuma delas – e nem elas afetam o seu dizer”.

apresentadas prescindiriam da efetiva experiência. No poema, tal aspecto se repercute em muita intertextualidade e pouca reflexão ou criação. Em suma, a retraditionalização da poesia não deixa de ser consequência da desilusão com o projeto de modernidade que se impõe; mas conforme analisa Simon, trata-se de uma ação defensiva, trazendo mais recuo do que avanço, implicando numa forma de recalque da condição de subdesenvolvimento.

É verdade que a poética de Orides Fontela pode se encaixar em tópicos característicos dessa retraditionalização, especialmente no que tange ao caráter universal e ao diálogo com a tradição lírica nacional e européia. Contudo, é imprescindível salientar que no momento em que a efetiva “retraditionalização frívola” ganhava corpo – em meados nos anos oitenta – a autora já se encaminhava para um processo inverso, reavaliando e repensando a sua obra, até então composta pela a trilogia que vai de *Transposição a Alba*. A partir do livro *Rosácea*, a sua poesia abstrata e de inclinação ao sublime passa por uma revisão, a própria autora considera: “Até *Alba* meus versos viviam pairando lá em cima, sublimes demais. (...) Agora faço uma poesia mais vivida, mais encarnada (...) Fiz tudo ao contrário: comecei no abstrato e terminei no concreto”.¹⁹

O momento de dicção mais sublime que marca parte da obra orideana provém de sua concepção do poema como meio de preservação e purificação da linguagem. Orides cita T.S. Eliot e Mallarmé para defender a importância da poesia na sociedade e, evitando o anacronismo de seu argumento, afirma que o poeta “neste mundo mercantil é um luxo, uma inexplicável sobrevivência, algo meio bobo e ultrapassado. Que é que este passado está fazendo aqui? Simples: garantindo o agora e o futuro, projetando a necessária utopia”.²⁰ Enfrentando o barateamento da palavra, o esvaziamento dos sentidos promovido pela sociedade contemporânea – que tem como um de seus ícones o intenso incentivo ao consumo por meio de propagandas publicitárias – a autora almeja a poesia como forma de antipublicidade.

---

¹⁹“Poesia, sexo, destino: Orides Fontela”, in: *Leia Livros*, São Paulo, 23 de janeiro de 1989, entrevista concedida à Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado. Sobre o mesmo tema, Orides declara em entrevista à Michel Riaudel, *op. cit.*, p.165: “Eu comecei vendo fotografias de quadros abstratos, e depois é que eu entendi o figurativismo. A poesia, eu fiz a mesma coisa. Comecei super abstrata e agora estou tentando concretizar um pouco. Parece que eu fiz as coisas de cabeça para baixo”.

²⁰ FONTELA, Orides, “Uma - desprestigiada - minipoética”, in *Cultura Vozes* nº 1, Ano 91, janeiro/fevereiro de 1997, p. 120.

Como evitaremos uma linguagem vil, aleijada, serva do consumismo dominante, uma língua em que papel higiênico é... sublime? Ora, com a essencial verdade poética, com a autenticidade que, se não resolve o caso, pelo menos é essencial para começar resolvê-lo.²¹

Resguardar a palavra poética da banalização, buscando preservá-la da insinuante amarra da lógica do consumo, não necessariamente requer a adesão absoluta à arriscada ideia de pureza; Orides, por vezes, nos deixa indícios de sua desconfiança: “O que é tão puro que enlouquece as flores/o que é tão puro que magnetiza o deserto/o que é tão puro que nem simplesmente existe”.²²

Apesar da autora ter publicado parte de seus livros em plenos anos de chumbo, viver em condições de pobreza e se autodeclarar “proletária”²³, para muitos leitores não é difícil considerá-la alheia ao mundo “real”, a-histórica ou alienada; há pouca relação explícita entre sua vida, o mundo, e sua obra. Na superfície da poética orideana corre ribeirinha, como uma espécie de murmúrio, a denegação do mundo: “Não vim./ Não vi./ Não havia guerra alguma”.²⁴ Porém, ao se mergulhar em suas mais densas e “escuríssimas águas”²⁵ percebem-se pistas deixadas entre versos que fazem duvidar de uma postura meramente omissa ou ingênua, “na magia de uma transcendência falsa, resultado de uma auto-aceitação acrítica e demasiado complacente”.²⁶

De fato, Orides Fontela mantém-se envolta por seu “repertório metafórico vocabular próprio”²⁷, algo organizado de modo tão distinto que salta à vista à primeira leitura. Utilizando um léxico reduzido, densamente simbólico e aparentemente

---

²¹ *Idem*, p. 121.

²² “Poemetos (II)”, do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 175.

²³ “Uma mulher operária, pobre, neste Brasil, não é possível. Eu tinha duas escolhas: ou a liberdade de fazer poesia, conduzir minha vida selvagemmente, por conta própria, ou então o quê? Meus filhos seriam mão de obra barata, seriam coitados, não adiantaria nada. Eu tive que escolher o menor dos males. O menor mal possível é ser pobre e sozinha. E o maior bem possível foi sempre a poesia”. “Poesia, sexo, destino: Orides Fontela”, *op. cit.*, p.24.

Nesta mesma perspectiva também vale conferir a “Entretien avec Orides Fontela”, *op. cit.*, p.50, onde Orides relata: “Eu sempre numa contradição incrível. Uma pessoa que nunca aristocrática – em toda a minha vida – procedência proletária mesmo, povo! (...) Na verdade a relação entre a arte e a vida é uma coisa tão imaginária”.

²⁴ Trecho do poema “Anti-César” de Orides Fontela, do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p. 219.

²⁵ A metáfora da “escuríssima água” é utilizada por Ivan Marques para abordar a poética orideana, ao apontar: “Augusto Massi diz que ainda não aprendemos a lidar com a “Orides real”, que era mesmo essa fusão de coisas muito díspares. Para isso, seria preciso pôr em evidência a “corrente subterrânea” que percorre toda a obra poética”. MARQUES, Ivan. *Op. cit.*

²⁶ DANTAS, Vinícius. *Op. cit.*, p.52.

²⁷ Expressão de Flora Sussekind in: “Literatura e vida literária”. *Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

atemporal, com especial interesse por imagens da natureza – como a água, o pássaro, a flor, a estrela – utiliza insistentemente os mesmos vocábulos e ao longo da obra enreda-os por meio de um sistema autorreferencial no qual os sentidos vão sendo articulados num movimento de elipse centrípeta²⁸ que parece crescer vigorosamente de livro a livro. Ou seja, Orides, por diversas vezes, dialoga consigo para construir novos sentidos a partir de metáforas por ela mesma estabelecidas em momentos anteriores. Seu recurso de autorreferência conflui para minimizar a extensão lexical dos poemas; sobre este aspecto Antonio Candido afirma que a concisão somada ao minimalismo vocabular e repertório simbólico é a “base de uma parcimoniosa opulência²⁹”, então, diz “densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas, na verdade, multiplica as suas possibilidades”.³⁰ A partir da extrema concisão, a poeta trabalha abundantemente cada termo expandindo sua significação ao explorar as possibilidades metafóricas resultantes de relações inter-simbólicas; logo consolida uma engrenagem que age contra a lógica do descartável, da contemporânea necessidade desenfreado por novidade.

Capaz de significar qualitativamente mais do que a quantidade de vocábulos expressos, sua poética denota a potência da palavra que recebe vigor suficiente para superar o óbvio, reintegrando o poema à sua posição inventiva e fecunda, lhe emprestando “algo humano, uma vivência, um nome”. Ora, sabe-se que majoritariamente quem dá nome e sentido às coisas é a ideologia dominante,³¹ logo, nomear é uma forma de poder. Portanto, a palavra poética é potência, originalmente intangível possui a capacidade de afetar a materialidade da vida, considerando que “a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida a organizar o mundo”.³² Reorganizar o mundo como se a poesia, – “ó forma/ violenta pura”³³ – com sua sensível argúcia pudesse sensibilizar e reestruturar a humanidade.

---

²⁸ Digo centrípeta e não centrífuga porque em Orides Fontela, de livro à livro, cada vez mais as palavras recorrentes vão se tornando ícones de autorreferencialidade, ou seja, a obra vai crescendo dentro deste movimento.

²⁹ CANDIDO, Antonio. Prefácio de *Alba*, *op. cit.*

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Orelha”. In: Orides Fontela, *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. Ainda no mesmo texto, Candido reafirma o quanto a propriedade de “transmitir cargas semânticas elevadas por meio de estruturas verbais reduzidas” é emblemática para a poesia moderna e contemporânea.

³¹ De acordo com Alfredo Bosi em “Poesia e Resistência” in *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Culltrix. 1977.

³² CANDIDO, Antonio. “Direito à Literatura”. *Vários Ensaios*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.

³³ “Escultura”, do livro *Helianto*, *op. cit.*, p. 85.

O NOME³⁴

A escolha do nome: eis tudo.

O nome circunscreve
o novo homem: o mesmo,
repetição do humano
no ser não nomeado

O homem em branco, virgem
da palavra
é ser acontecido:
sua existência nua
pede o nome.

Nome
branco sagrado que não
define, porém aponta:
que o aproxima de nós
marcado do verbo humano.

A escolha do nome: eis
o segredo.

Em “O Nome”, o verso inicial, afirmativo e determinado pelos dois pontos (“eis tudo”), introduz o poema com uma ênfase norteadora, semelhante a uma epígrafe. Ele compõe sozinho a primeira estrofe e estabelece não somente a discussão central apresentada nos versos decorrentes, como também exprime um dos motes de toda a obra: a escolha do nome. A escolha meticulosa dos nomes que compõe seu repertório simbólico-metafórico organiza o eixo a partir do qual os sentidos são (re)experimentados, (re)significados. “Nome: eis tudo”, remete à ideia de origem, ao vigor enérgico da criação iluminando o papel em branco. Ao poeta o poder, pois, nomear é ter em mãos o domínio da linguagem, aproximando-se do objeto: “aponta:/ que o aproxima de nós/ marcado do verbo humano”. Mas há também que se ponderar o limite desse domínio, lembrando que as palavras jamais conseguirão de fato apreender a dimensão do objeto, da percepção ou do sentimento que representam, conforme expressam os poetas simbolistas, a exemplo de Mallarmé:

Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, evocá-lo – isto é que encanta a imaginação.³⁵

---

³⁴ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 64.

Consciente de sua limitação, a poesia de Orides Fontela parece nascer do impasse entre o domínio da palavra e a amplitude do silêncio, entre o dizer e o ocultar, escavando nesta fronteira uma possibilidade de expressar o indizível. Não gratuitamente o branco, signo que se repete bastante ao longo da obra, é metáfora dessa encruzilhada, surge na contingência do despir os sentidos para a construção do novo, como demonstram os versos “o homem em branco, virgem”, “nome/ branco sagrado”. Na poética orideana, o termo “nudez” se tornará sinônimo do branco, no que tange à pureza de sentidos bem como diante da necessidade de preencher o sentido, como no quarto verso da segunda estrofe do poema “O Nome”, no qual a “existência nua” pede um nome. O programa orideano de requalificação poética a partir do ato de (re)nomear, na ânsia de atingir a nudez dos objetos e sentidos, alude a um estado de gérmen da linguagem, ou seja, a poesia como estado pleno de potência.

Em geral, a composição orideana é permeada por um léxico particularmente relacionado à própria linguagem; questões de poética são tratadas a partir dos signos da luz, do branco, do espelho, da forma, dos círculos e do silêncio e, ao enunciá-los, a autora transforma em tema o que a princípio é parte de seu procedimento estético. Somando-se ao seu encadeamento autorreferente, outro fator vital à sua construção é o efeito de ciclo. A concretização de uma poética cíclica faz-se presente pelo método de repetição vocabular e pela frequência de paralelismos. Exemplificando, é interessante observar como os versos que iniciam e encerram o poema “O Nome” – “a escolha do nome: eis” – realizam um circuito. Reiterando esse aspecto, há também a enunciação direta, como no trecho: “o nome circunscreve/ o novo homem”, com o verbo explicitamente remetendo a uma ideia circular. Em sua obra, a autora trabalha abundantemente com imagens esféricas que surgem dos mais variados campos semânticos: são nódulos, olhos, pedras, espirais, abóbada, relógio, lâmpada, alvo, sol e girassol, rosa e rosácea, caleidoscópio, bola, caramujo, semente, pomos, uvas, teia, casulo.

O encadeamento cíclico de seu repertório simbólico-metafórico sugere uma indeterminação temporal que parece afastar a obra de um tempo e de um local “real”, ao passo que a marcante presença da natureza a transporta para um espaço distante da poluição, do barulho e da confusão da metrópole paulistana, onde a poeta viveu e

---

³⁵ WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*, São Paulo, Editora Cultrix, 1993.

publicou toda sua obra. Contudo, interpelando a mansidão de seus pássaros e flores há constante manifestação dos elementos “sangue”, “dor”, “ferida”, “pranto”, “pesar”, “crueldade”. Em síntese, há três grandes campos semânticos explorados: o mundo natural (flores, pássaros, água, sol, fruto, pedra), o mundo da existência humana (sangue, real, dor, pesar, humanidade, lucidez) e o mundo da linguagem.

Mesmo mantendo o seu propositado retraimento social, seja na expressividade poética ou na vida cotidiana, Orides Fontela teve reconhecimento crítico e contou com apoio de ilustres admiradores – inclusive dentro do notável espaço acadêmico da Universidade Estadual de São Paulo (USP) – como o conterrâneo Davi Arrigucci Jr, Augusto Massi, Antonio Candido e Marilena Chauí. Ainda em vida foi traduzida para o francês e pôde acompanhar e intervir nesse processo. Entretanto, sua personalidade ríspida não lhe rendeu muitas glórias, protagonizando uma biografia³⁶ repleta de dificuldades para viver a vida prática e de resistências para se sociabilizar³⁷.

A sensação de estranheza, desamparo, o desajustamento registrado em seus versos, é também o reflexo liricamente transcrito de sua visão e sensação de estar nesse mundo: “Nossa cultura está numa crise que atinge suas próprias bases e a isto chamamos pós-modernismo – pois nem nome próprio tem o que morreu e/ou ainda vai nascer”³⁸. Consideremos a metamorfose desta afirmação em verso:

---

³⁶ Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em 21 de abril de 1940, no interior de São Paulo, cidade de São João da Boa Vista. Filha de Álvaro Fontela, carpinteiro e analfabeto, e Laurinda Teixeira Fontela, dona de casa, quem lhe ensinou as primeiras letras. Formou-se em filosofia pela USP, trabalhou como professora primária e bibliotecária: “Da minha vida particular basta saber de uma coisa: eu sou professora aposentada, o meu dinheiro não está dando nem para o aluguel e eu preciso dar um jeito de arranjar um emprego para equilibrar o meu orçamento”, in: “O avesso do verso”, *op. cit.* Em 1998 é internada em um sanatório em Campos do Jordão, SP, em decorrência de uma tuberculose e por lá morre solitária, como em vida.

³⁷ Em entrevista concedida a Marilene Felinto, *op. cit.*, Orides admite: “Às vezes me chamam de briguenta. Eu não sei como me relacionar bem. Primeiro, sou filha única. Fui criada muito tímida, fechada. Segundo, eu tenho que conviver num meio burguês no qual não fui criada, tenho umas maneiras muito grossas. As vezes e sinto um pouco diminuída em meios muito burgueses. Frente a colegas poetas que são ricos” (...) “Hoje eu bebo socialmente. Teve um tempo em que eu exagerei um pouco (...) Maconha não deu certo porque eu não sei tragar. Eu tenho medo de tomar drogas. Sou uma pessoa que já tem muito problema por dentro, muito problema, muita violência. Não sei o que pode acontecer se eu tomar droga. Pode ser que eu pire de vez”. Mário Sabino em “Métrica da Solidão”, Revista Veja, de outubro de 1995, escreveu: “Suas explosões podem ter como estopim um olhar, uma frase, um gesto mal interpretados. (...) Um dos métodos empregados por Orides é plantar-se na frente da casa de seu desafeto e despejar uma enxurrada de xingamentos. Algumas vezes a torrente verbal é acompanhada por garrafas e latas”. Muito do que saiu na imprensa a respeito de Orides Fontela, na verdade, mais colaborou com a criação de um mito afinado com o imaginário sensacionalista ao estilo de “lendas urbanas” em torno da figura da poeta.

³⁸ FONTELA, Orides. “Nas trilhas do Trevo”, *op.cit.*, p.261.

HABITAT³⁹

O peixe
é a ave
do mar

a ave
o peixe
do ar

e só o
homem
nem peixe nem
ave

não é
daquém
e nem de além
e nem

o que será
já em nenhum
lugar .

Afora a sensação pós-moderna e generalizante de um desatino da humanidade, a questão do “não lugar” que se abre no poema tem muito a ver com a situação poética da própria autora⁴⁰. Embora os espaços de discussões acadêmicas e literárias apresentem uma ascensão sobre o interesse na obra de Orides Fontela, o que provavelmente também se deva à publicação da obra completa pela editora Cosac Naify em 2006, resta ainda muito que se pensar e discutir a respeito da intrigante poética orideana para, então, chegar-se a uma compreensão menos turva. Contudo, superando a mordacidade de sua persona autodestrutiva, sua original personalidade poética parece estar conquistando “um lugar absolutamente seguro e marcado no quadro da poesia moderna brasileira”⁴¹, que progressivamente se dissemina entre a crítica e o público. Mas ainda

---

³⁹ Do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p.217.

⁴⁰ Sobre a relação entre vida e obra, há um apontamento interessante feito por Davi Arrigucci Jr., *op. cit.*: “a poesia de Orides está ligada à biografia de uma forma forte e, embora sua escrita poética seja de um grau de abstração que aparentemente isole os conteúdos de vivência imediata, tem uma profunda experiência incorporada, mas transfigurada em termos abstratos, numa meditação sobre grandes temas: o branco, o meio-dia”. Bastante pertinente também é a observação feita por Ivan Marques, *op. cit.*: “embora se considerasse um agudo problema social, a poeta não queria ser reduzida ao desequilíbrio e à pobreza. Teria horror de ver a sua poesia contaminada pela mesquinharia do cotidiano — daí rejeitar qualquer elemento de banalização que viesse do mundo real. (...) O mais importante, porém, é desconfiar da rigidez dessa dissociação entre poesia e vida, que não permite ao leitor reconhecer traços essenciais como a ironia, o pessimismo, a concretude e a crueldade”.

⁴¹ ARRIGUCCI Jr., Davi. “Nas tramas dos fios tessituras poéticas”, *op. cit.*, p. 122.

há muito que se analisar, não somente no percurso da autora como também no de seus coetâneos; Orides, por vezes, expressa esta angústia:

Acho que estamos num rolo nesse fim de século. Praticamente o que você apresenta está sendo aceitável, não? Ninguém sabe o caminho que vai dar, o bicho que vai dar. Eu também não sei adivinhar⁴².

---

⁴² Entrevista a Michel Riaudel, *op. cit*, p.151.

II- O Caleidoscópio Poético do “Caramujo” à “Teia”

Se o caminho de Orides Fontela enquanto sujeito histórico foi o da solidão, o caminho da sua obra está pautado pelo fechamento da linguagem em torno de seu peculiar conjunto simbólico-metafórico. As imagens e palavras obsessivas de Orides formam uma estrutura muito coesa e dinâmica, um ciclo que instiga o leitor a retornar continuamente e que ganha vivacidade com o recurso da autorreferência e sobreposição metafórica. O amálgama de símbolos orideanos expressa sensações e ideias paradoxais que não poderiam ser transcritas através de uma única metáfora⁴³. Mais do que mera repetição de temas, a incidência de alguns termos deve ser lida junto à constelação de outros símbolos que orbitam em torno de seu repertório. Desse modo, se um símbolo “A” relacionado a um símbolo “B” terá um significado, o mesmo símbolo “A” relacionado a um símbolo “C” repercutirá outro sentido, que apesar de manter o núcleo semântico e sógnico original de A, ao ligar-se com outro constituirá uma nova imagem. Conforme enumera Ivan Marques “essa teia de símbolos foi batizada pela crítica de várias maneiras: espiral poética (Augusto Massi), móbile e consciência permutacional moderníssima (Vinícius Dantas)”⁴⁴. Uma boa metáfora para pensarmos o mecanismo desta rotação simbólica é a do caleidoscópio, proposta por Elizabeth Hazin:

Escrever em caleidoscópio seria uma maneira especial de organizar formalmente um texto: algo já escrito anteriormente repetir-se-ia mais adiante, gerando um novo ícone. O que faz Orides senão baralhar continuamente os mesmos signos?⁴⁵.

Esse efeito caleidoscópico é o desdobramento de uma trama poética iniciada a partir da primeira publicação no final da década de sessenta: *Transposição* (1969). Editado com a ajuda do crítico literário e amigo Davi Arrigucci Jr., que o considera como o mais importante de toda produção da autora: “quando Orides me apresentou o primeiro caderno de poemas penso que sua poesia estava composta já em essência”⁴⁶.

---

⁴³ Este recurso remete ao estilo simbolista, sobretudo “quando o próprio símbolo encontra dificuldade para expressar a ambigüidade, é a imagem – que consiste em vários símbolos associados – que expressa o significado elíptico”, in BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1967, p. 125.

⁴⁴ MARQUES, Ivan. *Op. cit.*

⁴⁵ HANZIN, Elizabeth. “A essência do espelho”, in: *Folha de São Paulo*, 03 de dezembro de 1989.

⁴⁶ ARRIGUCCI JR. “Na trama dos fios tessituras poéticas”, *op. cit.* p. 114.

Em sua estreia literária a autora já expõe seus procedimentos fundamentais: a concisão, a simbologia e o repertório de palavras peculiares, a ideia do ciclo, a presença do silêncio e a forte referência à lucidez, os questionamentos sobre a linguagem indicados de antemão pelo título da obra – *Transposição* que alude às ações de inverter, exceder, ultrapassar. O livro inicia-se com o poema homônimo:

TRANSPOSIÇÃO ⁴⁷

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

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

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

A conjunção metafórica das imagens “manhã”, “jardim” e “flores” é apenas ponto de partida para a “transposição contínua” que logo se revela: vem para transpor, alterar a ordem geométrica, passar além da descontinuidade de planos. No exercício desta manhã que desperta aguça-se o avivamento dos sentidos; a quietude e harmonia próprias do símbolo jardim desestabilizam-se: o jardim “não é mais geometria, ele varia de ângulo, de face”. Partindo do âmbito da expressão literária, tem-se a transposição das palavras e dos sentidos, mas há duas etapas deste transpor orideano, a primeira é relativa ao momento próprio do livro – da ação de lançar-se como poeta para o mundo – e a segunda implica numa lógica estabelecida durante toda sua trajetória poética.

A divisão interna de *Transposição* convida o leitor a pensar na relação entre opostos. Composto de quatro fases, entre cheias e minguantes, Orides nos apresenta sua “base”. Posteriormente se aninham os poemas de queda, negatividade, ilustrados pelo sinal de subtração (-), na sequência vem a adição (+) que expressa uma fase de positividade e elevação; para encerrar escolhe o termo “fim”. Neste encadeamento, é

---

⁴⁷ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p.11.

possível a alusão à lógica cíclica da vida, da natureza: do preparar a terra, plantar a semente, germinar o fruto até a colheita; ou ainda, é possível fazer uma comparação com a experiência humana na passagem da infância à adolescência, à vida adulta e ao envelhecimento. Contudo, no campo dos conteúdos latentes, a “base” se reporta à criação e experimentação poética, à experiência com a palavra, com a forma, com o criar e renomear, implícitos na recorrente metáfora do fazer e desfazer. Para tanto, emprega-se diversas vezes o símbolo da “mão”: as mãos nuas lavram o campo e se ferem, desnudam a estrela essencial sem ter medo do sangue, são as mãos que capturam o fato, elas desfazem a trança, podem quebram o brinquedo e construir “um campo sem mais jardim/que essência”⁴⁸. E, ainda, é preciso lembrar, são as mãos que escrevem, portanto “mão”, este símbolo recorrente impõe-se como metáfora do próprio fazer artístico.

O movimento cíclico inerente ao processo manual do fazer-desfazer, tecer–destecer, inverte a polaridade do positivo-negativo ao enfatizar positivamente o “desfazer/ des-membrar”. O frequente emprego do prefixo “des” reforça o ideal de ultrapassar, elemento que reafirma a prática da transposição, reiterado, em especial, na sequência dos poemas “Ludismo”, “Salto” e “Laboratório”, que fixam claramente o ato de criação a partir do contínuo procedimento de desconstrução-construção; como enunciado nos emblemáticos versos: “quebrar o brinquedo/ é mais divertido”⁴⁹. Deformar a forma para estilizá-la, estilizar a forma para deformar o real, ou seja, recriá-lo poeticamente, transpô-lo ainda que seja no curto instante do poema. Destruição e subversão, todavia, acompanham uma tendência de época⁵⁰.

Na primeira seção do livro, os poemas abordam o fluxo da transposição de sentidos em relação ao tempo: “tudo se recria em transposição contínua”. A ideia da eclosão, do florescer das palavras, é bastante trabalhada como “renascer contínuo” no qual se transfigura a “vivência:/outra figura nasce/ e subsiste plena”. O cenário é de uma natureza manipulada pelo “sentido humano nas coisas”, por mãos que “tateiam/ palavras/ tecido/ de formas”; a espontaneidade do acontecer natural é racionalizada

---

⁴⁸ Versos de “Desafio”, do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹ Verso de “Ludismo”, *idem*, p.18.

⁵⁰ Segundo aponta Ivan Marques “no lugar do nacionalismo de outras épocas, nos anos 60 houve uma forte inclinação para o universal. Em São Paulo, o período foi sartriano, libertário e apocalíptico. Não eram poucos os leitores de Heidegger, nem os pós-simbolistas que escreviam seus noturnos e elegias, em meio aos brados *beatniks* e surrealistas de outros poetas. “A destruição é mais forte que a ordem”, afirma Jorge Mautner em sua “fenomenologia libertária e anárquica”. MARQUES, Ivan. *Op. cit.*, p. 31

entre formas geométricas em que se cria “o texto labirinto/ intrincadíssimos caminhos”.⁵¹.

Ainda na lógica inversa da polaridade positivo-negativo, a seção (-) é a maior em força e intensidade poética, aqui, está dada em sequência parte dos mais afamados e belos poemas da autora: “Fala”, “Pouso”, “Rosa”, “Meio-Dia” e mais adiante “Torres”. Além destes, há outros notáveis que merecem uma leitura atenciosa, em especial ecoam a sutil angústia dos versos: “que sentido/ tem o que é original e puro?”⁵². Durante a subtração (-) arrolam-se poemas que tratam do pesar humano, do sofrimento; não gratuitamente é um dos momentos altos da explícita preocupação e confrontação com o real. Entretanto, sua antítese, a adição (+), parece não atingir a mesma excelência das demais seções do livro. A preocupação com o tempo e a fixação da luz atuam, mas de modo ineficiente; a discussão sobre o tempo e a vida estabelecida por “Ode III” e “Lavra”, no início de (+), logo se esvai em meio à uma abstração difusa.

A última parte, o *fim*, empenha-se em construir o “Equilíbrio”: síntese das anteriores, não traz respostas e sim expõe questionamentos. A simbologia da água, timidamente apresentada, emerge agora de forma resoluta, abarcando tanto a metáfora do fluxo – ligada ao tempo – quanto a imagem da fonte, representante da verve da linguagem, da inspiração – efetivando também o aceno à metapoética. O projeto de transpor está em “Fluxo”: “mutação contínua/ nunca terminada”.

Faz parte do movimento desse ciclo de (-) à (+), da *base* ao *fim*, a alternância entre elevação e queda, construção e abismo, inerente à sensação de potência e impossibilidade que acompanha todo o percurso poético de Orides. A transposição ao longo da obra é enfatizada pelo modo como, trabalhando essencialmente os mesmos temas, o mesmo léxico e os mesmos campos semânticos, os sentidos metafóricos migram de um termo a outro – por exemplo, do sol à luz, ao meio dia, à lucidez, à consciência; e ainda, com o decorrer da obra, a relação metafórica entre os vocábulos tende a inflar resultando em novas metáforas. Assim, cumpre-se o anunciado no primeiro poema: “tudo se recria em transposição contínua”.

Nessa permanente relação de transposição poética, também chama atenção a quantidade de poemas que receberam os mesmos títulos⁵³, autorreferencialidade que

---

⁵¹ Do livro *Transposição*, *op.cit.*, cito os poemas “Transposição” p.11, “Poema I” p.16, “Diálogo” p.24, “Tato” p. 22, “Arabesco”.

⁵² *Idem*, poema “Revelação”, p.35.

⁵³ “Poema I”, “Poema II” no livro *Transposição* e depois em *Alba* novamente “Poema”; “Poemetos” em *Helianto* e Poemetos II em *Alba*; “Composição” em *Helianto* e *Alba*; “Ode” I, II e III em *Transposição*,

ativa uma ação metapoética peculiar; podemos considerá-la como “intrametapoética”, pois problematiza e aborda os limites da expressão do poema não apenas como conteúdo ou citando elementos da tradição literária, mas construindo uma forma própria a partir da autorreferência e autocitação para se estabelecer. Tal qual em “Caramujo”, Orides Fontela tende a retornar a si num movimento cíclico: “a saída é a volta”:

CARAMUJO ⁵⁴

A superfície
suave convexa
não revela seu dentro
apenas brilha.

A entrada
estreita abóbada
é sóbria
sombria gruta

A sequência
rampa enovelada
se estreita num pasmo
labiríntico

O fim
limite íntimo
nada é além de si mesmo
ponto último.

A saída
é a volta.

“Odes” e “Ode” em *Helianto*, “Odes”, “Ode” e “Ode II” em *Alba*, Ode e Duas odes antigas em *Rosácea*; “Elegia” I e II em *Helianto*; “Fala” em *Transposição* e *Teia*; “Onde a fonte” em *Helianto* e “Fonte” em *Alba*; “Espelho” e “Espelho II” em *Alba*, “O Espelho” em *Rosácea*, “Reflexo” em *Transposição* e “Reflexos” em *Alba*; “Círculos” em *Transposição*, “Círculo” em *Teia* e “A paisagem em círculo” em *Helianto*; “Ciclo” em *Helianto* e “Ciclo II” em *Alba*, “Claustro” em *Transposição* e “Claustro II” em *Helianto*; “Jogo” em *Helianto* e *Teia* e “Narciso (jogos)” também em *Teia*; “Tato” em *Transposição* e “Tato II” em *Helianto*; “Mãos” em *Transposição* e “A mão” em *Alba*; “Nudez” em *Alba* e *Teia*; “Aurora” em *Transposição* e “Aurora II” em *Helianto* E AURORA EM ROSÁCEA ; “Estrela” em *Transposição*, *Rosácea* e *Teia* e “Estrelas” em *Helianto*; “Sol” em *Helianto* e *Teia*; *Alba* I, II e III em *Alba*; Pousos em *Transposição* e Pousos II em *Alba*; Vôo em *Transposição* e *Teia* e Vôo II em *Helianto*; “Rosa” em *Transposição*, “Rosácea” e a “Rosa” (atualmente) em *Helianto*, “Rosa II” em *Alba*, “Rosas” em *Rosácea*; “Nau” em *Helianto* e “Nau II” em *Alba*; “Herança” em *Helianto* e *Rosácea*; “Rebeca” em *Transposição* e “Rebeca II” em *Rosácea*; “Eros” em *Helianto* e “Eros II” em *Teia*; “O gato” em *Helianto* e “Gatos” em *Teia*; “Noturno” em *Alba* e *Rosácea* e “Noturnos” e “Noite” em *Teia*; “Gênesis” em *Helianto* e “Anti-Gênesis” em *Rosácea*.

⁵⁴ Do livro *Transposição*, *op.cit.*, p. 40

Penetrar essa linguagem implica no esforço de adentrar a “estreita abóbada”; a princípio a leitura pode parecer enfadonha pela sua estranheza, maçante por se ancorar num repertório erudito denso em muitas referências exteriores aos poemas. Contudo, paulatinamente, sua dicção vai se revelando, familiarizando o leitor com seu estilo, equipando-o para seguir por sua “rampa enovelada”: perseverante novelo de palavras-imagens que articula seu vocabulário poético. E quanto mais se adentra a obra, mais complexas se tornam as relações intratextuais vivificando o “pasma labiríntico”, a efetiva relação entre as palavras enredadas capazes de criar significados internos ao poema e ao conjunto de sua poética: “parcimoniosa opulência”.⁵⁵ A imagem do caramujo é a cristalização do movimento elíptico da linguagem para dentro da linguagem que está sendo anunciada desde o começo de *Transposição*, em que os intrincadíssimos caminhos do texto labirinto se ativam por meio da simbologia autorreferencial.

Em *Helianto* (1973), a emblemática figura do “Caramujo” – com seu caráter ensimesmado, frio, diminuto – é reelaborada, transpondo e perpetuando o emblema esférico para a figura quente e exuberante do girassol. Se o primeiro livro tinha um andamento persistente e linear, formando um conjunto arquetípico da concepção e dos procedimentos poéticos orideanos, o segundo é mais dissonante: a rotação da flor buscando o sol em ciclos consecutivos. Há uma fixação pelo ritmo em círculo, posta tanto em conteúdo quanto em forma, ou ambas concomitantes como nos poemas “Ciclo” e “Paisagem em Círculo” – que chegam a ser exacerbação deste recurso. Estamos diante de uma poeta mais abstrata e difusa, que se entrega mais ao ludismo e à experimentação da forma.

Transposição trouxe uma poesia de dicção conceitual na qual a visualidade, o jogo com a divisão das palavras e o corte abrupto dos versos não eram tão enfatizados; já em *Helianto* a exploração espacial das palavras está mais encorpada, é o livro onde mais está presente a influência do formalismo concretista. A própria autora reconhece que usou e abusou de tudo o que aprendeu e declara que permeia a metapoesia, porém,

---

⁵⁵ *Op. cit.* Vale relemburar que na orelha de “Trevo” Antonio Candido afirma: “porque Ordes Fontela tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica as suas possibilidades. Denso, breve, fulgurante, o seu verso é rico e quase inesgotável, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido”.

não deixa de salientar que estava em consonância com uma tendência da época.⁵⁶ Apesar de já haver uma inclinação ao metapoema desde o primeiro livro, *Helianto* é o que mais explora esta via; a forma em diversos momentos se torna tema, o que fica evidente em versos como: “Forma/ densamente forma/ como revelar-te/se me revelas?”; “Ó forma/ violenta pura/ como emprestar-te algo/ humano/ uma vivência/ um nome?”; “Figuras.// Realmente/ figuras?”; “Instaura-se a forma/ num só ato// a luz da forma é um único/ ápice”⁵⁷.

Notável no “círculo/ exemplar de *Helianto*”⁵⁸ é a ênfase da dicção mítica embaçando realidade e miragem, endossada por poemas como “Sol”, “Gênesis”, “A Estrada”, “Sete poemas do pássaro”, “Composição. E, fortalecendo a instauração do mito, aclama-se um tempo e um espaço neutros, como se percebe pelas expressões utilizadas: “em campo nulo”, “tempo íntegro, sem trauma”, “puro tempo”, “lentamente o tempo perde-nos”, “um instante eterno”. A dinâmica do tempo está bastante articulada à de ciclo e à noção de transitoriedade já enunciada desde a epígrafe, onde se alude à consciência do efêmero pelo verso “cantar-se e ir embora”, circundando o imaginário fabuloso “de um tempo sacro (ou de um não tempo)”⁵⁹.

O movimento em círculo já estava atuando na organização geral de *Transposição*, bem como na estrutura e conteúdo de alguns poemas, porém, a relação com o ciclo ainda não aludia claramente à noção de mito; logo, percebe-se que a arquitetura de tempo-ciclo-mito tornou-se de fato eminente a partir de *Helianto*. Mas, muito das características do segundo livro estavam implantadas desde o primeiro, conforme anunciado no precursor poema “Girassol” – “Quero expressar a flor/ e o girassol me escolhe:/ helianto bizâncio ouro luz”⁶⁰.

Diferente da expressa preocupação com o real que havia em *Transposição*, os círculos de *Helianto* inclinam-se a recalá-la para abrigar-se num universo mítico, quiçá no “centro do eterno”, “centro do silêncio”.⁶¹ Assim, o livro parece afrontar a necessidade de uma referência ao real (do estar aqui, agora) entregando-se a um vagar que desmente e mitifica, chocando-se com o proferido na epígrafe do livro anterior

---

⁵⁶ Em depoimento a Augusto Massi, “Nas trilhas do trevo”, *op. cit.*, p. 259, Orides Fontela declara sobre o livro *Helianto*: “creio que, na época, sua preocupação com a meta-poesia (a forma, a palavra) não estava tão defasada assim”.

⁵⁷ Do livro *Helianto*, *op. cit.*, cito os poemas “Forma” p. 86, “Escultura” p.85, “Tela” p.83 e “Aurora II” p.98.

⁵⁸ *Idem*, verso do poema “*Helianto*”, p. 75.

⁵⁹ *Idem*, verso do poema “O Gato”, p.124.

⁶⁰ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p.50.

⁶¹ Do livro *Helianto*, *op. cit.*, cito os poemas “Alvo” p. 76 e “Fera” p.97.

“atenta ao real/ aqui/ aqui aconteço”. Tudo indica que a ordem de *Cronos* é intencionalmente combatida por “giros/ implacáveis (...) destruindo o tempo”.⁶²

Sapiente da limitação da arte e da linguagem enquanto representações da vida, Orides Fontela lança-se ao “Ludismo”, ao “Jogo”, e se flagra construindo uma realidade paralela, um pequeno mundo preciso “de tempo perfeito/ presença íntegra”. O que a resguarda de um encantamento ingênuo é a consciência do próprio sonho e de saber-se aspirando um “ar irreal” em seu “íntimo tempo que se instaura mito”. Orides reconhece seus moinhos de vento e a “luta/ feroz e triste em seu ciclo”. A relação com o tempo, portanto, não é evasiva e sim submersamente tensa: “enquanto fixamos/ claros signos/ flui o silêncio// E enquanto sofremos/ a hora intensa// lentamente o tempo/ perde-nos”.⁶³

Percebe-se também que a luz, bastante incidente no primeiro livro acompanhando o percurso da consciência, agora tende a retratá-la de forma mais figurativa e rarefeita, costuma surgir associada à figura do sol “sem nenhuma sombra/ possível”⁶⁴, alusão ao “Meio-Dia” de *Transposição*. Por outro lado, a presença do silêncio e do branco que a ela se articula ganham força e converge para a aparente temporalidade neutra do livro – “branco centro do eterno” – e com a intensificação da abstração: “lavro a figura/ não na pedra (inda plástica) mas no/ inumano vazio/ do silêncio”.

Apesar de certas extravagâncias experimentalistas e prolixa abstração, há também momentos em que, crítica, Orides Fontela diante do metapoema se encontra descrédula, como se depreende nos versos: “Inúteis o perfume/ e a cor: apenas signos/ de uma presença oculta/ inútil mesmo a forma/claro espelho da essência//inútil mesmo a rosa”; e ainda, questiona seu próprio desempenho simbólico: “mas para que serve o pássaro? // O pássaro não serve. Arrítmicas/ brandas asas repousam”⁶⁵.

Com todas as suas irregularidades, *Helianto* se torna um livro importante na trajetória da autora por intencionalmente instaurar o mito. Sobretudo, também se inaugura o abismo, elemento que apoiará a composição do dialético movimento de potência e impossibilidade orideana. Há valorosos indicativos apontando que sua autoimersão poética não se encerra em mero esteticismo.

Uma década separa as publicação de *Helianto e Alba* (1983), livro prefaciado por Antonio Candido, que o avalia como excepcional. Ganhador de prêmio Jabuti se

---

⁶² *Idem*, “Gigantomaquia” p.109.

⁶³ *Idem*, “Ode”, p.133.

⁶⁴ *Idem*, “Sol”, p. 91.

⁶⁵ *Idem*, “Repouso” p.130 e “Elegia II” p.135.

tornou um marco na trajetória literária da autora. Com a passagem dos anos setenta para os oitenta, há alterações em sua expressão poética – “um sol por um sigilo/ a fuga por um silêncio – riquezas por uma mudez” – Orides se apresenta formalmente menos mirabolante e a discussão metapoética agora é condensada pela dicotomia silêncio-fala, em que a poesia se expõe como subversão ao silêncio, conforme logo anuncia em um de seus mais famosos poemas: “Saber de cor o silêncio// e profaná-lo, dissolvê-lo/em palavras”. *Alba*, sem dúvida, é o livro no qual mais atua o “silêncio” de Orides.

Helianto já havia posto mira sobre o branco e o silêncio, e ainda, já havia introduzido a relação silêncio-branco-luz⁶⁶, mas é em *Alba* que esta tríade ganha integridade maturando a poética orideana; acentua-se a iluminação como num estado de “Vigília”: “atenção branca aberta e vívida”. Não gratuitamente a autora intitula sua terceira publicação, os poemas estão muito relacionados à luminosidade do cintilar de alvorada, adentrando o campo lexical da luz, alvo, alvorecer, aurora.⁶⁷

De *Helianto* a *Alba*, apesar da reestruturação estética e revisão da ação metapoética, que passa da lapidação da forma ao silêncio, o diálogo “intrametapoético”, aquele interno à própria obra configurando o efeito caleidoscópico, mantém-se em progressão. Há uma continuidade da ordenação mítico-temporal de “ciclo/ ritmo submerso/ sem asas para o tempo” e o adensamento da temática mítica por meio de apropriações e recriações de temas e personagens tradicionais como em “Prometeu”, “Centauros”, “Penélope”, “As Parcas”, “Letes”.

A progressão de *Transposição* à *Alba* revela a reelaboração de um momento mais conceitual, relativo à descrição dos próprios princípios e procedimentos poéticos, para uma fase mais fluidamente imagética. Entre os livros ocorre uma intensa intertextualidade, belo exemplo são os poemas “Pouso” e “Pouso II”. E há muitos outros que se estabelecem por meio de retomada de temas, como o “espelho”, o “fluxo das águas” (recuperado na imagem da “fonte”), a ação de tecer, tramar⁶⁸. Esses diálogos fortalecem o direcionamento centrípeto da linguagem orideana, esmerilando o “Caramujo” de *Transposição*, movimento que posteriormente é reencenado em “Ode”: “O início? O mesmo fim./O fim? O mesmo início”.

---

⁶⁶ Exemplos bem ilustrativos são os poemas “Alvo” p. 78, “Fera” p.97 e “Prata”, p.92.

⁶⁷ Há casos em que o branco também resgata a concepção mallarmaica do poema frente à página vazia que seria o espaço virgem da escrita, um espaço privilegiado da nudez das palavras, isto ocorre quando Orides intenta atingir “maior nudez: barreira/ ininterrupta do silêncio/ guardando em si a evidência das formas”, do livro *Alba*, *op.cit.*, “Nudez” p.187.

⁶⁸ Especialmente na passagem do poema “Meada” de *Transposição*, p.17 (“uma trança desfaz-se: calmamente as mãos/ Soltam os fios/ inutilizam/ o amorosamente tramado”), para as mãos de “As Parcas” que / fiam/ nada tecendo”, *Alba*, p.171.

É fato que *Alba* rememora fortemente o livro de estréia, a começar pela epígrafe – “A um passo/ do pássaro/ res/ piro” – em referência à epígrafe de *Transposição*: “A um passo de meu próprio espírito/A um passo impossível de Deus/ Atenta ao real: aqui./ Aqui aconteço”. Entretanto, a comparação entre as epígrafes já antecipa a mudança de uma expressão mais objetiva em relação à referência ao “real”, ao “aqui” e à ação “atenta” do sujeito poético manifesta em *Transposição*, por uma dicção mais simbólica e fragmentada com maior concreção de significados para um menor número de palavras. O corte de verso no verbo “res/ piro” remete à dificuldade da ação, podendo assim aludir à própria dificuldade do viver. Não obstante, em *Alba* a vida aparece de modo mais sutil, está subjetiva e interiorizada por relações metafóricas e não como antes, em *Transposição*, onde fora manifesta explicitamente pelos termos “vida” e “vivência” e também pelas simbologias patentes do jardim e da semente.

Outro elemento que chama atenção na epígrafe de *Alba* é o destaque do símbolo “pássaro”, um dos principais dentre o repertório orideano, e da situação de se estar “a um passo de”. A sensação de estar a um passo de algo, ou seja, muito próximo, mas ainda não atingindo a plenitude, acompanha a autora desde sua estreia literária, abrigando a paradoxal fronteira de seu projeto poético, entre a potência e a impossibilidade.

Em suma, da discussão exposta depreende-se que o diálogo entre os símbolos encena o constante duelo entre o ideal da plenitude do poema e a consciência de sua limitação frente às circunstâncias da ordem concreta do mundo. Isto repercute em *Alba* através da amplificação da lucidez : “I. Entra furtivamente/ a luz/ surpreende o sonho inda imerso/ na carne.// II. Abrir os olhos./ Abri-los/ como da primeira vez/ - e a primeira vez/ é sempre”⁶⁹. Concomitantemente, ocorre o retorno ao ideal da renomeação, reconstrução dos sentidos que é maximizada pela eminência do branco. Entre sutilezas, dissimulações e ambiguidades do falar e calar, fazer-desfazer, “o sim que traz o não no seio”⁷⁰ ativa na poética orideana o movimento de renovação, renascer contínuo em que tudo se move, tudo se recria, num permanente retorno ao princípio de *Transposição*.

Já o livro *Rosácea* (1986) é o mais atípico em relação ao conjunto da obra, embora mantenha os procedimentos característicos como a brevidade e concisão, o

---

⁶⁹ “Alba”, *op. cit.*, p.147.

⁷⁰ Cito verso do poema “Penélope”, *idem*, p.169.

repertório simbólico, a atuação entre silêncio e lucidez. A luz, entretanto, já não é a mesma alva, permanente, da aluminação de *Alba*, agora, trata-se da luz mínima, como anuncia o poema “Coruja”⁷¹, ao capturar “a presa/ em pleno escuro”. A coruja, símbolo do empenho intelectual em oposição ao conhecimento intuitivo, testemunha e enfatiza a nova inflexão da poética orideana, resultado da permuta de sua inclinação ao abstrato para uma busca mais ostensivamente concreta, como declara a própria autora em entrevistas e depoimentos e como bem aponta o crítico Ivan Marques. Em *Rosácea* a autora busca redirecionar-se; avaliando sua obra Orídes nos revela que fez um caminho “ao contrário”: “comecei super abstrata e agora estou tentando concretizar um pouco”⁷².

Apesar de já existir a preocupação com o real e com a vida no livro de estréia, ela era dada de modo intelectual; posteriormente, na sequência das publicações *Helianto e Alba*, a abstração se sobrepõe. Em *Helianto*, o termo “vida” passa a ocupar uma posição adjetiva e, em *Alba*, chega a assumir conotação transcendente da vida pura, além, já sem palavras. Em *Rosácea*, no entanto, a vida emana das experiências manifestando-se “mansamente pesada”, está contida nos seres e nas situações que passam na terra, nos grãos e nas águas. É o livro onde se encontra o *Esconjuro*, a *Anti-Gênesis*: “a vida finda”, “a asa sem pássaro”, manifesta-se a existência como “imutável condição de ser fonte e ferida”⁷³.

A sensação de desencantamento é constante, como se percebe nos poemas “Lenda” e “Dom Quixote”, nos quais a lucidez é uma penitência e a loucura não salva. O sentido que o silêncio tende a ocupar neste momento da poética orideana também avigora a sensação de desalento: “Não há perguntas. Selvagem/ o silêncio cresce, difícil”⁷⁴; diferente de *Alba* que ora apresentou uma postura mais enérgica perante o silêncio, com palavras capazes de profaná-lo, dissolvê-lo, ora captou-o de modo meditativo, contemplativo.

---

⁷¹ Do livro *Rosácea*, *op. cit.*, 203.

⁷² “Entretien avec Orídes Fontela”, *op. cit.*, p.165.

Ainda sobre esta mudança de postura, em depoimento Orídes declara: “Até Alba os meus versos viviam pairando lá em cima, sublimes demais. Poesia sobre poesia... chegou um ponto 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 coisa lá em cima. Foi intencional. Depois de *Alba*, já não agüentava mais esse negócio nas nuvens (...) concretude, estou procurando isso”. FONTELA, Orídes. “Poesia, sexo e destino”, *op. cit.* p.24.

Vide também “Artes e ofícios da poesia”, entrevista de Orídes Fontela à Augusto Massi, *op. cit.*, p.261.

⁷³ Do livro *Rosácea*, *op. cit.*, cito verso do poema “Bucólica”, p.230; “Anti-Gênesis”, p. 245; “Soneto” p. 261.

⁷⁴ *Idem*, “Esfinge” p.247.

Outro grande diferencial do quarto livro são os indícios da biografia da autora, nunca antes expressamente tematizados. Conforme destaca Augusto Massi, a poeta “revela o que é familiar (...) o livro está dedicado aos pais, a avó materna irrompe no poema “Herança” e até mesmo a irmã nascida morta é arremessada contra o presente”.⁷⁵ Orides admite que somente em *Rosácea* exprime algo pessoal⁷⁶; tanto que, em relação à obra completa, assemelha-se a um apêndice ao resgatar vestígios de sua memória, formação filosófica, espiritual e literária, oferecendo uma série de homenagens não somente às figuras familiares como também intelectuais: Kant, Pascal, Rousseau, Drummond, Mário Quintana, e até mesmo à sua iniciação no zen-budismo com o poema “Gatha”.

Publicado apenas três anos após o marcante *Alba*, reúne um material heterogêneo, meio dissonante, conforme as próprias palavras da autora⁷⁷ que tinha a prática de buscar uma lógica estético-sistemática para seus livros, sem que a sequência cronológica fosse prioridade⁷⁸. As publicações anteriores foram todas organizadas a partir de um “poema tema” que dá origem aos títulos – *Transposição*, *Helianto* e *Alba* – apenas *Rosácea* destoa desse arranjo, embora ainda mantenha uma estrutura interna a partir da ordenação composta por cinco partes que agrupam os textos em eixos específicos. A primeira parte, “Novos” é composta por poemas que marcam a transição desta nova fase, com versos aforísticos e poemas que alegorizam a própria poética.

A segunda parte, “Lúdicos”, traz poemas ligeiros, com um tipo de humor submerso entre discretas ironias; é também o momento em que rende seu tributo aos poetas Drummond e Mário Quintana. A terceira seção, “Bucólicos”, aparentemente a mais branda e singela – “no ultimo andar de um sonho”, “os cabelos ao vento”⁷⁹ – reaviva seu repertório simbólico peculiar – sol, pássaro, mão, águas, rosas, silêncio, luz, pedra, estrela, jardim – que nesse livro, fugindo à regra, ainda não havia sido enunciado.

---

⁷⁵ *Uma obra feita em espiral, op.cit.*

⁷⁶ “Orides Fontela: Poesia, sexo e destino”, *op. cit.*

⁷⁷ Em depoimento concedido à Augusto Massi, “Nas trilhas do trevo”, *op. cit.*, p.260.

⁷⁸ “O mais difícil é o momento que sento para montar o livro. É a hora de encontrar a estrutura. Eu começo os meus livros com um poema-tema que depois dá nome ao volume, e acabo sempre com um poema sobre o silêncio. Tenho uma visão matemática dos livros. Eu não gosto de confusão, porque estudei filosofia e me tornei uma mulher com a cabeça lógica. Levo um tempo enorme buscando alguma ordem, construindo a estrutura, porque sem ela não há livro”. CASTELLO, José. “Orides Fontela resiste à sofisticação da poesia” in: *O Estado de São Paulo*, 01 de junho de 1990. Ainda sobre a organização de *Rosácea* e a opção por publicar alguns de seus poemas inéditos mais antigos como os sonetos, Orides esclarece: “Eu tento que um livro seja um conjunto. Então, se o poema, mesmo que muito antigo, couber no conjunto, vale. De modo que, às vezes, ver meus poemas pela cronologia, o crítico pode entrar bem. E muito”. “Entretien avec Orides Fontela”. Michel Riaudel, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁹ *Idem*, cito os poemas “Bem-te-vi” p.228 e “Mensagens” p. 229.

Mas logo se exaure a sensação de leveza ao proferir, com sequidão e densidade, versos como “tão ácida a sede e a água tão breve”⁸⁰.

Em “Mitológicos”, percebe-se a continuidade da relevância do mito para a poética orideana, fala-se do “Dragão”, há o “Esconjuro” de Selene, Diana, Hades, Perséfone, entre outras deusas, proclama-se a “Esfinge”, a “Lenda”, a ação de “Rebeca (II)”, do “Profeta”, numa expressividade muito próxima aos poemas de cunho mitológico de *Alba*. O diferencial é a relação com o tempo, em *Alba* muito articulada à percepção de um ininterrupto ciclo, à ordem do eterno; já em *Rosácea* traz uma instabilidade marcadamente regida por “Ananke”⁸¹, que na mitologia grega é a personificação do destino “que em tudo pulsa e penetra”.

Na quinta e última seção, a autora permite-se publicar alguns poemas “Antigos”, porém não obsoletos. Entre eles chama atenção a sequência de Sonetos amargos, escritos na década de sessenta, que nos revelam o rol de temas substanciais à poética orideana, já eclodindo na jovem Orides: o silêncio, os domínios da luz e a lucidez, o branco, a memória e eternidade, o abismo, a alta agonia de ser, o espelho, o jardim, o pássaro.

Apesar da reformulação que a autora apresenta em *Rosácea*, rumo a uma expressão mais concreta, é nítido que o diálogo com as obras anteriores ainda se mantém plenamente ativo. Em especial, como exercício de revisão poética, nota-se a retomada de poemas de *Helianto*, como “Herança” e a passagem de “Gênesis” para a “Anti-Gênesis”, da “Gigantomaquia” para “Dom Quixote”. Além do diálogo mais explícito com o segundo livro, há também uma continuidade temática de *Transposição* no que tange à figuração do “Núcleo”⁸², na qual a palavra era plantada, mais do que em terra, em nuclear diamante; acompanhando este campo semântico, *Rosácea* traz os poemas “Origem”⁸³ e “Botânica”⁸⁴, nos quais a ideia do poema nuclear permanece, de modo menos referencial, através da metáfora do fruto anulando a flor, atingindo a raiz. Pelo subtítulo que antecede estes poemas – “Antigos” – e por saber que *Rosácea* surgiu de uma coletânea de diversos originais que por algum motivo não foram publicados

---

⁸⁰ *Idem*, “Jardim” p.236.

⁸¹ Vide o poema, *op. cit.*, p.245.

⁸² *Op. cit.*, p. 23: “Aprender a ser terra/ e, mais que terra, pedra/ nuclear diamante/ cristalizando a palavra./ A palavra definitiva./ A palavra áspera e não plástica”.

⁸³ *Op. cit.*, p. 251: “Nem flor nem folha mas/ raiz/ absoluta. Amarga./Nem ramos nem botões. Raiz/ íntegra. Sórdida./Nem tronco ou/ caule. Nem sequer planta/ - só a raiz/ é o fruto”.

⁸⁴ *Op. cit.* p. 255: “Da planta tiro a/ flor:/ cor estruturada/ em torno da origem./ Da flor tiro as/ várias/ vestes/ as sépalas e as/ pétalas/ - proteções e/ ornamentos./ Do núcleo floral/ puro/ retiro o/ androceu/ e o indefeso/ estigma// e - anulada a/ flor - / eis-no de volta à/ planta/ pelo fruto”.

anteriormente, é plausível inferir que eles tenham sido escritos quase na mesma época de “Núcleo”. Não obstante, a busca por concretude parece ir ao encontro de algo já assinalado em *Transposição*, ainda que num estado prematuro, ora resultado de uma jovial espontaneidade, ou “espírito selvagem”, como Orides gostava de se reconhecer.

Em 1988, após dois anos da publicação de *Rosácea*, Augusto Massi, idealizador e responsável pela *Coleção Claro Enigma*, uma das mais importantes edições de poesias da época, reuniu a obra completa de Orides Fontela em *Trevo*, que posteriormente se tornaria uma referência aos estudos sobre a autora; ao se ler toda a poesia de Orides num único livro, acentua-se a sensação da escrita caleidoscópica, pois mais facilmente o leitor percebe as contínuas projeções e particulares rupturas de um livro a outro. Essa publicação pode ser considerada outro marco em sua carreira, pois lhe rendeu visibilidade e uma boa repercussão na imprensa, entrevistas em jornais, revistas e até mesmo programas televisivos, promovendo sua poesia e sua imagem de poeta.

O movimento esférico que migrou do “Caramujo” ao “Helianto”, esteve presente em *Alba*, passou pelas estrelas, sóis e abóbodas partidas de *Rosácea*, enfim chega ao seu desenlace com *Teia*: último livro de Orides, publicado em 1996, dois anos antes de sua morte. Há críticos, como Davi Arrigucci Jr. e Alcides Villaça, que apontam a sua falta de novidade, excessiva repetição; de fato, o livro circunda os mesmos símbolos e mantém procedimentos próprios da autora. Entretanto, conforme analisa Ivan Marques, essa continuidade não é estática, pois a partir de *Rosácea* a guinada à concretude trouxe uma locução diferente à poética orideana, aprofundando a relação com o “real”. Na passagem de um livro a outro o que ocorre não é um ciclo vicioso de símbolos inertes e metáforas pré-estabelecidas e sim o adensamento do efeito caleidoscópico, de modo que a ferida causada pela “Fala” desde “Transposição”, ainda sangra na “Fala”⁸⁵ de *Teia*, com “sangue/ vivo de estrelas/ que não cessam// (...) que impede o sono”.

Em *Teia*, os vestígios biográficos tornam-se novamente ocultos, porém, percebe-se que há uma continuidade de *Rosácea* no que diz respeito à procura de uma expressividade mais tangível. Outro aspecto que se manteve foi a sensação de desencantamento; se em *Rosácea* havia a “Anti-Gênesis”, em *Teia*, uma seção inteira dedica-se ao “Anti-Pássaro” – resistência do ninho de pedra. O aspecto da “luz mínima” é mantido em “Galos (noturnos)” – uma entre as seis partes do livro - trazendo poemas

---

⁸⁵ Do livro *Transposição*, p.31 e do livro *Teia*, p.276.

que expõem o vínculo com a escuridão; o tom do “Esconjuro”⁸⁶ de *Rosácea* é reelaborado no pólo inverso, não mais pela repulsa e sim pela evocação da “Prece”⁸⁷: “Senhora/das feras/ e esferas// Senhora/ do sangue/ e do abismo//Senhora/ do grito/e da angústia// Senhora/ noturna/ e eterna// – escuta-nos”. Ao final, o segmento “Vésper” reacende as imagens de claridade, mas o desencanto permanece com “faces brancas para receber o sangue de todas as coisas”, são poemas sobre a água e a lucidez à beira do rio, o sol, a névoa, anjos, a estrela... “e depois dela só há o silêncio”⁸⁸.

O último livro é também o da dicção mais cética: “não sou um deus, Graças a todos/ os deuses! (...) Posso morrer”⁸⁹. A dessublimação atinge a relação temporal que se afasta do tempo-mito, apesar da evocação de “Kairós”.⁹⁰ Prepondera o linear tempo-seco: “é proibido voltar atrás e chorar”, “culpados ou cúmplices nunca temos álibi”, “jamais haverá volta”⁹¹, de modo que o sentimento de impotência age como um influxo, por vezes mais latente como no poema “Carta”: “Da/ vida/ não se espera resposta”.⁹² Em alguns momentos, numa perspectiva mais positiva, o tempo atua como tempo-gestação compreendido na concepção da “Maiêutica” socrática, o parto das idéias. Esse tempo-espera da paciência de “aguardar o que nasce”, pode ser vislumbrado nos poemas “Teia”, “Ditado”, “Noite”, “Metais”, “Casulo” e normalmente está associado às imagens de trabalho: “gerar é /força/ silenciosa/ firme//gerar é/ trabalho/ opaco”⁹³.

O trabalho, de fato, ganha outra dimensão, bastante diferente das três primeiras publicações nas quais estava dissolvido em meio às abstrações dos versos, em poucos momentos, fortuitamente representado pelos verbos lavar, construir, colher e compor. Com a guinada à concretude de *Rosácea*, a relação com o universo do trabalho passou a ser mais figurativa, porém ainda irregular, em um momento com a descrição das

---

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 246 “Vai-te, Selene, vai-te daqui/ vampira/ Diana estéril selvagem/ assassina// vai-te, vai-te daqui noiva de Hades/ Perséfone/ vai-te caveira pedra morta/ Medusa// vai-te, Medéia feiticeira, Circe, dona do abismo amargo do mar/doido/ dona do mênstruo, vai!// Vai-te daqui, cadela/ Helena infame/ vai-te daqui, cadela/Helena infame/ vai-te luz falsa, vai-te/ puta virgem/ infernal Hécate! Vai-te daqui/ VAI!”.

⁸⁷ *Op. cit.*, p.319.

⁸⁸ *Idem*, cito versos do poema “Toalha” p. 346 e “Vésper” p. 355.

⁸⁹ *Idem*, “Teologia” p. 310.

⁹⁰ *Idem*, p. 294. Na Grécia Antiga havia basicamente duas concepções de tempo, uma era de Chronos relacionada ao tempo cronológico, linear e sequencial, o ordinário tempo humano quantificado em anos, dias, horas; em contrapartida havia potencial e indeterminado de Kairós, relativo ao tempo dos deuses, momento supremo, oportuno, em que algo especial acontece.

⁹¹ *Idem*, cito “Mão Única” p.296, “Policial”, p. 297 e “A Paisagem Natal”, p.351.

⁹² *Op. cit.*, p.295.

⁹³ *Idem*, “Maiêutica” p. 280.

TEIA⁹⁵

destacar a paciência da aranha. Ainda, sobre a “Teia” orideana é importante citar a análise feita por Ivan Marques:

o que mais interessa a Orides na aranha é sua materialidade, o processo mesmo da tecelagem, numa palavra, sua ligação forte com a ideia de *trabalho* (...) Nessa teia poética, lentamente constituída ao longo de três décadas, os símbolos se repetem, os fios são continuamente retomados, os versos, *ad infinitum* refeitos. O valor individual das composições é suplantado pela força da armação coletiva.⁹⁷

Alude-se na “teia” o trabalho do poeta, tecer palavras e poemas; orientando-nos por suas orações negativas e adversativas, estamos diante de um pequeno manifesto: a arte NÃO é mágica, morta ou virgem, MAS armadilha sensitiva, vivente, trabalho, tensa, intensamente prenhe. Aqui, o sentido de armadilha pode estar relacionado a algo que dissimula para atrair e capturar aquilo de que se necessita, como já anunciado anteriormente no poema “Coruja” que captura a presa em pleno escuro. O tema de buscar o centro, mirar o “Alvo”⁹⁸, é recorrente na poética orideana; tanto que “Teia” parece ser uma reelaboração de um poema encontrado em *Alba*:

CAÇA⁹⁹

Visar o centro
ou, pelo menos,
o melhor lado
(o mais frágil).

Astúcia e tempo
(paciência armada)
e – na surpresa/ do golpe rápido –
colher a coisa/ que, aprendida, rende-se

Não: desnatura-se
ao nosso ato...
Ou foge.

⁹⁷ MARQUES, Ivan. *Op. cit.*, p. 53.

⁹⁸ Vide o poema do livro *Helianto*, *op. cit.*, p.76.

⁹⁹ *Op. cit.*, p.159.

Também é interessante perceber nesta teia orideana como o efeito caleidoscópico é revigorado pelas imagens circulares e esféricas que se perpetuam ao longo da obra, conforme observa Elizabeth Hazin:

o círculo, emblema do sol, símbolo da perfeição, adquire muitas formas em sua poesia: é o calidoscópio, é o giro, o círculo exemplar de helianto, a rosácea, a esfera, o caramujo, é a lua, as estações, o retorno à planta pelos frutos, os movimentos cíclicos, a volta da infância como a volta dos pássaros.¹⁰⁰

Portanto, reitera-se a ideia segundo a qual “o caleidoscópio é a metáfora do seu fazer poético”¹⁰¹: a obra de Orídes Fontela move-se no exercício cíclico-elíptico de contínuo espelhamento de seus elementos sígnicos, sintáticos e metafóricos, o que está impresso tanto nas estruturas formais dos poemas quanto nas relações intrametapóéticas que se estabelecem desde sua fase de “Caramujo” até chegar em *Teia*. Claro, houve mudanças de um livro a outro, com relação à dicção, trato formal, preocupações e assuntos mais pungentes em determinados momentos; entretanto, a poeta persiste vigorosamente dentro de seu universo expressivo articulado a partir de seu repertório simbólico-metafórico próprio, chegando a um modo muito peculiar e engenhoso de tessitura poética. E, para além do sentido particular de cada símbolo enunciado, há uma organização lexical em torno de determinados temas, transportando o sentido simbólico de um termo para todo um conjunto semântico que a ele se reporta. Por exemplo, relacionado ao pássaro está o vôo, a ave, o cisne, a asa, a coruja, o galo, o bem-te-vi, até mesmo o anjo; relacionado ao sol tem-se a estrela, a manhã, o dia, a luz; relacionado à água está a fonte, o sangue; relacionado à flor tem-se a rosa; desse modo vai se tecendo uma imensa e complexa trama entre palavras, símbolos e sentidos. Ao se dispor lado a lado os núcleos simbólicos, com suas determinadas fronteiras expressivas, eles engendrarão novas relações metafóricas decorrentes da fusão entre os sentidos precedentes. A água e o sol abarcam representações distintas, no entanto, quando

---

¹⁰⁰ “Escrever em caleidoscópio seria uma maneira especial de organizar formalmente o texto: algo já escrito anteriormente repetir-se-à mais adiante gerando um novo ícone. O que faz Orídes senão baralhar os mesmos signos – o pássaro, o sangue, o espelho, a luz, o branco, o silêncio – num jogo lúcido e agudo? As palavras giram, ganham matizes e formas diferentes, modificando o vitral –belíssimo- que se mostra ao leitor: estrela, geometria de espelhos, rosácea, girassol bizantino”. Elizabeth Hazin. “A essência do espelho”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 de dezembro de 1988, Folhetim, p. 2-4.

¹⁰¹ *Idem*.

arranjados num poema que trata da manhã onde a água corre em uma fonte, todos os sentidos articulados culminarão no esforço de criar uma nova significação. Assim, um livro complementa o outro, nas palavras de Augusto Massi, “cada livro é um ciclo, a obra, uma espiral” ¹⁰², ou, como diz o verso final de “Caramujo”: “a saída é a volta”. Apesar das mudanças e revisões poéticas ao longo da obra permanece a relação umbilical com *Transposição*: “compor os pomos/ - exatamente - / até// que os signos/ - deiscentes – transfigurem-se/ (...) compor transpor” ¹⁰³.

---

¹⁰² MASSI, Augusto. “Uma obra feita em espiral”, *op. cit.*.

¹⁰³ Do livro *Alba*, *op. cit.*, “Composição” p. 154.

III - Um panorama do sujeito eclipsado

Após uma reflexão sobre o decorrer da obra de livro a livro e a trajetória da poeta em relação ao seu contexto de produção, ainda resta uma questão de percurso a ser discutida: quem fala na poesia de Orides Fontela? Há um “eu lírico”; quem seria este “eu”?

A prática de compor o poema a partir da ação ou observação de objetos, seres inanimados, elementos da natureza, ideias e conceitos, é predominante na autora.¹⁰⁴ As revisões estéticas que são feitas de um livro a outro, passam pela construção das vozes que enunciam a poesia; *Transposição*, por exemplo, é o livro mais conceitual, nele “a palavra” é um dos sujeitos mais freqüentes, acompanhada pela presença dos sujeitos “vida”, “ser” e “real”. *Helianto*, que adota mais enfaticamente a abstração e a experimentação lúdica, inaugura as ações realizadas por seres fantásticos, mitológicos, como “sereias”, “gigantes armados”, “arcanjos”. A luz, já presente como sujeito nas publicações anteriores, protagoniza *Alba* tanto declaradamente quanto por meio da simbologia da estrela, da água. *Rosácea* optando pela concretude, passa pela escolha de sujeitos mais corpóreos e a natureza ganha novo vigor. *Teia*, por fim, mantém a dicção do livro anterior apresentando muitas ações realizadas por substantivos concretos, apesar da ocorrência de sujeitos abstratos como “deusas” e “anjos”. Em síntese, analisando os sujeitos mais recorrentes na obra de Orides Fontela, pode-se inferir que os “sujeitos elementos da natureza”, são tão frequentes quanto os “sujeitos conceitos”;¹⁰⁵

---

¹⁰⁴ No livro “Transposição”, na maior parte, os “sujeitos” que realizam as ações são a manhã, o fluxo, a palavra (também chamada de “verbo” ou “nome”), o sol, as mãos, o círculo, o real, a vida, a luz, o amor, a semente, a palma, o girassol, a madrugada, o lago, as águas, a estrela, as aves, ou objetos como porta, palma, lâmpada. Em “Helianto” os sujeitos são a rosácea, as leis, o tempo, o metal, o tecido, o aço, a forma, sol, luz, as sereias, a fera, o fruto, a flor e o instante, gigantes armados, a rosa, pássaros, arcanjos, o verbo, a vida, asas, cavalo branco, animais, o ar irreal, plátanos, pombas e frondes, jardim, a estrada. Em “Alba” temos a luz, a mão, trovões, a lei, centauros, a forma, o mel e o mal, os anjos, as parcas, a água, a estrela e a estrela Dalva, o silêncio, o espelho, os pássaros e o tempo, o instante. Já em “Rosácea” destacam-se rosas, “as ignotas razões”, o relógio e os peixes, as “coisas selvagens”, a madrugada, memória e tempo, as águas, o espelho, o peixe, a ave e o homem, o selvagem, a mente e o corpo, a flor e a rosa, a poesia, o amor e a vida, o vento, a chuva o sol e o frio, o pássaro, lua, o tudo, rosas, sombras, fontes e pássaros, a moça do cântaro, o profeta, os céus, a raiz, o querubim, a praia deserta, a paz, olhos vertidos, o pensamento, os domínios da Luz, o branco. Por fim, em “Teia” os objetos e seres que perfazem as ações são a teia, Platão, Heráclito e Sócrates, o verbo “gerar”, um pássaro, fatos, nudez, cicatriz e sangue, o amor, o galo, os gatos, flores, o círculo, estrelas, metais, as deusas, o espelho, o estranho, jogos, pano branco anjos, estrelas.

¹⁰⁵ Observando a ocorrência desses sujeitos podemos destacar no eixo da natureza a predominância da simbologia de água e estrela, em síntese, uma imagética de luminosidade; em segundo lugar estão as flores e os pássaros. No eixo dos conceitos o termo que se mais se destaca ocupando a posição de sujeito é “luz”, em seguida estão os termos “amor”, “vida”, “tempo” e “palavra”.

assim, imagens como semente, pedra, sol mesclam-se a discussões conceituais de modo que linguagem e realidade articulam-se a partir dos signos da natureza.

Os dilemas sobre o “eu” de Orides Fontela e sua premência de retraimento é algo que ultrapassa a esfera literária, sendo um traço biográfico bastante conhecido; mas é intrigante buscar nesta transposição dos componentes de humanidade para objetos e elementos da natureza onde estaria o “eu” lírico e, ainda, onde se localizaria a esfera da alteridade?

Flora Süssekind, ao observar na obra uma grande incidência de sujeitos indeterminados ou composto por substantivos abstratos e verbos no infinitivo, aponta para uma “resistência à figuração explícita do sujeito lírico”¹⁰⁶. Contudo, esta despersonalização não implica em desumanização, posto que de modo alusivo, as figurações desta poética apontam para características do comportamento e da subjetividade humana. Há casos em que os sujeitos são metáforas que correspondem ao fluxo de consciência autocrítica da poeta, porém, tendem a encobri-lo; podemos citar o caramujo de “superfície suave e convexa”, o equilibrista em seu “caminho determinado/ movimentos precisos sempre”, a nau “aladamente viva/ contra o fluxo”, a flama em sua “intensa vigília áurea”.¹⁰⁷ O resultado é um eu lírico que se oculta metamorfoseando-se em outros seres, forjando a impessoalidade. Conforme elucida Flora Süssekind, a formação deste eu lírico e até mesmo o desejo de abstração que serve de impulso para a ocultação do eu, é resultado do intercruzamento de duas perspectivas, a pessoal que em certa medida traduz esteticamente a experiência biográfica, e a social, que traduz o espírito de época que acometeu diversos poetas.

Esta “essência humana estranhada”, que se reflete no poema e no modo de atuação do eu lírico, é bem elucidada por Viviana Bosi no ensaio “O Sujeito Pedra” ao mencionar: “poemas contemporâneos nos quais se reconhece uma discreta alteração na posição tradicional do sujeito lírico (...) nem se projeta para fora, numa íntima alteridade, nem é atravessada pelo externo a si”¹⁰⁸. A autora analisa poemas de Sebastião Uchoa Leite, Francisco Alvim e Rubens Rodrigues Torres Filho, todos coetâneos de Orides Fontela, estreando suas publicações na década de sessenta, e que apesar de não comporem um mesmo grupo estético ou programático, vivenciaram o

---

¹⁰⁶ SUSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários/ Uma discreta cirurgia da flor” in: *Papéis colados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002, p. 333.

¹⁰⁷ Vide, Orides Fontela, *op. cit.* p. 40, 65, 115, 190.

¹⁰⁸ BOSI, Viviana. “O sujeito pedra: tornar-se coisa”, in: Redondo, Tercio; Rufinoni, Simone Rossinetti. (Org.). *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. São Paulo, Nankin, 2013, p.89-107.

mesmo contexto sócio-político da “grande urbanização das metrópoles brasileiras, inchadas pela crescente indústria nacional, e ocasionada primeiro pelo desenvolvimentismo e, alguns anos após, pelo milagre econômico”.¹⁰⁹ Afetando diretamente a construção da subjetividade desses poetas, a transmutação de um estilo de vida artesanal para a adaptação ao ritmo e tempo frenéticos de metrópoles empenhadas em participar da propagação capitalista, compeliu os indivíduos a novos comportamentos adequados aos novos arranjos e espaços sociais, de modo que a socialização anterior, mais pessoal e afetiva, é dissolvida em meio a protocolos burocráticos, massificação, pasteurização das individualidades, encurtamento dos espaços e aceleração do tempo. Neste contexto, emergem poemas que “evidenciam a consciência do alheamento” afirmando “outra forma de voz poética, mediada fortemente pela desconfiança em sua centralidade ou organicidade”.¹¹⁰

No caso de Orides, o apagamento do eu também vem ao encontro de um projeto poético próprio, que intenta desvencilhar-se de qualquer confessionalismo. A autora fogia à personalização e à primeira pessoa, procurava apagar qualquer dado biográfico da obra, pois queria isentar-se de restrições a nichos classificatórios como é o caso da chamada “poesia feminina”.¹¹¹ Para imprimir a despersonalização, em especial no livro *Transposição*, se destacam os verbos no infinitivo: “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido”, “Desvitalizar a forma/ des-fazer/ des-membrar”; “Aprender a ser terra”, “Construir torres abstratas”, “Beber a hora/ beber a água”.¹¹² Em *Helianto*, de estética mais ousada e experimental, há muitas vozes e o modo de indeterminação do sujeito se torna mais complexo por conta da maior exploração do uso dos verbos, que não são conjugados efetivamente por uma pessoa, mas por uma espécie de força anônima. Há verbos no imperativo (“Atira/a bola/ alto”), há o poema “Tabela” formado apenas de

---

¹⁰⁹ BOSI, Viviana. *Op. cit.*.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Ivan Marques também destaca esta situação: “Orides tinha medo de sua obra ser desvalorizada como discurso feminino — algo que se liga, é claro, à sua dificuldade de assumir a condição de mulher, que lhe parecia tão desafortunada quanto a pobreza. A fuga ao confessional e à primeira pessoa se explica, portanto, pelo desejo de não fazer “poesia de mulher”, chorosa, sentimental. *Op. cit.*, p.20. Mas a própria autora admite, em determinado momento, que o resultado de seu projeto “não estava saindo como o esperado”; em entrevista concedida a Augusto Massi, reconheceu que sua fase de extrema abstração “foi, também, uma armadilha, pois assim é que cai na poesia hiper-sublimada, tão própria das mulheres”, in “Nas trilhas do trevo”, *op. cit.*, p.258.

¹¹² *Op. cit.*, cito versos dos poemas “Ludismo” p.18, “Salto” p. 21 “Núcleo” p 23, “Torres” p.37, “Sede” p.60.

verbos, mas sem quem alguém os realize, em seguida vem o poema “O Canto” sem verbo algum; a voz passiva é recorrente “instaura-se a forma”, “anuncia-se a luz”¹¹³.

Entretanto, poemas conjugados com verbos no infinitivo não necessariamente apagam o sujeito, como é o caso de “Estrelas”¹¹⁴:

Fixar estrelas
No mapa móvel
Zodíaco

Jogar com astros
E fixar-se
No próprio jogo.

Nomear constelações
- submeter os astros
à palavra.

Buscar estrelas. Viver estrelas
- animal siderado
e siderante.

Aqui, nota-se que há uma primeira pessoa agindo sutilmente subentendida na segunda estrofe, por meio da partícula “se” somada ao adjetivo subsequente: próprio. A voz poética de Orídes por vezes se revela a partir de espelhamentos no qual a poeta trata a si mesma com determinada distância, observando-se como um objeto em meio às vicissitudes dos verbos. No decorrer da obra, porém, há tênues indícios que revelam este encobrimento da primeira pessoa, como muito bem ilustra o poema:

STOP”¹¹⁵:

Estado de sítio
estado de sido
estase

Aqui há um diálogo declarado com Drummond em:

---

¹¹³ No livro *Helianto*, *op. cit.*, vide os poemas “Jogo” p. 107, “Tabela”, p. 112, “O canto”, p. 113, “Aurora II” p.98 e “As estações” p. 104.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 106.

¹¹⁵ *Idem*, p. 114.

COTA ZERO¹¹⁶:

Stop.
A vida parou
ou foi o automóvel?

Orides manteve a mesma forma para tratar de conteúdo similar, porém sua reflexão o seu tempo não utiliza do prosaísmo com estratégia de imersão no cotidiano. O primeiro verso drummondiano torna-se seu título – “Stop” – e compondo a partir da aliteração do “S”, aborda a problemática do eu em meio à decomposição da individualidade, aspecto típico de um estado de sítio. Pode-se inferir que ambos os tercetos tratam dos dilemas trazidos pelo “progresso da modernidade” – quando o homem passa a ser substituído pela máquina e o tempo do deleite pelo impulso da velocidade. Claro que os contextos de produção são distintos, entretanto se interrelacionam, pois fazem parte de uma mesma matriz socioeconômica; enquanto Drummond, na primeira metade do século XX, sensivelmente já foi capaz de captar e problematizar o momento em que o automóvel atomizou as relações humanas precedentes; Orides, a sua maneira, também assimila os resultados de nossa sociedade industrial e tecnológica, sobretudo imprime-os na formatação de seu sujeito poético. No segundo verso de seu “Stop”, manifesta-se o “eu” como sujeito oculto (do verbo ser, conjugado no particípio passado) que rememora um tempo já vivido: “estado de sido”. O verso é composto por uma única palavra, “estase”, termo que entre suas conotações medicinais, psicanalíticas, ou figurativas, em geral se refere a uma circunstância de paralisia. Contudo, o significado do poema se estabelece a partir do trocadilho proporcionado pela parônima – êxtase – que implica num pleno e breve momento de prazer ou pasmo, ou, ambas concomitantemente; assim, sugere-se a sensação vertiginosa entre o prazer e a perturbação que o excesso de estímulos e fugacidade que a temporalidade contemporânea incita. Em três ligeiros versos a poeta traça o percurso de uma individualidade anestesiada e escamoteada entre o sitiamento e a inércia.

Percorrendo a obra da autora, encontram-se poemas em que todos os verbos são mantidos no infinitivo, não há sujeito explícito, porém, é notável o fluxo de consciência de um eu lírico diligente; bom exemplo é “Viagem”.¹¹⁷

---

¹¹⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

Viajar
mas não
para

viajar
mas sem
onde

sem rota sem ciclo sem círculo
sem finalidade possível.

Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem.

Na ultima estrofe, a sorrateira partícula “se” não cumpre necessariamente uma função gramatical e sim estilística; gramaticalmente é mantida a anulação do sujeito já indicada pelo modo infinitivo do verbo; contudo, o “se” alude à presença de um necessário “eu”, ainda que formalmente invisível, para fazer valer a ação verbal de viajar, de sonhar. Embora se manifeste normativamente nulo, é possível detectar nos poemas reflexões e meditações resultantes de um eu ativo. Este sujeito que age furtivamente nos poemas de Orides Fontela, dissoluto, não declarado, foi apreendido e comentado por Antonio Candido no prefácio de *Alba*, atribuindo-lhe o título de “Sujeito Eclipsado”. Ou seja, ele está lá, porém é fisicamente oculto por elementos que a ele se sobrepõem, o que resta de sua presença é apenas uma sombra. No caso do “sujeito eclipsado” esta sombra é qualquer indício (na forma ou conteúdo) que delate a ação do “eu”.¹¹⁸

Em *Alba*, apesar dos verbos no infinitivo, é perceptível o eco de uma consciência individual, pois as penetrantes reflexões feitas pelos poemas soam como densamente existenciais: “Abrir os olhos/ abri-los/ como da primeira vez”, “Saber de cor o silêncio”

---

¹¹⁷Do livro *Rosácea, op. cit.*, p.213. O poema “Lembrete”, p. 206, também ilustra bem a situação deste sujeito: “É importante acordar/a tempo//é importante penetrar/o tempo//é importante vigiar//o desabrochar do destino”.

¹¹⁸Dizer que a maior parte da poesia orideana é elaborada a partir do efeito de despersonalização, não implica em afirmar absolutamente que não há casos de um eu lírico explícito; em alguns de seus versos ainda se encontra manifesta a voz pronominal da primeira pessoa. O livro *Rosácea*, mesmo com a grande incidência de poemas sem sujeito, é o que mais expõe esta voz, ainda que seja por meio de verbos ou através de pronomes da primeira pessoa como, por exemplo, os poemas “Errância” p. 202, “Coruja” p. 203, “Cor” p.241, “Kant relido” p.204, “Gatha” p. 227. *Teia* também tem momentos de vigor do “eu” e que melhor se manifesta quanto este reconhece seus anseios e transitoriedade – vide poemas “Fala” p. 276, “Newton (ou a gravidade)” p. 292 e “Teleologia” p. 310.

¹¹⁹. Portanto, é de se supor que há uma “primeira pessoa” relatando sua experiência, apesar de não expressamente declarada. Poemas aparentemente sem sujeito também compreendem a experiência de um eu lírico bastante denso, ainda que eclipsado, como em “As trocas” e “Via” ¹²⁰: “Há um caminho solitário/ construído a cada/ passo/ não leva a lugar algum”.

O sentimento de solidão é algo que contribui para a construção deste sujeito eclipsado, uma vez que impulsiona o isolamento do indivíduo e, deste modo, a sua ocultação. E para além, a solidão se repercute nos espaços da poética orideana perpassando cenários meditativos e normalmente desabitados de caracteres do mundo contemporâneo, sendo ocupados pela silente natureza ou por seres fantásticos. Como observado por Viviana Bosi, esta solidão faz parte de um espírito lírico contemporâneo.¹²¹ Mas, entre os poemas de Orides Fontela, como um contraponto ao “eu lírico-solitário”, é interessante notar a ocorrência esparsa do “sujeito plural”, não apenas um plural em terceira pessoa que faz a menção genérica à ideia de humanidade, mas o sujeito “nós”, como estratégia de se criar uma aliança com o leitor, trazendo-o para participar de seu universo poético. Vejamos alguns exemplos: “o real *nos* doerá para sempre”, “pacientemente – re-generamos a estrutura (...) re-fazemos a vida”, “vemos apenas/ repouso:/ contenção da palavra/ no silêncio” ¹²². Em *Rosácea*, chama a atenção o “nós” ligado ao símbolo do pão, aludindo ao ato de comungar, o que pressupõe pertencer a uma comunidade, conforme ocorre no poema “Ceia” ¹²³ e “Partilha” ¹²⁴:

---

¹¹⁹ *Op. cit.*, “Alba” p. 147 e “Poema” p. 149.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 188.

¹²¹ BOSI, Viviana, *op. cit.*, p.90 – citando Merquior, J.G. *A astúcia da mimese*: Logo se percebeu que esta nova subjetividade lírica era traspassada pela solidão e “por uma consciência agônica da vulnerabilidade do indivíduo em face da paisagem humana, do meio social, do comércio doloroso e imediato com o nosso presente social, com o tempo agressivo do ethos urbano moderno”. Sobre a mesma questão, também podemos considerar Octavio Paz in *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 121: “A solidão do novo poeta é distinta: não está só diante de seus contemporâneos, mas diante do futuro. E este sentimento de incerteza compartilha-o com todos os homens. Seu desterro é o de todos. De uma cutilada cortaram-se todos os laços que nos prendiam ao passado e ao futuro”.

¹²² Do livro *Transposição* cito os poemas “Torres” p. 37, Laboratório p. 22, “A estátua Jacente” p. 68 . Há também em *Transposição* o poema “Questões” que se destaca por ser composto por orações interrogativas todas formadas com a primeira pessoa do plural, é um diálogo evidente com o leitor. Em *Helianto* há outro poema que levanta uma questão utilizando-se do pronome nós, “Elegia” p.34; ainda no mesmo livro podemos destacar “Para fixar” p.102, “7 poemas do pássaro” p. 100 e “Templo” p. 120.

¹²³ *Op. cit.*, p. 257: “A mesa, todos/ interligados/ pela realidade do alimento/ pelo universo único/ do ser/ a mesa, todos/ coexistem no júbilo/ comungando a oferta pura das coisas”.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 258.

Partilharemos somente
o que em nós
se continua:
a singeleza
a luta
a esperança.

Partilharemos somente
esta maior intensidade:
absoluta palavra
que nos pertence integralmente.

Partilharemos somente
o pão unificado
e a água sem face.

Nestes episódios, sobretudo, pela emblemática imagem do compartilhamento do pão, tem-se a transição de um eu solitário a um eu solidário a partir de uma ação simbolicamente humana, resistindo diante de uma sociedade que comprime seus membros a um individualismo tão exorbitante que o próprio indivíduo perde seus referenciais e sua capacidade de se perceber socialmente mediado.¹²⁵ Na perspectiva desta perda de referencialidade é que se faz essencial um dos objetos de maior notoriedade dentro do repertório simbólico metafórico da autora: o espelho.

Como já se sabe, Orides Fontela compõe seu repertório a partir dos símbolos mais recorrentes tomados à tradição literária – como a rosa, a estrela e o pássaro – e aproveita de suas características já consagradas, mas nem por isso deixa de usá-los de um modo original; o que ocorre não de modo completo num poema, mas sim pela forma como estes se repetem recriando-se, articulando-se e dialogando com outros procedimentos que se desenvolvem ao longo da obra. No caso do espelho, ele se torna transmissor do sujeito eclipsado: é um elemento que traz a lucidez, ativa o efeito caleidoscópico ao ter a propriedade de espelhar todos os demais símbolos do repertório da autora, além de, por suas propriedades, fazer alusão ao próprio objeto “caleidoscópico”. Ou seja, o espelho é matriz de três procedimentos característicos e fundamentais à poética orideana, vale ressaltar: o sujeito eclipsado, o efeito caleidoscópico e o acossamento da luz.

Em suma, uma superfície que reflete; etimologicamente “Speculum”, de especulação, a simbologia do espelho remete à iluminação e sabedoria, tornando-se um

---

¹²⁵ Como bem se visualiza no poema “Notícia”, do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 41: Não mais sabemos do barco/ mas há sempre um naufrago:/ um que sobrevive/ ao barco e a si mesmo/ para talhar na rocha/ a solidão.

meio de refletir a realidade. Muitos autores se dedicaram a investigar os sentidos que este objeto traz para a literatura. Umberto Eco¹²⁶, por exemplo, interpreta-o como um fenômeno limiar que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. O espelho, todavia, fornece ao sujeito uma prova de sua própria materialidade e, dentre os atordoamentos da vida contemporânea, é capaz de apresentá-lo a uma autoimagem íntegra diante de seu esfacelamento pela velocidade, violência e dissolução das relações sociais, temporais e espaciais. Então, o espelho tem caráter de objeto mágico na medida em que é capaz de elucidar o olhar para a realidade desagregada em que vivemos. Mas, ao mesmo tempo em que é fascinante é também perigoso, pois contém um mundo ilusório, posto que reflete apenas imagens invertidas e não de fato corpóreas e tangíveis. Apesar do efeito de encantamento, Orídes não se deixa iludir e mantém um controle consciente sobre o uso deste artifício; se em algum momento seus espelhos revelam um infinito irreal, um sonho que flui, isto não ocorre sem uma efetiva intencionalidade.

É preciso salientar que, além de avigorar o efeito de despersonalização no qual o sujeito poético manifesta-se em sombra, este símbolo pode apresentar variações de sentido no decorrer da obra. Há episódios em que o espelho é empregado para incitar o “mundo dos sentidos puros”, ou seja, vem somar-se à evocação do branco e da nudez.¹²⁷ Em outra conotação, bastante frequente, o espelho é instrumento de lucidez e, portanto, não raro, seu reflexo revela o abismo da condição em que vivemos, como no poema que segue:

VER¹²⁸

Ver
o avesso
do sol o
ventre
do caos os
ossos.

Ver. Ver-se.
Não dizer nada.

Aqui, o espelho não é dado como símbolo, mas como forma, o que por vezes ocorre nos poemas de Orídes. Sobretudo, a expressão “ver o avesso” delata a

---

¹²⁶ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

¹²⁷ Como nos poemas “Ludismo”, *op. cit.*, p. 18, “Mãos”, *idem*, p. 20 e “Tela”, *idem*, p. 84.

¹²⁸ Do livro *Teia*, *op. cit.*, p. 307.

representação invertida, ou seja, o “mundo dos avessos” característico dos espelhos. “Ver” é um bom exemplo do “sujeito eclipsado”, as ações são realizadas pelo verbo no infinitivo, na última estrofe o pronome oblíquo de terceira pessoa auxilia o verbo, porém, é uma partícula de indeterminação, não define a pessoa gramatical. Entretanto, em se tratando de um espelho, o jogo entre “ver/ ver-se”, alude ao momento em que o indivíduo enfrenta a sua própria imagem, no qual a inversão especular causada repercute na inversão pronominal, ao invés do uso da primeira pessoa (me) tem-se a terceira pessoa (se). A imagem do eu é capaz de elucidar aquilo que há de mais rígido em si – “os ossos” – e o cenário mais obscuro que lhe circunda: “ventre do caos”.

Outro caso semelhante de sujeito eclipsado, que é construído diante do espelho é:

POEMA II

Ser em espelho
fluxo detido
ante si mesmo

Lucidez.

Menos obscuro que o anterior, contudo, o eco da vogal “o” ao final de cada verso da primeira estrofe compõe uma sonoridade fechada, que somatiza a profundidade metafórica do “ser em espelho” como o ser que pretende analisar e conter a si mesmo. Como em “Ver”, neste poema o espelho também é transmissor de lucidez, que surge em destaque compondo sozinha o único verso da última estrofe. Como algo a ser atingido pelo “fluxo contido”, a lucidez é meta e não integrante do ser. Isto fica evidente pela forma do poema; o rompimento do quarto verso com a estrofe antecedente interrompe o eco grave do “o” e rasga o corpo textual em duas partes. Este rompimento é consequência do espelho que coloca o ser diante de si mesmo; o espelho, vidro e cortante, é peculiar instrumento de cisão, é ele quem traz à tona a lucidez no momento em que reflete a imagem do Eu. Incisiva e límpida, a lucidez de “Poema II” traz iluminação, ao contrário do efeito causado em “Ver”, no qual o espelho reflete o “avesso do sol”.¹²⁹ Apesar da aura de iluminação atingida frente ao espelho, o exercício

---

¹²⁹ Vale ressaltar que esta diferença faz parte de fases distintas da autora, “Poema II”, do livro *Transposição*, pertence ao ciclo da iluminação sublime enquanto “Ver” de *Teia* faz parte da fase “noturna”. Também há diferenças importantes na dicção, em *Transposição* tudo é mais explícito, declarado, conceitual, é o momento onde está sendo construído enunciativamente os fundamentos da

de autoanálise que ocorre é árduo e mobiliza firmeza para o ato de conter-se. Entende-se o termo “fluxo” como aquilo que corre espontaneamente dentro das esferas conscientes e inconscientes do ser, de modo que o “fluxo” do ser “detido ante si mesmo” implica em autodominação e assim autorrepreensão. Reter este fluxo impedindo seu livre percurso não é tarefa simples; aliás, esta vem sendo uma das tarefas mais complexas do indivíduo perante a sociedade: conter o primitivo, o selvagem e tentar lapidar o humano civilizado.

Muito além do mero objeto, o espelho de Orides está na composição de seu sujeito poético eclipsado, está na organização sintática e estrutura dos versos que se repetem, está na arquitetura da obra que frequentemente reelabora imagens e temas espelhando a si mesma. O caráter especular, não raro, está também impregnado em outra simbologia fundamental à poética orideana, a da água, com suas variações de rios e fontes, com a evocação mítica de “Narciso”.¹³⁰

Ao leitor de Orides Fontela recomenda-se não se perder em seus jogos de espelhos; eles fazem parte da composição da obra, mas são apenas um dos componentes entre outros que a ele se somam e se sobrepõem. Construindo um percurso de leitura ardiloso, em que na maioria das vezes o sentido mais interessante não está na resplandecente superfície especular e sim no fluxo de suas fontes subterrâneas¹³¹, percorrer os poemas de Orides exige a paciência de retomar os seus ciclos, lentamente desvelar os caleidoscópios e eclipses que emanam por entre seus caminhos.

---

poética orideana – como quando um edifício será erguido e a primeiro momento todos podem enxergar seus alicerces - já em *Teia*, fechamento de ciclo, os símbolos e procedimentos ficam implícitos, como o espelho está implícito, como a lucidez refletida por este espelho oculto também está implícita.

¹³⁰ *Teia*, op. cit, p. 333.

¹³¹ Não posso deixar de fazer menção, novamente, ao estudo de Ivan Marques, op. cit, sobre Orides Fontela.

Capítulo 2

O sangue de todas as coisas

*Flutua: avança
(bailando e
Luta)
aladamente viva
contra o fluxo.¹³²*

---

¹³² FONTELA, Orides. “Nau”, do livro *Helianto*, *op. cit.*, p.115.

I - Silêncio e Lucidez

*ADIVINHA*¹³³

*O que é impalpável
mas
pesa*

*o que é sem rosto
mas
fere*

*o que é invisível
mas
dói.*

Característica marcante da poética de Orides Fontela, bastante discutida pela fortuna crítica, é a sua forte inclinação ao silêncio. Provavelmente a fama de “poeta do silêncio” se deu devido ao sucesso do livro *Alba*, em certa medida, a obra mais “silenciosa” da autora. No prefácio escrito por Antonio Candido de fato destaca-se tanto a estrutura silente – na qual se sobressai a página branca, a simbologia do espelho, a superfície da água, elementos considerados pelo crítico como uma espécie de aspiração à poesia absoluta – quanto o uso da palavra poética como profanação e resistência ao silêncio. Posteriormente, na orelha de *Trevo*, Candido volta a destacar a potencialidade do silêncio como meio de transpor a experiência a partir da:

tentativa de correlacionar de maneira mais funda possível o silêncio e a palavra, a ausência e a presença, o momento do inexpresso, onde tudo parece mais rico, porque é pura virtualidade, e o momento da expressão, quando o discurso se constitui e o poeta corre o risco de não ter dito o que era preciso¹³⁴.

Alcides Villaça, comentando o livro *Teia*, também destaca “o silêncio de Orides”¹³⁵, ressaltando-o dentro da forma que, segundo lhe consta, parece apagar “quase todos os vestígios da experiência material”, resumindo-se a “poucos estímulos essenciais,

¹³³ FONTELA, Orides. Do livro *Teia*, *op. cit.*, p.305.

¹³⁴ CANDIDO, Antonio. “Orelha”. In: Orides Fontela, *Trevo*, *op. cit.*

¹³⁵ VILLAÇA, Alcides. “O silêncio de Orides”, *op. cit.*

convertidos em símbolos”, configurando o que chamou de “economia estoica”. O aspecto de desmaterialização da palavra é também apontado por Vinícius Dantas, porém, numa perspectiva nada otimista; para Dantas, o silêncio seria incorporação de uma tendência de vanguarda que na poética orideana vem somar-se a sua “inflação de símbolos” de modo ingênuo, pedante, pois, efetivamente, não diria muito. Já Ricardo Domeneck, observa o silêncio de Orídes como resultado de uma consciência poética contemporânea, do pós-guerra, impressa “em um mudo que já tivera os escritos de Saussure, Wittgenstein, Jakobson”, sendo assim, estaria relacionado às reflexões sobre os limites da linguagem.

Dentre as discussões acadêmicas registradas, desde trabalhos de graduação a teses de doutorado, em grande parte seus leitores, críticos e comentadores ressaltam de algum modo esta característica. Em geral, as interpretações passam pelas seguintes orientações:

- a) o silêncio como representação do “nada absoluto” (a página em branco, antes do ato da escrita);
- b) o silêncio como elemento que instaura uma dialética entre expressão e inexpressão (normalmente considerando a palavra como profanação ao silêncio);
- c) o silêncio como o limite da poética e consciência da impossibilidade de expressar o real por meio da palavra (manifestando a distância entre as palavras e as coisas);
- d) o silêncio como reação à impotência do verbo;
- e) o silêncio como forma de decompor os sentidos, instrumento de depuração da linguagem para a transcendência.

Diante dos sentidos mais comumente encontrados, cabe lembrar que há casos em que o mesmo autor utiliza-se de mais de uma tendência para chegar a sua interpretação¹³⁶. Interessa, ainda, destacar a noção de “aguda consciência” como um dos

---

¹³⁶ Para exemplificar, cito alguns trabalhos relativos a cada tendência apontada. Sobre o silêncio como “o nada absoluto” e também como dialética entre expressão e inexpressão vide: FELIZARDO, Alexandre Bonafim. “Orídes Fontela: a palavra entre o ser e o nada”. *Voos - Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá*, v.1, p.129-142, Guarapuava P.R, 2009.

Sobre o silêncio como representação do limite da poética, vide TORRES, Rachel Penner da Cunha. *Lirismo e Lucidez em Orídes Fontela*. Monografia (Licenciatura em Letras), Universidade de Brasília, D.F, 2011.

Sobre o silêncio como transcendência, mas também como consciência da impossibilidade de expressar “o real” e como reação à impotência do verbo, vide BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética*. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2003.

referenciais para a construção do conceito de silêncio presente na poética orideana. Há os que partem da constatação sobre a “consciência poética” acerca do limite da linguagem para, a partir daí, conceberem o silêncio como instrumento de transcendência; o que ocorre no caso de Cleri Bucioli em seu livro *Entretecer e tramar uma teia poética*. Mas ainda há, no influxo de uma crítica materialista, os que encaram a manifestação da consciência como indício de uma voz lírica lúcida e que, portanto, recorre ao silêncio como forma de “resistência” (por exemplo, ao evocar “uma época em que a fala ainda não sofrera o processo violento da reificação”¹³⁷). À interpretação materialista é relevante acrescentar a aspiração orideana ao “poema como antipublicidade”, associando-a a sua encenação do silêncio.

Independente do viés interpretativo, não se pode negar que o silêncio está sedimentado no corpo da obra por meio da esquematização sintática que engloba o mecanismo caleidoscópico de constante repetição dos mesmos termos, da organização espacial dos versos, da sua invocação nominal recorrente. Perpassando forma e conteúdo, sobretudo, é um tópico da poética orideana que exige investigação. Abordar o silêncio é problematizar a impressão de onipotência do verbo e ainda, as noções de linearidade, literalidade, completude; pensar o silêncio é atizar os limiares da comunicação. Dialogar com o silêncio é propor uma descentralização da ordem mais ordinária das relações humanas, contudo, falar sobre ele a fim de explicá-lo implica certa uma contradição, é impossível contê-lo pela escrita ou pela fala. Logo, uma poética do silêncio manifesta um eminente paradoxo.

Mas antes de se estabelecer uma significação *a priori*, deve-se considerar, conforme esclarece Eni Puccinelli Orlandi em *As formas do silêncio*¹³⁸, que há múltiplos caminhos em relação às manifestações do silêncio: o das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, da disciplina, do poder, da derrota, da vontade. Em face de sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da opressão, como de sua contrapartida, a retórica da resistência. Assim, para compreendê-lo é preciso, primeiramente, ponderar a amplitude de suas possíveis significações. É o percurso da análise que efetivamente deve revelar o sentido, ou sentidos, do silêncio de Orides.

---

¹³⁷ TORRES, Rachel Penner da Cunha. *Lirismo e Lucidez em Orides Fontela*, op. cit., p. 19.

¹³⁸ ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*, 5ª ed. Campinas/ São Paulo, editora Unicamp, 2002.

AS SEREIAS¹³⁹

Atraídas e traídas
atraímos e traímos

Nossa tarefa: fecundar
                    atraindo
nossa tarefa: ultrapassar
                    traindo
o acontecer puro
que nos vive.

Nosso crime: a palavra.
Nossa função: seduzir mundo.

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio.

A mitologia das sereias é bastante difundida no imaginário popular, sabe-se que estes seres metade mulher, metade peixe, são sedutores e traiçoeiros, é preciso tomar cuidado para não se enfeitiçar com seu canto caindo em suas artimanhas. Sustentado por esta tradição, o poema se organiza através do binário “atração e traição”, aspecto já destacado na primeira estrofe. Nesta via de mão dupla causada pelo jogo de sintagmas, o sujeito torna-se ação, o que é possível inferir ao se observar que o primeiro verso é formado por adjetivos, sendo que o segundo verso é composto por verbos conjugados no particípio passado.

A partir da base atração/ traição os fatos são postos de modo que simulam objetividade, causando a impressão de dizerem algo irrefutável. Objetivos na medida em que apresentam sem rodeios as pistas do enigma, destacadas graficamente pelos dois pontos – “tarefa: fecundar atraindo/ultrapassar traindo; crime: a palavra; função: seduzir mundos” – forjando uma racionalidade investigativa onde há uma tarefa, um crime e, para tanto, uma função. Em contrapartida, há inconstância métrica dos versos, formando, especialmente na segunda estrofe, uma ruptura rítmica para destacar verticalmente o “fecundar atraindo/ ultrapassar traindo”, o que denota objetividade um tanto difusa, dissimulada.

---

¹³⁹ Do livro *Helianto*, *op. cit.*, p. 96.

Na terceira estrofe, é revelado o crime praticado pelas sereias: o uso da palavra com o intuito de seduzir mundos. É a partir do inquérito dessa transgressão que se engendra o sentido poético. As sereias que maximizam a vibração das palavras por meio do canto também podem representar o poeta, ser atraído e traído pela linguagem. Aliás, não somente o crime como também sua função de “fecundar” e “ultrapassar”, são ações plenamente coincidentes com o projeto poético orideano de “transpor”.

Delatando o crime da palavra e da sedução, o poema enfrenta o seu próprio limite, o do alcance da linguagem: a traição da representação. Se fosse possível superar a distância entre a experiência do objeto e sua formulação verbal, se consumaria na palavra o “acontecer puro que nos vive”; no entanto, tocar o real, atingi-lo com exatidão e clareza por meio do verbo, não é possível, uma vez que a expressão verbal por si só já é um afastamento da realidade imediata além de conter uma densa gama de omissões ou nódoas ideológicas. Portanto, ela é capaz de representar relativa e não absolutamente o mundo, jamais poderá retê-lo, quiçá retificá-lo.

Repleta de simbologia, a última estrofe fecha o poema num tom misterioso, típico das narrativas míticas: “Deixando a água original/cantamos/sufocando o espelho/do silêncio”. A água, neste caso, representa o habitat das sereias e, considerando a sua adjetivação (“original”), sugere-se uma alusão ao útero (“abrigo original”). E, ainda como fonte de vitalidade e nascimento, complementa a evocação do “acontecer puro,” mencionado na segunda estrofe. Água original é o alfa, ponto de partida imaculado para o surgimento da vida, das ideias, das palavras.

Imersas parcialmente nessas águas, as sereias estão envoltas numa tensão dual entre o canto e o silêncio; movendo-se em torno do “crime da palavra”, a atração acarreta em traição e o fecundar implica em ultrapassar. Há um choque entre a ideia de expelir, que o verbo ultrapassar sugere, e a ideia da penetração: adentrar intimamente o interior de algo (a linguagem), contida no ato de fecundar. Como resultado da manifestação poética está o movimento tanto de retenção quanto de repulsão da palavra. Sobretudo, subscreve-se: o canto sufoca o espelho do silêncio.

Em “Sufocando o espelho do silêncio”, tem-se uma imagem complexa, espécie de sobreposição de metáforas¹⁴⁰ a partir da simbologia do espelho, signo de autoconhecimento e introspecção. No poema, ele e a água são termos correlatos às

---

¹⁴⁰ O termo “metáfora absoluta” é utilizado por Ana Balakian. In: *O Simbolismo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1967.

sereias, conforme se apresentam no imaginário popular: a sereia entrecoberta pela água com o espelho em mãos, apreciando-se. Entretanto, se trata de um objeto peculiar: as sereias não contemplam a própria face e sim a face do silêncio. Mas, enfim, o que significa “espelho do silêncio”?

Esse espelhar invoca uma discussão sobre a *mimesis*, pois confere ao silêncio, assim como ocorre com as palavras, a condição de ser apenas reflexo dos sentidos que lhe são atribuídos; em suma, espelhar o silêncio não é o mesmo que ser o silêncio. Ou seja, tanto a linguagem do silêncio quanto a das palavras manifesta apenas um aspecto figurado daquilo (do objeto, ser, sensação) que pretende indicar, de modo que jamais será capaz de apreender plena e verdadeiramente a realidade.

Para as sereias, sufocar o espelho do silêncio, mais do que “seduzir”, persuadindo e fascinando com o canto, é criar mundos, atraídas e traídas pela potência da palavra. Mas elas admitem seu crime, conscientes da fragilidade do canto que emanam; rés confessas, entretanto, perpetuam o legado da atração e da traição.

Na obra de Orides Fontela o silêncio não é apenas refúgio, por vezes interpela a forjada autoridade da palavra. Usualmente ele expressa alto teor de subjetividade, intentando o leitor para a expectativa do que estar por vir, dissolvendo o automatismo de interpretações antecipadas. Não podemos considerá-lo como estrato uno, pois ele se move tanto numa esfera positiva, que abarcará meditação, contemplação, restauração, quanto também age numa esfera negativa, relacionado ao vazio, à solidão, ao abismo, à falta de resposta ou perspectiva. Este traço dual, bem como a tendência de sobrepujar-se ao racionalismo da linguagem verbal, coincide com tópicos característicos da expressão sublime¹⁴¹; de modo que o silêncio dentro da dinâmica da obra, por vezes opera como um receptáculo do sublime orideano. Neste âmbito, atua a face do silêncio que não explicita positividade ou negatividade; presente em todos os livros é uma espécie de silêncio denso, intemporal, que contém o verbo: “habita/ tempos não sabidos/ de mortos e vivos (...) possui-se no ser/ e nos habita”, flui enquanto “fixamos claros signos e lentamente o tempo nos perde”, presente na “firme

---

¹⁴¹ Conforme discutido por Friederich Schiller em *Do sublime ao trágico*, organização Pedro Sussekind. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011. A questão do sublime na poética orideana será retomada no quarto capítulo deste trabalho.

montanha/ no mar indomável”, transpassa a “estrela da tarde”.¹⁴² Este silêncio de cunho sublime é o que costuma entoar a dicção do ciclo mítico.

Mas, sobretudo, é preciso observar o quanto poética do silêncio orideano, num movimento dialético, constantemente o nega. Posicionando-se no limiar da linguagem verbal, todavia, vigiando o fluxo meticuloso das palavras e o momento do silenciar, irrompe um dos temas mais atraentes de sua poética: a reação da palavra e a violação do silêncio.¹⁴³ Estabelecendo uma dinâmica entre o falar e o calar, a poeta se mantém lúcida acerca da condição de ser atraída e traída pela palavra, estabelecendo um tipo de relação passional e especular com a linguagem, ferindo-se e ferindo-a.

FALA¹⁴⁴

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

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

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

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

(Toda palavra é crueldade).

---

¹⁴² Cito os poemas “Estátua Jacente”, de *Transposição*, *op. cit.*, p.68; “Ode”, de *Helianto*, *op. cit.*, p.133; “As coisas selvagens”, de *Rosácea*, *op. cit.*, p.210; “Vesper” de *Teia*, *op. cit.*, p.355.

¹⁴³ Todavia, a problematização das fronteiras entre silêncio e fala não é tema novo para a poesia, já foi registrada na literatura medieval latina, recuperada por Mallarmé, abordada pelos simbolistas russos, de acordo com o ensaio de George Steiner, *Linguagem e Silêncio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. No mais, se a palavra instaura materialidade à poesia ligando-a com o mundo, por outro lado sua incapacidade de plena expressão – no sentido de expressão pura – é latente; já o silêncio tem a limpidez da pureza, porém, é ineficiente para se expressar objetivamente. Nesta dicotomia, portanto, dilui-se a utopia do poema-puro posto que seria um “poema mudo”, na verdade o “não poema”.

¹⁴⁴ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 31.

Organizado em torno do paralelismo “tudo será”, rompido apenas nas duas últimas estrofes após uma sequência de adjetivos ligados à ideia de impiedade: difícil, duro, impiedosa, além da combinação de outros termos (“nunca é suave”, “excessiva vivência”, “consciência demais”), revela-se o pesar que gera a inexorável sentença: “não há piedade nos signos, toda palavra é crueldade”. O poema traz uma forma rígida, estrutura invariável de quartetos, que somente se organiza para anunciar o ainda mais duro monóstico conclusivo. O encadeamento dos versos não deixa fendas para a evasão da enunciação final, pois o ser é “excessivamente lúcido”, tem “consciência demais”.

Não há rimas para encantar a poesia. A sonoridade é trabalhada através da repetição de termos – “tudo será”, “real”, “difícil” – e também pela insistência dos sons sibilantes e os melancólicos nasais, ambos ecoando como um murmúrio, que se perpetua e se desloca entrecortado pela preponderância do “t”, “d”, “p” e “c”. Ao mesmo tempo, a agudeza da vogal “a” (será, palavra, real, suave, nunca, impiedosa, excessiva, vivência, consciência, demais, capaz, despedaça, piedade, amor, densa, crueldade) acentua-se entre as demais e intensifica a sensação de angústia causada a cada vez que se invoca o “tudo será”.

O poema tem início com um verso de apenas uma palavra, “Tudo”, e finaliza a última quadra com oito: “e a palavra é densa e nos fere”. Somente na medida em que o texto avança os versos ganham corpo enquanto o compasso do ritmo se acelera, sugerindo uma pulsação mais ofegante. O poema parece gradativamente procurar coragem, escolher a melhor forma de dizer algo tão austero, seu anúncio trágico que compreende como “tudo será”. A dicção discursiva reverbera uma atmosfera opressora que despedaça a integridade do eu, fere-o por ser agressivamente real, e por isto lhe renega o ludismo e a magia: “o ser é excessivamente lúcido”.

Mesmo diante do mal-estar da experiência, a poeta persiste em dissecar a impiedosa palavra real e segue: “Tudo/ será difícil dizer// Tudo será duro/ Tudo será/ capaz de ferir”. É a luz impiedosa da consciência (“excessiva vivência/ consciência demais do ser”) essa obsessão humana de tudo racionalizar, analisar e remoer, que reforça o sofrimento ao reconhecer o quão frágil é o ser diante da insensibilidade dos signos. Ora, injusta e contraditória parece esta relação: o ser não diz nada, quem diz são os signos, em contrapartida os signos nada sentem, pois quem sente é o ser. No último verso da sequência de quartetos – “e a palavra é densa e nos fere” – a repetição da conjunção “e” somada ao verbo “é”, causa dificuldade na fala aludindo ao nervosismo, gagueira (a lucidez frente aos fatos é algo desgastante) sendo interrompida apenas na

quinta e última estrofe ao se concluir a impiedade dos signos: “a palavra é densa e nos fere...”.

Rompendo com a sequência de quatro quadras, o monóstico final, repleto de negativismo e desesperança, proclama a triste conclusão que parece nos ser revelada como um cochicho, um segredo preservado na cela dos parênteses: “(Toda palavra é crueldade)”. Talvez fosse melhor não proferi-lo. Melhor seria o caminho do efetivo silêncio? Mas ora, o poema manifesto efetua uma audaciosa ironia, ao tecer com rigor o texto com cada palavra minuciosamente pensada para, enfim, anunciar o quanto os signos são cruéis.

Propondo uma aguda reflexão sobre a fala, o poema nos revela o quanto a realidade, esta “luz impiedosa”, não pode ser traduzida ou codificada em brandos termos. De que forma então o poeta pode entoar seus cantos? Rude, áspero? Ou seria melhor ignorar o campo das palavras e se evadir para um espaço lírico idealizado?

Entretanto, o solo agreste das palavras-crueldade torna-se terreno dos mais fecundos, penetrando-o a poeta desenvolve a riqueza do alcance de seu repertório-simbólico. A opção pela fala, sobretudo, é um ato de transgressão: perde-se a paz, mas não a poesia. No mais, considerar que a “palavra real nunca é suave” envolve, além da problematização do fazer poético, uma consciência que penetra na dureza do mundo: tão real que nos despedaça.

Abordar o silêncio envolve a problematização das referências de completude, linearidade e literalidade. Neste panorama, a poética do silêncio avigora a ocorrência do “sujeito eclipsado”, aquele que efetivamente “não fala”, mas se pronuncia fragmentado na impostura de objetos e seres que agem e se expressam autonomamente, como se estivessem desvinculados do universo humano.

Além disso, ao se buscar os vestígios do silêncio orideano, a conjuntura das análises bem como a ordem lexical apontadas no decorrer da obra, direcionam-se a outro elemento: a luz. Encontrada ainda mais recorrente e incisivamente que o silêncio, também está no reflexo dos espelhos, na superfície resplandecente das águas, nas auroras e albas, nos sóis e estrelas. Contudo, parece possível identificar uma correlação entre silêncio e luz.¹⁴⁵

---

¹⁴⁵ George Steiner, em *Linguagem e Silêncio*, menciona a articulação entre silêncio e lucidez ao afirmar: “A escolha do silêncio pelos mais lúcidos é, acredito, historicamente recente. O mito estratégico do filósofo que escolhe o silêncio por causa da inefável pureza de sua visão, ou por causa do despreparo do seu público, tem precedentes na Antiguidade. (...) Mas a escolha do silêncio renunciando a sua

A luz age sobre duas vertentes, que a princípio parecem opostas, mas que, na verdade, se complementam: a inclinação ao sublime e o sentimento de impotência. Em suma, convertida em lucidez, a recorrência à luz evidencia à poeta a sua inaptidão para intervir nas questões concretas do mundo. A sua manifestação, explícita ou figurativa, em seu ápice “destrói os segredos, é crua contra os olhos, ácida para o espírito”; como retratada no poema “Meio Dia” ¹⁴⁶, de *Transposição*, que revela: “a vida é lúcida e impossível”. Assim como o silêncio, percorre toda a obra; a epígrafe de *Teia*, de Spinoza, traz esta fixação: “A lucidez/ alucina// Todas as grades/coisas/ são difíceis e raras”. A conjunção entre silêncio e lucidez ativa uma tensão estética que aponta para os limites e para a incompletude da linguagem verbal.

Em alguns episódios, o silêncio orideano denotará em iluminação capaz de depreender aquilo que ultrapassa a convenção das palavras. No poema “Noturno” esta relação fica bastante evidente:

NOTURNO ¹⁴⁷

O silêncio sem cor nem peso
(vacuidade) sustenta
agudas sementes – júbilo –
da lucidez nunca
extinta.

Grandes estrelas fixas.

Contrastando com a imagética noturna, sobressai a iluminação das “Grandes estrelas fixas”, reverberando as sementes da “lucidez nunca extinta”. Na escuridão onde cintilam estrelas, sugere-se a hipótese de que a luz ultrapassa e supera aquilo que é obscuro. Em “Noturno”, é o silêncio que, sem cor nem peso, sustenta a lucidez; sua vacuidade imprime-lhe a capacidade de atingir a acepção do inefável. Despindo-se da linguagem, o silêncio reflete e amplia os efeitos da aguda consciência, assemelhando-se a um estado de nudez, misto de fragilidade e ousadia.

---

representação inteligível de identidade no meio do caminho, é algo novo”, *op. cit.*, p.67. Entre a fortuna crítica da autora há quem indique a correlação entre silêncio e luz; destaco o trabalho de Alexandre Rodrigues da Costa, “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orídes Fontela”, *Periódico Eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG*, v.6, p. 67-74, Belo Horizonte, 2003.

¹⁴⁶ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁷ Do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 178.

A articulação entre silêncio e lucidez em alguns momentos faz emergir o branco como uma espécie de tópico de intersecção entre os dois elementos. Neste sentido, é inevitável a herança mallarmaica e o seu seminal “lance de dados” que reorientou a poesia moderna para apreender os significados da página em branco. Oferecendo-se como ponto referencial de visibilidade do intangível, o branco adentra ao arranjo do silêncio, corporificando-o. É possível pensar o branco como o silêncio do olhar, uma vez que o silêncio está para a audição assim como o branco para a visão. Contudo, é preciso considerar, dentro das articulações internas da obra, que o branco não compreende a totalidade do silêncio, como se o eixo “silêncio-branco” expressasse termos equivalentes, ele apenas representa uma de suas facetas.

Embora, de modo geral, o branco se constitua na relação entre silêncio e luz, ele também opera sentidos particulares em cada situação. Em “O Nome”, por exemplo, ele simbolizava o novo, o renascimento que ocorre no ato de renomear; já em “Poema”, o branco não implica a contingência de restabelecer os sentidos. Vejamos:

POEMA¹⁴⁸

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 cerne: vazio
Esplendor além
da vida
e vida além
da memória

Saber de cor o silêncio

- e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.

Na construção de “Poema”, de imediato percebe-se o recurso da anáfora comprimindo o corpo das estrofes em direção ao “saber de cor o silêncio”. A repetição

---

¹⁴⁸ Do livro *Alba, op. cit.*, p. 149.

do verbo “saber” sugere a sua cadência incessante, reafirmando-se na sonoridade empolada do “r”. “Poema” admite realizar-se a partir da ruptura com o silêncio, profanando-o com palavras. O sentido, então, localiza-se da direção oposta ao poema “Fala”; não denuncia a crueza da linguagem verbal capaz de ferir, mas volta-se à descrição do intangível silêncio com imagens luzentes (diamante, espelho, estrela) como se fosse possível apalpá-lo, saber o seu peso. O ápice está posto na última estrofe, mais do que “saber de cor o silêncio” é ser capaz de “profaná-lo, dissolvê-lo com palavras”. O branco então, se torna um dos sentidos a serem ultrapassados: o do “silêncio além do branco”.

Há uma contradição no fato de se poetizar o silêncio, pois efetivamente é o próprio ato de desmanchá-lo; ora, certo sarcasmo provém desta ação, pois quanto mais se tenta atingir o silêncio com palavras, mais adulterada e inverossímil se torna a sua representação, num jogo ambíguo – entre potência e a impossibilidade – do “dizer indizível”. De modo que a evocação do silêncio vai progressivamente adquirindo densidade de matéria, torna-se entidade na metáfora da “estrela impiedosa”, torna-se espaço habitável.

Habitar o silêncio é nele fazer morada e com ele manter uma convivência cotidiana e íntima, é tomar-lhe emprestado seus elementos para construir abrigo. Profanar (poetizar) o silêncio é desafiá-lo para um duelo utilizando como arma a evidente concretude do domínio das palavras. Inevitavelmente o silêncio é dissolvido no verbo repercutindo a impiedosa lição de “Fala”: “a palavra é densa e nos fere”.

Portanto, adentrar ao universo orideano, mais do que saber de cor o silêncio é penetrar sua aguda consciência: “Os domínios da luz: ápice incerto/ além da luta, do áspero segredo/ que nos habita e nos espanta (...) // a intensa angústia da fronteira em que estamos” ¹⁴⁹: meandros entre a falar e o calar.

O olhar analítico sobre o silêncio, manifesto por meio da leitura dos poemas de Orides, leva a perceber que, assim como os sentidos migratórios impressos ao longo da obra, o silêncio também não concentra uma acepção única, inexorável. Ele tanto pode expressar a impossibilidade, o limite da poesia, quanto pode representar a potência de superação das palavras, sobrepujando-se ao racionalismo da linguagem verbal. Ele tanto pode oprimir quanto ser a própria resistência à opressão enquanto possibilidade de renascimento dos significados, de renomeação do mundo. Sobretudo destaca-se que

---

¹⁴⁹ Soneto de *Rosácea*, *op. cit.*, p. 265.

o silêncio não se sobrepõe como poderio sobre os demais elementos do repertório simbólico-metafórico orideano; inversamente, ele se dissolve na necessidade de construção poética.

Em registro prosaico, a fala da poeta comenta tal impasse:

Dizem geralmente que o que não pode se dizer deve se calar. Mas é o contrário: o que não se pode dizer vira símbolo, vira metáfora, vira poesia, vira um blá, blá, blá do tamanho de um bonde, vira ideologia, o diabo a quatro.¹⁵⁰

---

¹⁵⁰Entrevista de Orides Fontela a Michel Riaudel, *op. cit.*, p. 157.

II – Torres Abstratas

*poesia não é loucura nem
ficção, mas sim um instrumento
altamente válido para
apreender o real – ou pelo
menos meu ideal de poesia é
isso. Depois é que surge o
esforço para a objetividade e a
lucidez, a filosofia.*¹⁵¹

Os poemas de Orides jamais brandam palavras de ordem, aparentemente nada protestam, em sua superfície sinaliza-se um límpido distanciamento dos temas sociais, o que para alguns leitores e críticos é interpretado como negligência em relação à experiência histórica de seu tempo. Seriam a incessante evocação da lucidez e a auto declarada consciência, na verdade, a manifestação do seu oposto: devaneio petulante de uma poeta alienada? E ainda, de que adiantaria a Orides enxergar sobre o prisma da luz densa se essa percepção não proporciona efetiva capacidade de intervenção sobre o mundo?

Todavia, se engana quem a lê à moda da poesia pura de Mallarmé, ou busca paródia filosófica, ou ainda soluções metafísicas. Essas visões diminuem o alcance da obra, permanecem no meio do caminho. Mas se o leitor atentamente empenhado em desvendar as suas eclipses e caleidoscópios, em penetrar ao silêncio e encarar sua luz, a certa altura se sentir “a um passo de”, isso provavelmente significa que o seu envolvimento com a obra está muito próximo do envolvimento que a própria autora manteve com sua poética: “Ora, uma intuição básica de minha poesia é o estar aqui – auto descoberta e descoberta de tudo, problematizando tudo ao mesmo tempo. Só que este estar aqui é, também, estar a um passo”.

Expressão que compõe duas de suas epígrafes, de *Transposição* e de *Alba*, o “estar a um passo de” é também consequência de sua relação especular com a realidade do “aqui” e “agora”: é o estar do impossível, é o estar do “pássaro”, mas também é o estar “atenta ao real: aqui”.

---

¹⁵¹ FONTELA, Orides. “Sobre poesia e filosofia — um depoimento”, *op. cit.* p. 13.

Contudo, a reiterada presença do “aqui”, já anunciada no prefácio do livro de estreia, não repercute em sua poética na forma de um tempo ou um espaço definido, visto que essas esferas se apresentam difusas e vertiginosas ao longo da obra. Tal referência ao “real” parece inconsistente; porém, se insistirmos em sua procura, encontraremos seus primeiros dados mais facilmente notáveis mediados por termos como “dor”, “cruel”, “pesar”, “real”, “humano”, “humanidade”. Em meio a toda sua simbologia, nos primeiros dois livros as palavras “real” e “realidade” aparecem declaradamente, nos demais, esta recorrência não se dá de forma explícita, mas latente, em especial pela observação de uma cadeia de imagens em torno do que se pode chamar de “eclosão do sangue”.

Assim, enredada pela suposta serenidade do silêncio e mansidão de suas águas, jardins, fontes e estrelas, há em Orides uma violência enrustida, acompanhada por uma ironia oferecida à conta-gotas. Mas, penetrando as camadas subterrâneas dos poemas, em que estão os sentidos ocultos e mais interessantes, percebe-se como parte de seu efeito especular a problematização do próprio fazer poético, inquirindo as contradições entre arte e vida, poesia e realidade. Sua aparente incomunicabilidade retoma o tópos da torre-de-marfim, no entanto, há uma gravidade em seus versos que tende a tensionar a poesia chocando-a contra a patente lembrança do mundo real.

TORRES¹⁵²

Construir torres abstratas
porém a luta é real. Sobre a luta
nossa visão se constrói. O real
nos doerá para sempre.

As “Torres” tradicionalmente simbolizam um distanciamento do mundo, uma defesa às agressões externas e, na tradição literária, relacionam-se à discussão dos parnasianos e simbolistas sobre “a torre de marfim” ¹⁵³. O poema inicia-se pela construção de “torres abstratas”; mas logo, o enfático “porém” rompe o movimento de

---

¹⁵² Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵³ Os poetas simbolistas elaboraram um distanciamento em relação aos leitores, mantendo a poesia como um código intra-poético afastado da relação imediata com a sociedade. A imagem da “torre de marfim” condiz com a do sujeito solitário e superior que, do alto, observa o mundo numa visão privilegiada, panorâmica, sem de fato impregnar-se, afetar-se com o que está abaixo desta torre. Um símbolo que representa o poeta ou intelectual devaneador em contraposição ao engajado, corrobora com a concepção da arte fechada, isolada do mundo e, deste, modo também se torna sinônimo de uma postura egocêntrica, aristocrática. Contudo, a “torre de marfim” também o mantém a salvo do mundo corrompido garantindo a sua liberdade.

interiorização contida no ato de “construir torres abstratas” e contrapõe-se a ele fazendo emergir a esfera da “luta real”. Há duas dimensões abordadas no poema: uma relativa às questões abstratas (as torres) e outra relativa à objetiva (luta real) introduzida pela conjunção “porém” no ímpeto de alertar: esta torre abstrata é uma luta real. O emprego do verbo “construir” traz a acepção da concretude impressa neste campo semântico, ou seja, transporta a metáfora da “torre abstrata” para além da imaterialidade do pensamento, conferindo ao objeto um aspecto de solidez.

Se os versos estivessem organizados prosaicamente seriam: “Construir torres abstratas, porém a luta é real/ Sobre a luta nossa visão se constrói/ O real nos doerá para sempre”, mas a técnica do enjambement rompe a fluidez corriqueira das sentenças, transforma quatro períodos em três versos e produz a sensação de encavalgamento interno, por conseguinte, uma sutil ambiguidade na mensagem: “A luta é real sobre a luta”; “Nossa visão se constrói o real”. Entre o segundo e o terceiro verso: “a luta é real/ sobre a luta”, cria-se a sensação de que as duas dimensões da luta duelam: a empírica e a outra como substrato da primeira. Articulam-se, então, as duas esferas nesse jogo de ideias expresso pela construção do abstrato real. Ao dizer que “sobre a luta a visão se constrói”, tem-se transferido para a palavra “luta” aquilo que é próprio ao signo torre: uma estrutura vertical que liga o céu e a terra, um abrigo no qual se tem ampla visão do horizonte. É como dizer que a construção da luta assemelha-se à visão que se tem de dentro de uma torre, uma amplitude de olhar sobre a realidade.

Do terceiro para o quarto verso, a mesma técnica prossegue com “nossa visão se constrói/ o real”; ao optar pelo pronome no plural infere-se que a realidade é algo consignado por meio da visão (ponto de vista) do coletivo (nós), resultado da construção social: aquilo que se pensa, quer e se projeta ser o real. A propósito, a opção pelo uso do “nós” para aproximar o leitor do sujeito lírico – ainda que eclipsado – sugere uma relação de cumplicidade, afastando-se, neste aspecto, da concepção do poeta como ser egocêntrico e iluminado.

A rigidez e rapidez das sentenças culminam em “o real nos doerá para sempre”, resultado tanto da luta abstrata quanto da concreta. Acompanhando a concepção de ciclo engendrada na obra, o “para sempre” cria a sensação de fluxo contínuo.

O duelo entre o concreto e o abstrato, contido na metáfora da construção da torre, condensa o debate sobre o engajamento num oxímoro, ao se constatar que na construção da torre abstrata (da subjetividade poética que toma forma pela escrita) se aduz uma luta real, capaz de suscitar sensações e reflexões em sujeitos físicos, ou seja,

pessoas “de carne e osso”. É possível inferir que o próprio fazer poético é uma luta não empírica em primeira instância, pois acontece no reino da linguagem e dos sentidos, num segundo grau de representação mimética; mas, depois, ao se decodificar em texto, palavras grafadas ou faladas (quando se torna materializado de algum modo) se dispõem a enfrentar a realidade que o antecede.

Ao enunciar a construção de torres abstratas, Orides Fontela problematiza a sua própria condição vulnerável do poetizar, inferindo assim como Drummond, em sua fase de *Claro Enigma*, “que a Poesia nunca poderá interceder de forma direta na realidade”¹⁵⁴. No entanto, é justamente a não necessidade da poesia para o funcionamento do mundo “real” que lhe confere inadaptação à ideologia da funcionalidade disseminada pela sociedade capitalista; sendo desnecessária, a poesia se liberta da lógica da troca, do utilitarismo.

Entretanto, para que o aspecto de resistência se torne efetivo é preciso que ele seja estabelecido na estrutura do poema enquanto elemento emancipatório, que o poeta tenha controle e autoconsciência sobre a liberdade potencial que tem em mãos. Ao lutar com as palavras, a luta mais vã¹⁵⁵, a realidade produzida pelo poema, distinta da realidade do mundo, é o próprio poema, que apesar de conter aspectos da realidade empírica, deve ser capaz de subverter e transpor seus sentidos.¹⁵⁶ Em “Torres” essa transposição se realiza também a partir da estrutura concisa, com a mensagem condensada em breves versos que rapidamente se calam, causando um efeito que age como forma de silenciar. “Torres” sugere o espaço do poema como possibilidade de construção de outra realidade, estabelecida pelo corpo da palavra que adquire um nível de autonomia dentro da lógica interna do texto, sem deixar de ser uma parcela do mundo concreto.

Conciliar a vida social no universo artístico, literário, ou a via inversa, não é plenamente possível, entretanto, este desafio é um dos essenciais influxos do fazer poético. É preciso compreender a poesia como uma forma de ação que, mesmo ao negar esteticamente a realidade objetiva, não deixa de lhe pertencer e sobre ela atuar.

---

¹⁵⁴ Vide Vagner Camilo, *Drummond, da rosa do povo à rosa das trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

¹⁵⁵ Referência ao poema “O lutador” e Carlos Drummond de Andrade, in *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, 1998, p. 182.

¹⁵⁶ Como ocorre no poema “Ludismo”, que aproxima a imagem do brincar com a do fazer poético: “Quebrar o brinquedo/ é mais divertido.// As peças são outros jogos: construiremos outro segredo. Os cacos são outros reais/ antes ocultos pela forma/ e o jogo esfaçalhado/ se multiplica ao infinito/ e é mais real que a integridade: mais lúcido.// Mundos frágeis adquiridos/ no despedaçamento de um só/ E o saber do real múltiplo/ e o sabor dos reais possíveis/ e o livre jogo instituído/ contra a limitação das coisas/ contra a forma anterior do espelho”, do livro *Transposição*, op. cit., p. 18.

Estabelecendo um diálogo entre os poemas “Torres” e “Fala”, nos deparamos com um dramático destino: “O real nos doerá para sempre, toda palavra é crueldade”.¹⁵⁷ Sentença que resume bem a discussão orideana acerca do choque entre a consciência lúcida do fazer poético e a ordem do mundo agressivamente real. Construindo torres abstratas, a poeta aposta na autonomia da arte que lhe é específica, defende que: “A palavra poética tem uma autoridade própria. É uma palavra original. Para mim a poesia é um tipo de verdade e uma maneira de explorar a realidade e procurar o real.”¹⁵⁸ A força de sua obra parece impulsionar-se justamente em meio aos limites desta autonomia, na esteira da “crise do verso”¹⁵⁹.

Sobretudo, maior do que a perspectiva escolhida, seja ao rés do chão, em torres ou em ilhas, o que o poeta e leitor não devem ignorar é a materialidade inerente da linguagem, ou seja, ela surge de uma realidade e a ela se associa. Nesse sentido talvez seja pertinente recuperar a fala de Mário de Andrade a respeito dos conflitos entre os conceitos de “arte pura” e “participante”:

Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo nem arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista, não pode perder a sua profissão se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! E a sua verdade é irrecusável para ele (...) É de sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe, até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair de sua torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca.¹⁶⁰

¹⁵⁷ A sentença: “O real nos doerá para sempre, toda palavra é crueldade” recorda o verso drummondiano “toda história é remorso”, de “Museu da Inconfidência”, no qual a veemência da palavra é capaz de fisgar o fio das lembranças. O paralelismo que inicia o poema – *São palavras no chão/ e memórias nos autos* – relaciona as palavras à memória e nos leva a pensar a construção da memória como resultado de um processo de elaboração verbal; em síntese, a concepção de que as palavras, apesar de toda sua fragilidade, resistem ao tempo e ao esquecimento: “a palavra é densa e nos fere”. No poema de Drummond, contudo, o peso e caráter de concretude das palavras estão representados pelos objetos que resistem à corrosividade do tempo, principalmente pela firmeza contida nas imagens das casas que ainda restam e dos muros que pranteiam.

¹⁵⁸ Depoimento de Orides Fontela a Heitor Ferraz, “Orides reencontra suas musas”, in: *Jornal da Tarde*, 27 de março de 1996.

¹⁵⁹ Vide Marcos Syscar, *Poesia e Crise*. São Paulo, Editora Unicamp, 2010, p. 175: “o descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade é um fenômeno da modernidade. Em primeiro momento, não se trata nem mesmo de decidir se a crise é um fato, se ela existe ou não existe, mas de se constatar que se pode mapear um discurso da crise que coincide, historicamente, com a narrativa da própria modernidade poética. Eu diria que a poesia moderna surge desse sentimento de crise, afirmando-se a partir da crise (...) Ou seja, historicamente, o que chamamos de “poesia moderna” é um discurso que se alimenta da crise para reinventar o seu papel dentro da cultura”.

¹⁶⁰ CAMILO, Vagner. *Op. cit.*, p. 58; citando carta de Mário de Andrade enviada a Drummond em 11/02/45.

E mais do que construção, para que a “torre” não se torne puramente decorativa, ou melhor, forma vazia num esqueleto de frívolos esforços, ela deve ser vigiada e ocupada não como refúgio, de posicionamento rendido e inerte, mas como local de visão estratégica diante da realidade. Do contrário, facilmente se incorre num isolacionismo alienante, por vezes até mesmo vaidoso, como apontou João Cabral em sua conferência sobre “Poesia e Composição”,¹⁶¹ e o poeta fica a falar sozinho suas coisas secretas numa linguagem estéril. Mas quando se assume o próprio retiro, a necessidade de afastamento do mundo sem deixar de tê-lo em mira, ainda se pode atingir um efetivo meio de intervenção ética e estética sobre o mundo.

No caso de Orides, posicionada em sua torre e armada de símbolos, a poeta que a princípio parece pairar sobre a realidade concreta, no entanto, fere e sangra a “cicatriz talvez não indelével”¹⁶² de um real que dói infinitamente. Mas, é possível equacionar esta contradição, de uma poeta tão consciente e ao mesmo tempo supostamente tão distante? Como hipótese, parte-se da consideração de que a aparente suspensão do tempo histórico impressa em sua poética não é alheamento, mas uma forma de distanciar-se para problematizá-lo, de modo que sua suposta atemporalidade atua no tempo.

Localizada nesta fronteira, estando a um passo da realidade e a um passo para a transcendência, sua poética também está a um passo da utopia. Neste sentido, curiosamente Orides se aproxima com a concepção da filosofia estética lukacsiana, em especial a apontada em *A filosofia da arte*, onde se defende a ideia de que “o ato criador decorre necessariamente de um distanciamento da realidade empírica, que é mobilizado conjuntamente por um impulso racional de ordenação e também por outro irracional, quase mágico, que continua postulando uma relação à essência”;¹⁶³ a arte, então, seria um momento de configuração do sentido utópico e sua composição formal oscilaria

---

¹⁶¹ “O poeta se isola da rua para se fechar em si mesmo ou se refugiar num pequeno clube de confrades. Como ele busca, ao escrever, o mais exclusivo de si mesmo, ele se defende do homem e da rua dos homens, pois ele sabe que na linguagem comum e na vida em comum essa se dissipará. O autor de hoje (...) fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos, capaz de percebê-los. (...) Este poeta não quer receber nada nem compreende que sua riqueza só pode ter origem na realidade. Na sua literatura existe apenas uma metade, a do criador. A outra metade, indispensável a qualquer coisa que se comunica, ele a ignora. Ele se julga a parte essencial, a primeira, do ato literário. Se a segunda não existe agora, existirá algum dia - a ele se orgulha de escrever para daqui a vinte anos”. João Cabral de Melo Neto, “Poesia e composição”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

¹⁶² Cito verso do poema “Memória”, de *Teia*, op. cit., p. 306.

¹⁶³ *Apud* SILVA, Arlenice Almeida da. In: “O lirismo em Gyorgy Lukács”. *Kriterion, Revista de Filosofia* vol.50, Belo Horizonte, 2009.

circulando entre os polos da necessidade e da utopia. Desse modo, a poesia enquanto obra de arte atua a partir de uma dinâmica dual entre afastar-se e aproximar-se da realidade; nesta perspectiva não se configura como simples prolongamento do processo de comunicação imanente ao real vivido. Contudo, a via da figuração constitui-se num hibridismo entre a necessidade histórica e a necessidade “de algo misterioso, platônico, fatalmente nostálgico” ¹⁶⁴.

Ainda que aponte para uma ânsia utópica no movimento da obra, Orides parece ter plena noção da impossibilidade de viver sua utopia. Entre o seu “estar aqui” e “estar a um passo de” constrói-se a noção de que, nas palavras de Davi Arrigucci, “o real é um peso e não um trampolim para a transcendência” ¹⁶⁵.

---

¹⁶⁴ *Idem*

¹⁶⁵ Davi Arrigucci Jr. *Op. cit.*, p. 119.

III – Transposições: da água ao sangue

Após percorrermos os caminhos de Orides Fontela acerca do percurso da obra e arquitetura dos principais procedimentos, a tendência ao silêncio e à luz, além das especificidades da sua voz lírica e a concepção de poesia da autora, deste panorama pode-se afirmar que a maior parte dos sentidos produzidos situam-se numa camada submersa. Seus sentidos são velados, conservados da superfície das palavras mais óbvias. Portanto, ao leitor exige-se a ponderação de penetrar seus símbolos e mitos sem pressa; por meio da análise, compreendendo seus subterfúgios poéticos é possível perceber como ali estão representações de angústias socialmente produzidas. Porém, ainda assim, poesia e sociedade não serão encontradas lado a lado, mas num enfrentamento truncado por uma poética especular.

Para depreender a relação entre o mundo da poesia e o mundo dos fatos, a poeta articula metáforas complexas estabelecidas por meio de dualidades ou antíteses, acumulando-as e ampliando-as para além de um determinado poema, encaminhando-as dentro de uma trajetória paradoxal. Nele, como exemplo, pode-se citar a movimentação da luz, iniciada na manhã que desperta passando ao sol do meio-dia, à luz das estrelas até, enfim, contrastar com a escuridão da meia-noite; outra situação é o pássaro entre o voo e o pouso, além da relação das imagens celestes com as imagens abissais. Em suma, a transposição anunciada no primeiro livro é contínua de modo que a simbologia empregada não é estática, mas se move permanentemente provocando inferências que desafiam a sua aparente extemporaneidade. Por ora, nos concentraremos em acompanhar um desses encontros de metáforas migratórias: o da água com o sangue.

A água, como signo universal da vida, está associada à força do despertar poético que impulsiona a dicção do primeiro livro: o correr das águas sugere frescor e pureza. E entre as suas conotações, a ideia de “fluxo contínuo” destaca sua propriedade transitória, fluída e que proporciona a transformação dos elementos, a renovação do ciclo vital. Pela sua abrangência, é um dos símbolos mais notáveis do livro *Transposição*, há uma sequência em que três poemas consecutivamente o evocam:

FLUXO¹⁶⁶

A gênese das águas
é secreta e infinda
entre pedras se esconde
de toda contemplação.
A gênese das águas
é em si mesma.
.....

O movimento das águas
é o caminho inconsciente
mutação contínua
nunca terminada.

É caminho vital
de si mesma.
.....

O fim das águas
é dissolução e espelho
morte de todo o ritmo
em contemplação viva.

Conscientização
de si mesma.

Apresentada como elemento autônomo, que tem sua gênese em si mesma, a água assume estreita ligação com o imaginário da criação do mundo. No primeiro momento da obra, a sua ocorrência apresenta-se claramente relacionada à mitologia cristã, como pode ser confirmado por versos do poema anterior, “Sede”¹⁶⁷ e pelo título do poema procedente: “Rebeca”¹⁶⁸, que invoca a personagem do livro *Gênesis*.

A deslocação das águas, “mutação contínua/ nunca terminada./caminho vital/de si mesma”, é fecunda e renovadora: fluxo que pode ser lido como metáfora da linguagem.¹⁶⁹ Mas, para além da dinâmica do metapoema, o “fluxo” também é intrínseco ao decorrer do tempo, pois nele transcorre a íntima articulação entre o devir temporal e o devir verbal. Ou seja, palavra e tempo compõem o mesmo fluxo, algo

---

¹⁶⁶ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p.62.

¹⁶⁷ “Bendita a sede/ por ensinar-nos a pureza(...)/ Bendita a sede/ por congregar-nos em torno/ da fonte”. *Idem.*, p. 60.

¹⁶⁸ *Idem.*, p.63.

¹⁶⁹ Essa imagem da secreta genealogia da água compondo-se entre pedras é retomada no poema “Fonte”, do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 185: “A fonte (oculta) ignora-se./ (...) ...mas na escura gruta/ intacta// a fonte – serena – expande-se”. Ambos os termos, “fluxo” e “fonte”, prescrevem a potência da palavra poética. Haquira Okasabe aponta para esta característica da obra, afirmando: “Orides Fontela nomeia esse poder vital da palavra poética: *milagre de vida*”, *op. cit.*, p. 13.

demonstrado em versos do poema “Tempo”: “– Mas eis que a palavra/
cantoflorvivência/ re-nascendo perpétua/ obriga o fluxo// cavalga o fluxo num milagre/
de vida”.¹⁷⁰

Nesse sentido, reflete-se aqui o ideal cosmogônico cristão no qual a proclamação do verbo onisciente e onipresente assume a soberania divina da criação. O verbo faz parte da origem do mundo e da existência, por conseguinte, ele faz parte da temporalidade destes fenômenos; é por isso que o imaginário do “fim dos tempos” prevê o silêncio absoluto. Entretanto, “o fim das águas” no poema “Fluxo” não envereda para este caminho, inferindo um desfecho mais introspectivo do que cósmico. O “fim das águas”, então, é dissolução da própria linguagem, ora, água e verbo associam-se em sua propriedade autofágica, considerando que “a palavra poética é criadora de si mesma e a si mesma se consome porque, ao dizer-se, ela se esvai na sua própria vitalidade”¹⁷¹.

Outra relação possível de se estabelecer, diante da ordem caleidoscópica da obra, é ler a superfície da água como o “espelho original”.¹⁷² Diferente do reflexo proporcionado pelo espelho de vidro, produção humana que transmite imagens estáveis, o refletir das águas abarca a instabilidade selvagem e primitiva da natureza.¹⁷³ Basicamente, o “espelho natureza” revela reflexos irregulares a partir de um indomável fluxo contínuo, enquanto o “espelho objeto” capta a miragem do “fluxo contido”.

Sintetizando as ocorrências dessa simbologia, o fluir das águas na poética orideana apresenta basicamente seis conotações: germinação (vida, despertar), purificação (renascimento), espelho original, iluminação, tempo e linguagem, sendo que todas se articulam ao sistema do “ciclo contínuo”. O elemento “água”, translúcido, no segundo livro, *Helianto*, passa a ser contraposto à opacidade do sangue, como se pode destacar em versos de “Odes”¹⁷⁴:

O verbo?
Embebê-lo de denso
vinho.

---

¹⁷⁰ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷¹ OKASABE, Haquira. “O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”, in: *Remate de Males*, n.22, 2002, p.102.

¹⁷² Conforme elucidada em Gilbert Durant in: “As estruturas antropológicas do imaginário”. 3.ed., São Paulo, Martins Fontes, 2002.

¹⁷³ Vide Gaston Bachelard. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 24.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 117.

A vida?
Dissolvê-la no intenso
júbilo.

Sonho vivido desde sempre
- real buscado até o sangue.

O sol cai até o solo
a árvore dói até o cerne
a vida pulsa até o centro.

Embeber o verbo de denso vinho é um experimento que alude ao milagre da transformação e também está relacionado ao estado de graça e regozijo que se apresenta na segunda estrofe. Nota-se, novamente, a simbologia da água articulando-se à ideia de dissolução: embebe-se o verbo, dissolve-se a vida.

O vinho, não obstante, é também prenúncio do sangue, trazido pela terceira estrofe: “- real buscado até o sangue.” Ainda que se anseie pelo júbilo do sonho vivido, os indícios da materialidade do real latejam por entre os versos. Além do sangue a presença da luz – “o sol cai até o solo” – é um aspectos da realidade manifesta figurativamente. A queda do sol ao solo atinge o extremo limite dessa pulsação vital regida pela dor. Arraigando-se entre o verbo e a vida, o pulsar até o centro transita do vinho ao sangue, do intenso júbilo ao cerne que dói. Temos aqui um caso da simbologia do sangue, indício do real que dói para sempre, de toda palavra que é crueldade, conjugado à iluminação do vocábulo “sol” – neste caso a luz age ao longo da obra como refletor da aguda consciência, evitando que o sentido impresso pela percepção da realidade e do mundo se esvaia.

A figuração do “vinho” é retomada no livro seguinte, *Alba*, com o poema, “Bodas de Caná”¹⁷⁵. Novamente, a poeta toma da mitologia cristã, baseando-se na passagem do evangelho de *João*¹⁷⁶, para tratar da relação antagônica entre mácula e pureza, encenada pelo contraste de água e vinho: “Da pura água/criar o vinho”. E mais uma vez, anexada às figurações da água surge a problematização do tempo: “do puro tempo extrair/ o verbo”. A poeta invoca o “antimilagre”: “tornar em água/o vinho vivo”, como se fosse possível retornar ao estado de gênese, um tempo pré-civilizatório; mas reconhece esta impossibilidade: “Para os anjos a/ água. Para nós/ o vinho encarnado/ sempre”.

---

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁶ *João* 2:1-11, que retrata o primeiro milagre publico de Jesus.

Alba, assim como *Transposição*, explora bem o campo simbólico aquífero, no entanto com mais variações, reportando-se a “oceano”, “mar”, “peixes”, “rio”, “fonte”. A diversidade atinge também as referências míticas, que no primeiro livro se centravam nas metáforas bíblicas, e a partir de *Alba*, acrescenta-se a incorporação da tradição clássica grega. Neste livro, enfim, a “água” e o “sangue” são declaradamente expostos no mesmo poema. Isso ocorre em “Letes”¹⁷⁷, alusão ao mito grego do “rio do esquecimento”, invocando insípidas águas “subterrâneas ao ritmo do sangue”, sem “vestígio algum do tempo”.

Apresentando essas características, o rio seria capaz de nos limpar de todas as palavras. O elenco de adjetivos que envolvem a descrição dessas águas as colocam no polo oposto das propriedades do sangue; elas representam a pureza, são intemporais e levam ao esquecimento e ao silêncio. Enquanto que o sangue alude à mancha do tempo histórico e por sua vez à memória e à palavra.

Ivan Marques faz uma análise interessante sobre a emergência do sangue nos poemas de Orídes, contrapondo-a ao ideal de pureza impresso nas ocorrências de imagens brancas, alvas. Conforme aponta, o sangue é signo substancial nesta poética que contém uma violência cerrada revelando-se, também, enquanto investigação severa da própria linguagem. Tomando como exemplo versos do poema “Rosa”¹⁷⁸, que se refere ao assassinato da metafórica flor, o crítico afirma: “assassinar a palavra equivale a contaminá-la com a marca do real, de modo que também ela se torna algo urgente e sangrante, em forte contraste com a idealizada brancura”.

Sobre o percurso analítico que se tem traçado até agora (abordando os caminhos de Orídes, seu silêncio e lucidez, suas torres abstratas) buscando-se depreender o paradoxo contido nesta poética caleidoscópica, destaca-se que o dual contraste entre água e sangue direciona sentidos que perseguem a síntese da lógica interna à obra. O primeiro elemento é translúcido, puro, espelho natural, fluxo indomável, está relacionado ao tempo infinito e sinaliza o anseio de potência; o sangue, por sua vez, é mancha, marca de civilização, baço, fluxo contido, está relacionado ao tempo histórico e sinaliza a consciência do limite humano: impossibilidade de atingir a plenitude dos elementos de “potência”.

---

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 193: “Ó rio/ subterrâneo ao ritmo/ do sangue// ó água/ frígida clara/ que elimina toda a/ sede// ó água abissal/ sem gosto/ nem vestígio algum/ de tempo// ó fonte/ sem mais música audível: água/ densa/ que nos limpa de todas/ as palavras”.

¹⁷⁸ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 33: “Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue”.

O paradoxal amálgama de potência e impossibilidade é o eixo central da poética orideana; subterrâneo, manifesta-se nas diversas figurações e metáforas que vão se enredando ao longo da obra, sendo mais facilmente identificáveis na base de pares antitéticos – como voo e pouso, céu e abismo, silêncio e palavra, dia e noite, de modo que há sempre um termo que tende para o campo da potência e outro para o campo da impossibilidade.¹⁷⁹ E ainda, como fruto e exemplo privilegiado desta relação, está a ocorrência de vida e morte, sendo que ambos contém simultaneamente os dois princípios; ou seja, não se configuram como antítese e sim como paradoxo, tanto a vida quanto a morte carregam o germe de potência/impossibilidade.

E se a vida incita o despertar poético de *Transposição*, por meio de “Letes” o influxo da morte passa a penetrar o correr das águas, pois conforme inscrito na tradição mítica, o “rio do esquecimento” conduz ao sono da morte. Mas é a partir de *Rosácea*, e de sua ruptura com o impulso ao transcendente, que o tema da morte se adensa. A simbologia da água passa a ser explicitamente permeada por marcas de desidealização, de modo que o sentimento de insuficiência afronta a sua capacidade regenerativa: “tão ácida a/ sede/ e a água/ tão breve”¹⁸⁰. A dicção estética migra da alvura e claridade para cenários escuros e a incidência do rubro sanguíneo; nota-se a transmutação da imagem do “rio subterrâneo ao ritmo do sangue” para “o mar púrpura e as insolentes naves que sangram horizontes”.¹⁸¹

O declínio da atmosfera transcendente se reflete nos vestígios da mitologia cristã e traz águas amargas: “o dilúvio, o naufrágio, o necessário/ batismo”¹⁸². Desse modo introduz a passagem à “Anti-Genesis”¹⁸³, insurgência da trágica representação do fim do mundo, o que aporta também para o fim da linguagem.

Por conseguinte, *Teia*, corporifica a morte com temas pétreos, cinzas, de antigerminação: “a beira do rio/ a lucidez/a/pedra// e a pedra é/pedra: não germina./ Basta-se”.¹⁸⁴ Em meio à sua aridez, a simbologia aquífera apresenta-se majoritariamente intermediada pela referência ao mito de *Narciso*¹⁸⁵, colidindo com a metáfora do

---

¹⁷⁹ Não necessariamente colocados num mesmo poema, por vezes apreendidos dentro de uma determinada sequência poética.

¹⁸⁰ Versos do poema “Jardim”, *op. cit.*, p. 236.

¹⁸¹ Vide poema “Cor”, *op. cit.*, p. 241.

¹⁸² Versos do poema “Águas”, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸³ Poema publicado em “Rosácea”, *op. cit.*, p. 245. O quarto capítulo deste trabalho aprofundará a discussão sobre a morte e a ocorrência da “Anti-Gênesis” na poética orideana.

¹⁸⁴ “Pesca”, *op. cit.*, p. 349.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, vide p. 333.

espelho. Todavia, em consonância com a dinâmica do ciclo poético orideano, a contemplação das águas caminhará rumo ao sangue; e o sangue caminha para a morte.

É cabível lembrar a dialética imbricada nesse processo de “renascimento” que a simbologia da água oferece por meio de sua propriedade de regeneração; ora, em certa medida ela também envolve certo aspecto de morte; pois, para que algo renasça algo *a priori* deve ter sucumbido. Não obstante, Bachelard, debruçando-se sobre a abrangência desta simbologia, elucida o “destino de queda das águas” que inexoravelmente viajam pelos planaltos, cachoeiras e cascatas para, então, findarem-se no horizonte oceânico. “Essa poderosa força de gravidade”, presente na obra, também foi percebida por Ivan Marques e, conforme apreendido pelo crítico, “terá o efeito de puxar tudo para seu plano subterrâneo. (...) Nesse gesto dramático, e não no impulso para a transcendência, cumprir-se-á a sua mais profunda e urgente verdade poética”.¹⁸⁶

A partir deste panorama, o fluir das águas representa “a morte cotidiana”, ininterrupta e irrefreável. Esta ideia de morte, de fim, é intensa no livro *Teia*, com poemas que soam como prólogo de encerramento do ciclo orideano. O poema que fecha o livro, “Vésper”, acena para o silêncio absoluto que se perpetuará após o fim do tempo e da linguagem. E assim como o silêncio a água também tem esta característica de perenidade, ela é inextinguível e seu “murmúrio não cessa. Nunca a/ fonte/ deixará de cantar/ oculta// (...) sob o contínuo deslizar das formas// e tudo/ oculto/ mas água/ sempre”.¹⁸⁷

De seu fluxo contínuo, ao milagre/anti-milagre do vinho, ao rio de *Letes*, ao mar púrpura, ao espelho de Narciso, a simbologia da água atravessa a obra como pulsação viva que irriga o seu repertório fecundamente, transpondo-se em metáforas diversas que se realizam “para além dos limites de significação imediatamente apreensível (....) emanando de uma zona de difícil delineamento”¹⁸⁸. E para cada sentido cristalino ao poema há um complexo de sentidos submersos, transmitidos pela correnteza de lucidez, potência e impossibilidade: a nervura vital da poética orideana. Mas com zelo e um pouco de paciência é possível descerrar os “véus” de Orides e perceber “o sangue/ de todas/ as coisas”¹⁸⁹.

---

¹⁸⁶ “Pássaros voltarão a terra para descortinar o abismo do sangue (...) Voos serão continuamente interrompidos (...) a poeta escolherá o abismo em lugar do cume e descenderá das alturas para buscar o sangue.” Ivan Marques, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁷ Poema “Murmúrio”, do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁸ OKSABE, Haquira. *Op cit.*, p. 104.

¹⁸⁹ Cito versos do poema “Toalha”, do livro *Teia*, *op. cit.*, p.346.

Capítulo 3

Considerações sobre a natureza e o tempo na poética de Orides Fontela

*Quando meus olhos estão sujos
da civilização, cresce por
dentro deles um desejo de
árvores e pássaros*¹⁹⁰.

---

¹⁹⁰ Trecho de “Narrador Apresenta sua Terra Natal”, Manoel de Barros. *Poesia completa*. São Paulo, Editora Leya, 2010, p. 199.

I - A poesia como Jardim de Amplitude: criação e vida em *Transposição*

Entre as críticas que se fazem à obra de Orides e, sobretudo, ao seu aspecto densamente simbólico, podemos destacar a denominada “inflação de símbolos”, mencionada por Vinícius Dantas ao argumentar que o seu insistente repertório é obsoleto, na medida em que se demonstra incapaz de elucidar um movimento fecundo e ativo no interior da obra. Em outras palavras, Dantas aponta o valor de “praxe acadêmica” da poesia orideana que, em sua leitura, resultaria numa mistura homeopática de “gotas de plenitude” ¹⁹¹.

Contudo, este sintomático anseio simbólico, para além da suposta inércia enreda-se entre dicotomias e a partir delas é que extrai a potência necessária para impulsionar sua poética. Há no livro *Helianto* um poema que ilustra apuradamente esta dinâmica:

OPOSIÇÃO ¹⁹²

Na oposição se complementam
os arcanjos contrários
sendo a mesma existência
em dois sentidos.

(Um, severo e nítido
na negação pura
de seu ser. O outro
em adoração firmando.

Não se contemplam e se sabem
um mesmo enigma cindido
combatem-se, mas abraçando-se
na unidade da essência.

Interfecundam-se no mesmo
bloco de ser e de silêncio
coluna viva em que a memória
cindiou-se em dois horizontes.

(Sim e não no mesmo
abismo de espírito.)

---

¹⁹¹ Expressão utilizada por Vinícius Dantas no artigo “A nova poesia brasileira e a poesia”. In: *Novos Estudos CEBRAP* nº 16, dezembro de 1986, p. 53.

¹⁹² Do livro *Helianto*, *op.cit.*, p. 116.

“O sim e o não no mesmo abismo de espírito” transcorre entre o silêncio e a palavra, a água e o sangue, mito e humanidade, em meio a pedras e estrelas, apreendendo os meandros do tempo *chronos* e *ananke*. É na busca por uma forma e uma possibilidade de poetizar que seu intenso trabalho simbólico se faz coeso e não gratuito, pois é a partir dela que se projeta uma expressividade que não se apresenta de modo imediato ou óbvio.

Para se penetrar o cerne desta poética é preciso uma imersão meticulosa no rol das imagens e relações metafóricas tramadas. Portanto, as observações e análises aqui apresentadas partirão das pistas deixadas pela articulação interna da obra, considerando dois procedimentos fundamentais. O primeiro está na dialética de sua simbologia que agrega valores duais – como as relações entre “abismo/céu”, “imane/te/transcendente”, “mito/realidade” – exprimindo ideias ambíguas e antitéticas. O segundo procedimento é a intensa interpenetração entre os símbolos elencados pela autora de modo que eles não são estanques, mas sim permeados por diálogos possíveis que ao longo da obra criam elos, complementando-se, formando uma cadeia de significações.

Chama atenção, na leitura de Orídes, a quantidade de imagens relacionadas à natureza, bem como a quietude que a acompanha, contrastando com o agitado contexto contemporâneo da metrópole paulistana em que a autora viveu e produziu boa parte de seus poemas. Não apenas a ambientação, como também o decorrer do tempo, os temas e meditações, os agentes da poesia orídeana, estão ligados a uma simbologia do mundo natural de modo muito orgânico; e para além da afirmação demasiado reducionista de que a presença da natureza configura um refúgio à realidade, mais interessante é investigar o quanto essas imagens ajudam a compor a personalidade poética da autora. Sobretudo, a relação da natureza com o tempo, que especialmente nos três primeiros livros está bastante imbricada num arranjo cíclico, em consonância com a noção hegeliana de que na natureza as coisas se repetem até o infinito, nos remete aos atributos do “tempo mito” conforme descrito por Mircea Eliade em *O Mito do Eterno Retorno*.

Se considerarmos um dos fundamentos do primeiro livro, o do renascer contínuo, e a ele somarmos a presente capacidade regenerativa da natureza, regida por ciclos contínuos de vida e morte, é possível inferir que a peculiar sintaxe orídeana não apenas converge com o fechamento sintático e o silêncio, como também ativa a concepção mítica do “eterno retorno”:

Há sempre uma concepção do fim e do princípio de um novo período de tempo, baseada na observação dos ritmos biocósmicos, enquadrada num sistema mais vasto, o sistema de purificações periódicas (purgas, jejuns, confissões de pecado, etc., por ocasião da nova colheita) e da renovação periódica da vida. Esta necessidade de renovação periódica parece-nos muito significativa que pressupõe uma nova criação, ou seja, uma repetição do ato cosmogônico¹⁹³.

Em síntese, os mitos agregam sentidos plenos à trajetória humana, ou seja, são capazes de explicar o como e o porquê do mundo e da existência, desde sua origem até seu desenlace, criando sentidos para situações e sensações inexplicáveis. Os mitos conformam, consolam, nos dão uma perspectiva inteligível das nossas catástrofes e barbáries históricas, afinal, como seria possível suportá-las “se, em contrapartida, não se vislumbra qualquer sinal, qualquer intenção trans-histórica, se esses acontecimentos não são mais que o jogo cego das forças econômicas, sociais ou políticas...”¹⁹⁴. Entretanto, essa engrenagem cíclica do tempo não está tão distante do mundo contemporâneo quanto parece, segundo discorre David Harvey:

Os movimentos cíclicos e repetitivos (do café da manhã e da ida ao trabalho a rituais sazonais como festas populares, aniversários, férias, abertura das temporadas esportivas) oferecem uma sensação de segurança num mundo em que o impulso geral do progresso parece ser sempre para frente e para o alto – na direção do firmamento do desconhecido. Quando o sentido do progresso é ameaçado pela depressão ou pela recessão, pela guerra ou pelo caos social, podemos nos reassegurar (em parte) com a ideia do tempo cíclico como um fenómeno natural a que devemos forçosamente nos adaptar ou recorrer a uma imagem ainda mais forte de alguma propensão universal estável, como contraponto perpetuo do progresso. (...) Em momentos de desespero ou de exaltação, quem entre nós consegue impedir-se de invocar o tempo do destino, do mito, dos deuses?¹⁹⁵

---

¹⁹³ ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70, 1969, p.67.

¹⁹⁴ ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p.163.

¹⁹⁵ HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Editora Loyola, 1992, p. 188.

Propõe-se, então, uma leitura paulatina da obra, de livro a livro, sondando o repertório relacionado à natureza e suas possíveis relações mito-simbólicas, procurando compreender o percurso da autora, onde há impulsão ao transcendente, bem como as rupturas em direção ao abismo do mundo real.

Em *Transposição*, ao se percorrer o caminho do repertório simbólico-metafórico mais reincidente e se estabelecer uma síntese do cruzamento entre os três grandes campos semânticos por ele mais explorados – vale lembrar: o mundo natural, o mundo da existência humana e o mundo da linguagem – chega-se à “supraimagem”¹⁹⁶ do *jardim*, consolidando um microcosmo capaz de impulsionar as relações intersimbólicas criadas.

Pela tradição lírica, a simbologia do jardim representa a dominação do homem sobre a natureza, alude desta forma à racionalidade, à ordem, pode também perfazer a síntese de um mundo em miniatura; considerando que a mitologia cristã do Éden remete à pureza, salvação, porventura o desejo de regressar a um estado de origem anterior à civilização. Em Orides Fontela, um jardim onde se semeiam versos, germinam e florescem indagações poéticas é apresentado ao leitor logo no primeiro poema do livro de estreia:

TRANSPOSIÇÃO¹⁹⁷

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

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

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

---

¹⁹⁶ Com o termo “supra-imagem” quero dizer, uma imagem que articula em si as demais, que é capaz de conter as demais; se em *Transposição* Orides fala sobre flores, pássaros, pedra, sol, água, caramujo, semente e até mesmo uma estátua, todas estas imagens podem estar contidas na do jardim.

¹⁹⁷ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 11.

“Transposição”, e sua manhã que desperta, incita a reflexão sobre o *jardim geometria* e o que pode significar a união desses dois termos para a composição de uma metáfora. Jardim é um símbolo usual para se referir à criação do mundo; no caso de Orídes, reitera-se, a literatura como criação também está associada à possibilidade poética de renomear, resignificar seres e objetos ¹⁹⁸. De modo geral a simbologia de jardim alude a um estado de origem, ao retorno do homem – na contemporaneidade civilizado, urbanizado e coisificado – à natureza. A geometria, por sua vez, é a ciência matemática que consiste em calcular e projetar as relações das formas no espaço. Unindo estas duas perspectivas, no *jardim geometria* tem-se um espaço de natureza controlada, calculada, assim, é detida a sua vitalidade orgânica substituindo a noção do acontecer espontâneo por ações automatizadas. Um jardim que alude ao racionalismo europeu do séc. XVIII, no qual impera o ideal da superação e controle da natureza pela razão humana; de modo que se torna um jardim desnaturalizado, reificado.

O segundo verso “não é mais”, utilizado para a introdução da metáfora *jardim geometria*, transmite a ideia de que já havia um fluxo, o da ordem geométrica, que é rompido pelo despertar. Os versos subsequentes descrevem a novidade da manhã: é gradação de luz, descontinuidade, recriação, variação. Entretanto, não há uma explicação sobre o que de fato significa “jardim geometria”, apenas fica claro o ideal de subvertê-lo. A poesia – “manhã que desperta” – surge justamente transgredindo a lógica da exatidão geométrica, “jogando-a lucidamente em transposição contínua”. A transposição se dá na dissolução do *jardim geometria* pela instauração de *jardins na amplitude*,¹⁹⁹ representando o enfrentamento entre a frieza da lógica racional e a criativa liberdade dos objetos poéticos em relação à previsibilidade. Inicia-se, então, o embate entre o plano poético e a ordem da realidade, figurado pelo *jardim de amplitude* e pelo *jardim geometria*.

A tensão entre essas duas esferas será mantida no livro, mais enfaticamente no primeiro segmento, a “Base” (em “Transposição”, “Tempo”, “Arabesco”, “Pedra” e “Poema I”) contendo versos que discorrem sobre flores, pedras, sol, utilizando-se desta dicotomia para discorrer acerca da linguagem, do próprio fazer poético e também da

¹⁹⁸ Em entrevista a Augusto Massi, Orídes Fontela revela uma passagem de sua juventude: “eu tinha uma “teoria”... um devaneio. A Poesia era uma jovem num jardim encantado, e um serviçal seu é que escrevia e enviava, sei lá como, os poemas para os poetas...”, in: Augusto Massi (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

¹⁹⁹ Há nesta contraposição entre amplitude e geometria um tributo à filosofia de Pascal que concebe o “espírito de geometria”, relacionado à razão pura, ao pensamento lógico-matemático, e o “espírito de fineza” que abrange a inteligência e o coração.

relação entre vida e poesia²⁰⁰. Desse modo, a referência ao ato de criação está presente desde o verso inicial do primeiro poema, sugerindo o despertar como uma possibilidade de criar. Assim, “a manhã que desperta” traz uma aura de iluminação que se irradia por todo o livro.

Em “Transposição”, a luz é enfatizada sempre nos terceiros versos de cada uma das três estrofes: “gradação de *luz* e aguda”, “segundo a mesma *vidaluz*”, “jogando-as *lucidamente*”. Pelo encadeamento do poema nota-se que o processo de “transposição contínua” age através da metamorfose do vocábulo *luz*: de *luz* a *vidaluz* e do substantivo ao advérbio *lucidamente*. O trânsito da luz intermedia o conteúdo crítico arraigado à lucidez da *aguda consciência*, que é justamente a consciência do estar no mundo e de poetizá-lo. Todavia, muito da acidez e impetuosidade da obra orideana estará relacionada ao efeito da luz com lâminas abertas sobre os sentidos, como bem representa o poema “Fronde”²⁰¹. Sobretudo, a “manhã poesia” que se inaugura, vem para anunciar o despertar, a redenção, “não mais geometria”, trazendo consigo o impacto da luz, aspecto fundamental da poética orideana.

Esta iluminação germinal perpassará termos e versos relacionados à vida, ora manifesta de forma mais imediata, ora por meio de palavras que buscam captar essencialmente a experiência do viver.²⁰² Pode-se tomar como exemplo a expressão “o sol novifluente” de “Poema I” que adiante culminará no implacável “sol” do poema “Meio-Dia”. Ao se percorrer o trajeto da luz, evidencia-se o quanto a ação de retomar e transpor ideias e imagens de um poema a outro é um recurso fundamental da poética orideana; não obstante, o ideal do “tudo se recria” inscrito no primeiro poema é reiterado posteriormente passando por expressões como “reinventar-se”, “re-nascendo”, “transpondo-se”, “outra figura nasce”, “vida nunca acabada”.

“Luz”, então, no primeiro livro é um termo que alude ao ato de criação e imagem primordial para o “renascer contínuo”. Mas, ainda ocupando essa mesma posição, tem-se o uso do vocábulo “semente”. Observemos o poema “Lavra”²⁰³: “a semente em seu sulco/ e a vida rítmica fluindo/ para realização do fruto”. O termo “fluxo”, despontando no segundo poema, “Tempo”, e prescrevendo o destino das flores

---

²⁰⁰ Como pode ser percebido pelo uso dos termos “vidaluz”, “cantofloresvida”, “cantoflorvivência”, “minúcias vivas”, “transfigura a vivência”, “nasce plena” e “renascer contínuo”; encontrados, na primeira sequência de poemas do livro *Transposição*, são eles respectivamente: “Transposição”, “Tempo”, “Arabesco”, “Poema I”.

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 53.

²⁰² Nesse sentido, destacam-se os termos: “memória”, “reinventar-se”, “milagre”, “perpétua”, “caminhos”, “complexidade”, “densidade”, “definitivo”, “íntegro”, “subsiste”.

²⁰³ *Op. cit.*, p.48.

(“eis que a palavra... obriga o fluxo//cavalga o fluxo num milagre/ de vida”), também ganha destaque por captar as relações entre vida, tempo e memória. Junto a esse tema transita o decorrer do tempo em que “tudo se recria”, de modo que o recriar e o renascer são permanentes.

Em síntese, o fluxo poético de *Transposição* capta, concomitantemente, luz, criação e vida; em contrapartida, o contínuo ritmo vital de renascimento contém, ainda que de modo menos latente, a perspectiva de destruição, como bem ilustra o poema:

DESTRUIÇÃO²⁰⁴

A coisa contra a coisa:
a inútil crueldade
da análise. O cruel
saber que despedaça
o ser sabido.

A vida contra a coisa:
a violentação
da forma, recriando-a
em sínteses humanas
sábias e inúteis.

A vida contra a vida:
A estéril crueldade
Da luz que se consome
Desintegrando a essência
Inutilmente.

A destruição passa pela linguagem, pelos sentidos, como se pode perceber nos poemas “Rosa”, “Meada”, e também implica numa relação temporal, muito marcada pela memória, que prevê a incapacidade de reter o tempo e aquilo que já faz parte do passado e a noção de que o recriar implica em deixar um estado original ao qual não se volta. Esta impossibilidade mantém tensa a relação com o tempo perenal que é majoritário durante o livro, ou seja, a concepção de um tempo infindo que diz respeito ao renascimento, ao verbo, à palavra e também incide sobre a crueldade e o pesar da existência, marcados por expressões como: “para sempre”, “sempre”, “imortalidade”, “eternamente”, “eternidade”; abrangendo a continuidade ininterrupta do “renascer contínuo. O resultado é uma angústia em relação ao tempo presente, bem captada na

---

²⁰⁴ *Op.cit.*, p. 36.

experiência do poema “Revelação” e nos versos de “Advento”: “Deste tempo múltiplo/ o que nascerá?”.

Seguindo com os temas da flor, pássaro, sol, fazendo observações sobre o caramujo, a lavra, o voo, o girassol, a fronde, a aurora, o reflexo do lago, enfim, a partir de sensações “da percepção mais densa” ²⁰⁵, reativa-se uma relação íntima com a natureza que a sociedade moderna deixou para trás. Em seu “Laboratório” poético Orides Fontela nos convida a desarmar os fatos e pacientemente refazermos a vida. Ao contrário do que sua aparente transcendência sugere, uma poesia superficial de “símbolos que substituem o significado interno ao poema pela vaga emoção exterior a ele” ²⁰⁶, a passividade do jardim orideano por vezes discretamente delata a sua dissimulação. Neste sentido, busca-se averiguar a hipótese levantada por Ivan Marques²⁰⁷: “é possível que Orides tenha encontrado em si mesma o fundamento de uma literatura que, por vias transversas, também chegaria ao social”. O que a simbologia da natureza tão assiduamente empregada por Orides Fontela pode revelar acerca deste pressuposto?

---

²⁰⁵ Cito o poema “Sensação”, do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 52.

²⁰⁶ DANTAS, Vinícius. *Op. cit.*, p.53.

²⁰⁷ MARQUES, Ivan. *Op. cit.*, p. 63.

II - Sufocada e sufocante: a natureza de *Helianto*

Já na publicação seguinte, a fluidez vital de *Transposição* que rompia os limites de um jardim geometria é rendida pelo curso concêntrico de *Helianto*. Estamos na contramão daquela manhã que outrora despertou, de modo geral os versos renunciavam à entonação reflexiva e aparentam uma dicção mais descritiva, como se percebe no poema “A paisagem em círculo”²⁰⁸, que gira sucessivamente em torno de plátanos, pombas, fontes e frondes. Acentuando a estrutura cíclica, a vida move-se num “Ciclo” maquinal, “sob o sol” e “sob o tempo”.²⁰⁹ Atenua-se a ânsia do livro anterior em se depreender a vida, parece que a meta agora é observá-la e desnaturalizar suas formas. Em suma, os poemas trazem um olhar fixo, mirado para objetos e seres que compõem uma natureza escamoteada. O poema “Helianto”, de abertura, é um bom exemplo:

HELIANTO²¹⁰

Cânion
da flor completa
metro/ valência/ rito
da flor
verbo

círculo
exemplar de helianto
flor e mito

ciclo
do complexo espelho
flor e
ritmo

canon
da luz perfeita
capturada fixa
na flor verbo.

De modo bastante atípico do que seria o léxico lírico tradicional, a figura do girassol é contemplada por uma simulada análise objetiva da forma e do “comportamento” da flor: metro, valência, rito, círculo, mito, ciclo, complexo espelho,

---

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 136.

²⁰⁹ *Idem.*, p. 105.

²¹⁰ *Idem.*, p. 75.

ritmo, luz perfeita, fixa. O girassol não é mais percebido como singela busca por luz e calor como outrora; vejamos a descrição contida no poema “Girassol” de *Transposição*: “ouro luz... fitando a luz intensamente... calor lúcido... muito mais que flor”.²¹¹ Se em *Transposição*, vislumbrava-se a conversão do “jardim geometria” pela potência poética de um “jardim amplitude”, *Helianto* defronta-se com a frieza, a racionalidade metálica que alude ao cenário urbano industrial de fumaça, corpos e objetos cinzentos. Em relação ao primeiro livro, há menos luminosidade como também menos ar e vivacidade em “árvores mudas”, “pedras opacas”; as situações dispõem-se num espaço de desarrimo – “solo ancestralmente fundo sem som” – e atemporalidade asfixiante – “sufocando toda a/ memória...”.²¹²

Ao compararmos os poemas “Aurora”²¹³ publicados em *Transposição* e depois em *Helianto*, percebe-se que diferente daquela inaugural “redescoberta infinita da luz”, desvelando a madrugada como “figura limpa da unidade”, num segundo momento a luz passa a ser o “único ápice” que “custa atravessar o deserto, custa amadurecer, custa pressentir o horizonte”. Em “Aurora (II)”, reexamina-se o que era percebido como o natural movimento do amanhecer rompendo a escuridão, a luz que vem despertar a manhã tem uma trajetória anterior que não é tão simples de ser cumprida, dificuldade expressa através do paralelismo formado pela conjunção adversativa (“mas”) e o verbo (“custa”) na quinta e conclusiva estrofe. O surgimento da manhã, amadurecer da luz, procede da travessia do deserto.

Os seres e objetos em *Helianto* se apresentam pálidos, frios, imóveis, ásperos, como minérios, “campo em prata” de uma natureza já transformada pelo olhar e ação humana que a manipula. Estamos diante de um mundo consternado, oprimido – “há o estar da pedra/ há o estar do corpo/ há peso e forma: os frutos/apodrecem” – que se relaciona com os elementos de natureza no intuito de retê-los, fixá-los e retificá-los: “nomear constelações/ - submeter os astros/ à palavra”²¹⁴. Apesar do aspecto de alheamento disseminado nos versos de *Helianto*, há também momentos do choque da consciência que intenta enfrentar essa ordem, é o que ocorre em “Claustro”:

---

²¹¹ Do livro *Transposição*, op. cit., o poema “Girassol” p.50.

²¹² Do livro *Helianto*, op. cit., poema “A Estrada” p. 139.

²¹³ Em *Transposição* “Aurora”, p.54, em *Helianto* “Aurora (II)” p. 98.

²¹⁴ Neste parágrafo cito os poemas “Prata” p. 93, “As Estações” p.104, “Estrelas” p. 106.

CLAUSTRO (II) ²¹⁵

Antigo
Jardim fechado:
Águas, azulejos
e sombra.

Macular esta paz?
Proibido.
Só leves pensamentos
transitam
- leves, tão leves
que agravam mais o silêncio.

E o jardim se aprofunda
espelho
verde do abismo: céu
nas águas claras

e este chão não existe
- tudo é abismo –
e esta paz é vertigem
- puro abismo –
E o pensamento fixo
- mudo abismo –

Tudo amplia mais o silêncio.

O tema do jardim, trabalhado com mais ênfase no primeiro livro, é retomado e rompe com a anterior polarização entre “geometria” e “amplitude”, substituindo-a por uma formulação que condensa essa tensão (da frieza e racionalidade do jardim geometria com o impulso de liberdade e criação do jardim amplitude) na imagem de “antigo jardim fechado”. A figura emblemática do jardim, lugar de fecundação do pensamento e cultivo da forma, é bem mais que simples espaço ornamental, é local de intercruzamento simbólico no qual se colhe o resultado da síntese de relações antagônicas.

Composto por duas sequências de quartetos e sextetos, acrescido de uma estrofe monóstica conclusiva, o poema não tem regularidade métrica. Contudo, apresenta um ritmo caprichosamente estabelecido pelo eco da vogal “o”, atuando mais enfaticamente no fechamento dos versos – seguimento que se inicia pelo termo *antigo* e segue por “fechado”, “proibido”, “pensamentos”, “silêncio”, “espelho” e a repetição do termo “abismo”, até o “silêncio” do final – de modo que a sonoridade reitera o significado

---

²¹⁵ *Idem*, p. 75.

sombrio que o encadeamento dos vocábulos expressa. A predominância do “o”, apesar de marcante, oscila no interior das frases poéticas com a sonoridade da vogal “a”; vejamos um exemplo na primeira estrofe: “**antigo (...) águas, azulejos e sombra // macular esta paz? Proibido**”. Esta alternância entre “a/o”, no entanto, acontece de forma irregular, há momentos em que a vogal “e” desestabiliza este eixo: “leves tão leves”, “verde do abismo”; ainda assim, o paralelismo da penúltima estrofe e o verso do fechamento do poema reafirmam o jogo de “a/o”: “**tudo é abismo, puro abismo, mudo abismo // Tudo amplia mais o silêncio**”. A variação vocálica reitera a dualidade presente no poema, que articula elementos de positividade e negatividade; as gradações da vogal “o” manifestam a sombra e o caráter taciturno de “claustro”; já a vogal “a”, tradicionalmente aludindo a elementos fulgurantes e enérgicos, fluirá como a água que corre entre os azulejos, uma espécie de fonte instintiva, pulsação corrente em direção ao abismo, como se constatará na terceira estrofe. O contínuo deslocamento entre polos de positividade e negatividade causado pelo contraste entre a vitalidade pungente no som do “a”, com a opacidade dos termos permeados pela vogal “o”, está também transfigurada como sinuosidade da forma, no desenho que se delineia pelo contorno das três primeiras estrofes, destacando versos constituídos por uma única palavra (com exceção do primeiro): “e sombra”, “proibido”, “transitam”, “espelho”.

Na passagem da primeira para a segunda estrofe, temos um conjunto léxico alternando-se a partir do eixo serenidade (positivo) versus sufocamento (negativo): *paz* e *leveza* a princípio apontam para um estado de equilíbrio e mansidão, mas, na contramão desta brandura, estão os termos “fechado”, “proibido” e “agravam”, que indicam a pesadosa atmosfera de asfixia presente no jardim. Há outros termos situados na fronteira entre esses dois pólos que de imediato não aludem necessariamente a um eixo positivo ou negativo, é o caso de “sombra”, “pensamentos” e “silêncio”. Sombra pode tanto se referir a refúgio, descanso e regozijo no “jardim”, quanto às trevas, ao frio, ao desamparo.

O silêncio, como já mencionado, na poética orideana, pode assumir diferentes significados, tanto a sensação de plenitude, contemplação, restauração, quanto o vazio, a solidão, o isolamento, enfim, varia de acordo com a situação apresentada. No caso do poema “Claustro”, a partir do título e de seu primeiro segmento com a descrição dos aspectos arquitetônicos de um ambiente fechado e protegido de interferências externas, alude-se à questão do exílio do mundo exterior, recolhimento meditativo de empenho ascético que, por vezes, traz consigo a imolação do reprimir-se. Desse modo, pode-se

depreender, no poema, dois momentos do silêncio. O primeiro relaciona-se à meditação e forjada quietude do ambiente, pode-se interpretá-lo como análogo ao “interior da torre de marfim”, reativando, assim, a discussão contida no poema “Torres” sobre o dilema do alheamento da arte diante da realidade..

Em “Claustro”, contudo, a composição entre positivo e negativo, jogo de sombra e luz, fluidez e cativo, a partir da segunda estrofe interpela a inclinação parnasiana, revelando, paulatinamente, a primazia daquilo que estava reprimido sob a serenidade. O refrigério, de jardim, água, azulejos e sombra, retomado nos versos – “Macular estar paz?/ Proibido” – esvai-se a partir da antítese: “leves, tão leves/ que agravam mais o silêncio”. O silêncio impregnado no “antigo jardim fechado”, que a princípio remetia à imaculada paz como horizonte de harmonia, converte-se em gravidade, desestabiliza-se expondo os limites desse ambiente ocluso, proibido, de leveza austera. A aparente brandura da primeira estrofe dilui-se ao longo do poema deixando vir à tona o recalque do pensamento “tão leve” que impulsionará a condição vertiginosa da estrofe subsequente: prenúncio do desaguar o inexprimível silêncio em abismo.

A água que emana do terceiro verso e por algum tempo ocultou o abismo em sua superfície remansa é o primeiro indício de movimentação ativa em meio à inércia. Através de sua translucidez flui o rumor da consciência apontando para a asfixia do jardim; a água se contrapõe à inação dos demais elementos e posteriormente expressará o espelhamento entre a esfera celeste e a abissal.

Na terceira estrofe, se a poeta optasse por um corte de verso mais tradicional, teríamos ao invés de uma quadra um terceto: “e o jardim se aprofunda/ espelho verde do abismo:/ céu nas águas claras”. Contudo, ao destacar o símbolo “espelho”, de modo que ele sozinho compõe o segundo verso, e manter, em enjambement, o “céu” no terceiro verso (“verde do abismo: céu”) cria-se um efeito de embaralhamento imagético entre os termos “jardim”, “espelho”, “abismo”, “céu” e “águas”, de modo que as fronteiras entre o verde do jardim, a águas claras e o abismo tornam-se voláteis. O verso “espelho” revela-se performático na medida em que realiza a ação do objeto enunciado. A partir dele as águas claras espelham o céu; o céu, por sua vez, é transposto em abismo que espelha a vegetação e se colore de “verde”. A sobreposição entre céu e água remete a uma cosmogonia simbólica: o céu como metáfora da infinitude e a água, origem; ou seja, representam a justaposição entre o início (água) e o fim (céu), logo, compõem um ciclo no qual a origem reflete o remate e vice-versa. O céu de “Claustro”, todavia, não é caminho transcendente para o paraíso, mas sim para as profundezas.

Eclodindo a mansidão meditativa do jardim, a penúltima estrofe interpelada pela instabilidade do “tudo”, “puro” e “mudo”, depreende, enfim, o abismo. Formando um bloco estático, em contraste com a mobilidade e irregularidade dos versos anteriores, a sextilha transpõe a paz em vertigem, perde-se o chão e a sensação de queda brusca é acentuada pela epístrofe dos versos ímpares colocados em travessão: abismo, abismo, abismo, criando um eco que induz a um súbito vazio abissal.

Tudo converge para uma situação de vertigem, de paz destroçada e, por fim, até mesmo o jardim se desagrega, é só espelho do puro e mudo abismo. Então, resta o segundo sentido do silêncio: o da ruína das palavras. Efeito semelhante à “Dissolução” drummondiana presente em *Claro Enigma*, que revela: “Imaginação, falsa demente,/ já te desprezo. E tu, palavra./ no mundo perene trânsito, /calamo-nos”.²¹⁶

O silêncio de “Claustro” vem sendo delineado ao longo da sintaxe do poema, pela contenção lexical que demanda a repetição de diversos termos (“jardim”, “água”, “paz”, “leves”, “pensamento”, “silêncio”, “abismo”, “tudo”) pelo recurso do paralelismo da última estrofe, pela breve extensão dos versos nos quais mais da metade são formados por até três palavras. O ápice do mutismo, expresso pelo monóstico conclusivo, retrata a evocação do vazio, contingência do pós-abismo. E mais do que a aniquilação do verbo, “Claustro” encena a destruição do real, “tudo é abismo”; revelando, assim o lado tênue e perecível do mundo: “este chão não existe”. Nessa realidade falha e estilhaçada, o oculto sujeito poético, com seu pensamento sufocado, busca a paz; mas o silêncio não a representa, ele é apenas resultado de vertiginosa asfixia.

No livro *Helianto*, essa sensação de sufocamento é bastante enfática, podemos notá-la deliberadamente no poema “As sereias”, em “Estrada”, além de outras situações implícitas que compõem uma poética de constrição. Sobreretudo, este aspecto não é raro de se encontrar ao longo obra de Orides; a asfixia se relaciona com a palavra e não por acaso em um de seus principais temas, o do “tudo será difícil dizer”, por meio do qual é possível inferir a representação da perda de ar, da afasia. Percorrendo a obra da autora, flagram-se as recorrências dessa condição, como no poema “A Estátua Jacente” do livro *Transposição*; em *Alba* sobressaem-se as expressões “sangue contido”, “imóvel lâmina”, “ritmo submerso”, “rio subterrâneo”, “fonte oculta”. Em “Rosácea”, destacam-se os sonetos que expressam: “janelas cerradas, contidas”, “amolda-me o ser, prende-me

---

²¹⁶CAMILO, Vagner. *Op. cit.*, p. 174.

a essência”. Em *Teia*, este aspecto demonstra-se tacitamente mediado pela expectativa de “aguardar o que nasce”.

Concomitante ao caráter de asfixia, a obstrução da mensagem muitas vezes se dá pela dissimulação do transcendente, da suposta entrega ao sonho e à abstração. A leitura de Orides Fontela exige a apreensão deste sutilíssimo estratagema de resiliência, muitas vezes composta por uma anticômica ironia e temporalização que suspende o padrão cronológico de distinção entre passado, presente e futuro e cria uma amálgama de realidade e fantasia. Estes procedimentos são bastante incidentes nos livros *Helianto* e *Alba*; de fato, alguns poemas quando lidos isoladamente, sem a perspectiva comparativa com a lógica interna da obra, diluem o sentido, parecem anacronicamente ornamentais – a como o caso de “Paraíso”²¹⁷ que trata de “animais sob o céu (...) num tempo íntegro/ sem trauma (...) na origem/ fixados/ – como num quadro – inda sem voz/ alguma”. Mas quando lidos em sequência, acompanhando o percurso metafórico que está sendo traçado, nota-se que, para além da mera apatia evasiva, há uma zona lúcida que reconhece o “florir supra-real” de seu próprio sonho.

O contraste entre a realidade e a ânsia de plenitude que impulsiona os versos de *Transposição* permanece em *Helianto*, porém reordenado por sua ordem concêntrica e que funde uma dicção áspera, fleumática com o sonho e a vertigem. Contudo, tanto a natureza quanto a vida permanecem tematizadas de modo agudo: “O Sol cai até o solo/ a árvore dói até o cerne/ a vida pulsa até o centro”.²¹⁸

---

²¹⁷ Do livro *Helianto*, *op. cit.*, p.128.

²¹⁸ Cito o poema “Odes”, do livro *Helianto*, *op. cit.*, p. 117.

III – Violenta *Alba*

Em *Alba*, as figurações da natureza tendem a estar marcadas por uma iluminação intensa, clima de permanente vigília, tática de “Caça”,²¹⁹ entre a paciência armada e o golpe rápido. O poema de abertura do livro demonstra com vigor esta dinâmica. Vejamos:

ALBA²²⁰

I

Entra furtivamente
a luz
surpreende o sonho inda imerso
na carne.

II

Abrir os olhos.
abri-los
como da primeira vez
- e a primeira vez
é sempre.

III

Toque
de um raio breve
e a violência das imagens
no tempo.

O “abrir os olhos” e a forma como a luz intercepta os versos logo de início incidindo sobre as demais estrofes rememora a “manhã que desperta” do poema “Transposição”. Contudo, diferente da anterior “gradação de luz e aguda descontinuidade de planos”, que surge para realizar a transposição poética subvertendo o jardim geometria, o deslocamento não é mais rumo à possibilidade de apreender a vida em plenitude. Também há uma ruptura com o movimento claustrofóbico exposto em *Helianto*, operando sobre uma natureza reificada, como bem expressa o poema

---

²¹⁹ Poema do livro *Alba*, *op. cit.*, p.159.

²²⁰ *Idem*, p. 147.

“Ciclo” no qual “automáticas flores/ inauguram-se”. *Alba* anuncia o despertar do: “toque de um raio breve e a violência das imagens no tempo”.

Em *Alba*, cessam-se as idealizações, as inebriações, e sobressai-se a ambiguidade, patente no fazer e desfazer de “Penélope” ²²¹ e expressa por meio de figurações antitéticas disseminadas ao longo do livro: como o “branco e o sangue” do poema “Alba”, “alvo seio e opaco silêncio” em “Pouso (II)”, “a água e o vinho” de “Bodas de Caná”, “um oceano por um núcleo” no poema “As trocas”, os “trovões e o silêncio” do poema “Trovões”, entre outros. A complexidade da vida é retratada por imagens que mesclam o mel e o mal, como bem ilustra o poema “Uvas” ²²²: “em que o gozo/do mel/inclui o mal//em que o gosto/de podre/aguça o fruto”. Apesar de ser o livro em que a presença do branco e do silêncio é mais constante, entre pétalas, pássaro, espelho, luz, o alvo seio, a atenção branca, emerge a resposta do sangue que perpassa a carne, o vinho, a flama, as rosas. O contraste do campo branco com rubras figurações é brutal, como a própria autora enuncia em seus versos, “a palavra fere o branco” ²²³.

A natureza transmite a pulsação do denso silêncio que permeia o livro: “o silêncio cheio/ de peixes/de irisados peixes úmidos.// Grandes árvores/ ânforas/ transbordantes de silêncio.//Galos/ no alto silêncio/ impressos”.²²⁴ Entretanto, nem a natureza nem o silêncio de *Alba* implicam em brandura, mas sim em veemência, conforme se lê na dicção poética de “As Trocas”: troca-se “um fruto por um ácido (...) a fuga por um silêncio”. O anterior efeito de asfixia presente em *Helianto* é dissipado por uma contínua variação de inércia e fluidez: se há ocorrências do imóvel vôo, difícil pouso, o campo imoto do mudo eucalipto, a estrela fixa, inamovíveis anjos, a espera, a imóvel vigília da flama, há, em contrapartida, o tênue fluxo de um ritmo subterrâneo, oculto, porém de vivo latejo em que tudo se move. Assim, pássaros atravessam o silêncio, passam e não pousam, flores navegam em águas esplêndidas, há o giro da forma, mãos que destroem imagens, trovões que invadem casas, há o movimento de criação, composição e trocas. Oscilando entre “a água parada” e a “água levando as

---

²²¹ Poema do livro *Alba*, *op. cit.*, p.169: “o que faço des/ faço/ o que vivo des/ vivo/ o que amo des/ amo// (meu “sim” traz o não/ no seio”).

²²² Do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 166.

²²³ Verso do poema “Cisne”, *idem*, p.153.

²²⁴ Verso do poema “Silêncio”, *idem*, p. 186,

palmas”²²⁵, os elementos de natureza de *Alba* apresentam uma impetuosidade dual como expresso em “Trovões”²²⁶.

O “toque/ de um raio breve/ e a violência das imagens/ no tempo” conforme anunciado no poema inicial, principia a fase mais agressiva da poética orideana em que a palavra “violência” é recorrente, acompanhada por um léxico que a faz reverberar ao longo do livro: “espanto”, “golpe”, “murmúrio”, “lâmina”, os adjetivos “difícil”, “impiedosa”, além de verbos como “ferir”, “destruir”, “descristalizar”, “quebrar”, “derrubar”, “consumir”. O furor, todavia, não se reduz a *Tanatos*, é também resultado da cadência vital. O poema a seguir retrata bem essa relação:

TOURO²²⁷

I

No verde campo
o touro
qual noite exposta
em claro
dia

no verde chão
da irrealidade
a violência
o sangue contido
(ainda)

II

No verde dia
(fábula)
a morte? A
VIDA

– tão brutalmente
VIDA
que a tememos.

A primeira parte, composta por duas quintilhas de versos livres e breves, apresenta uma densa simbologia relacionada à vida expressa por meio de três

---

²²⁵ Vide “Poemetos (III)”, *idem*, p. 174.

²²⁶ “Trovões invadem/casas/coisas/ quebram/ louças gráficos/ vidros.// Anulam o supérfluo: articulam/ um campo para o destino.//Trovões transportam raízes/ a altas distâncias nuas/ tentando armar uma flor/ com o que resta – ainda – / do silêncio”. Do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 161.

²²⁷ *Idem*, p. 163.

elementos: a cor verde, o touro e o sangue contido. O verde simboliza tanto o despertar da vida, a germinação, como, para as sociedades industriais, pode captar a nostalgia de uma natureza violada pelo cinza do aço, do cimento, da poluição. À primeira vista é uma cor que estimula a tranquilidade. A imagética de “campo verde”, que abre o poema, logo é contrastada com o negrume do touro exposto na campina, como demonstra o terceiro verso da primeira estrofe, de modo que à aparente calmaria do “verde” soma-se a inação do touro, figura que por si só denota peso e morosidade e que durante todo o poema não realiza efetivamente qualquer ação. Esta inércia é reiterada na segunda estrofe pelo termo “sangue contido”.

O poema é construído com base em pares antitéticos, na primeira estrofe “o dia e a noite”, “claro e escuro”. Tal formulação nos expõe a dualidade como fundamento,²²⁸ portanto, não há passividade ou pureza absoluta, mas a contingência da permanente transformação; retoma-se, assim, o princípio fundamental de *Transposição*. Notavelmente, percebe-se o quanto o arranjo dialético da poética orideana já estava alicerçado antes de *Alba*.

Em “Touro”, a oposição entre dia e noite aponta para o ciclo de vida e morte. Aliás, o animal, símbolo de virilidade, força fecunda e criadora, traz consigo ambivalências, sua força pode ser brutal, pode incidir numa dominação perversa, não obstante, sua cor é associada à morte. Logo, na primeira estrofe tem-se a dualidade diurna/noturna, através do contraste imagético claro/escuro, que alude ao ciclo vital e é reiterado pela figura do touro negro.

Na segunda estrofe, o termo “touro”, símbolo do sangue, fica subentendido pelo termo “violência”. O ambiente metafórico ocupa o local do espaço empírico (campo onde o touro se expõe) assinalado pela permuta de “verde campo” para “verde chão da irre realidade”. Ocorre também a transmutação dos elementos de dualidade, passando a ser

---

²²⁸ Contrapondo-se à noção maniqueísta de bem e mal, compreendendo que entre elementos antagônicos não há a priori hierarquia de positividade e negatividade, mas sim uma complementaridade essencial para a existência de ambos, ou seja, só há o claro porque existe o escuro, só há morte porque há vida.

Em depoimento a Augusto Massi, “Nas trilhas do trevo”, *op. cit.*, p. 258, Orides Fontela declara: “Única novidade que assinalo em Alba é o início da influência do Zen. Só um cheiro, algo sutil, perceptível em alguns poemas”. Nessa fase da poética de Orides Fontela há uma perceptível influência do TAO, de equilíbrio entre yin e yang no qual o ponto máximo do yin traz consigo a semente do yang, assim como na medida em que o dia atinge sua plenitude logo ele caminha para a noite; o que repercute no ciclo orideano entre vida e morte. Conforme aponta Davi Arrigucci - “Na trama dos fios, tessituras poéticas”, in: Jandira, nº 2, Juiz e fora, 2005, p. 122 - o contato que Orides Fontela teve com a filosofia oriental ecoa em sua obra: “produzia versos de um certo orientalismo um pouco difuso por vários caminhos da tradição poética do século XX, mas sempre vinculando suas leituras e forma de vida. (...) Havia nela alguma coisa de ascética. Um ascetismo combinado com um certo desvairismo”.

a “do verde e do vermelho”, sinestesia que contém o choque entre a irrealidade e a violência pungente do sangue, o que ativa a presença da concretude sobre a fantasia. Tem-se, então, o contraste entre a perspectiva rubra, o sangue contido no corpo representado o que é material, em relação à fabulosa ponderação do verde, repetido sistematicamente, como primeiro termo do primeiro verso das três primeiras estrofes.

Ainda que a cor vermelha não seja declarada de modo explícito e ainda que o vocábulo que a transmite (“sangue”) tenha sido mencionado uma única vez, nota-se que o local estratégico onde se apresenta, oito versos abaixo do primeiro verso e oito versos acima do último, atribui-lhe centralidade semelhante à de um coração, propagando-se substancialmente sobre o poema. O “sangue” indica o ímpeto do real, mas “contido”, cercado por um verdor abstrato, resguarda-se camuflado entre a irrealidade e a fábula; o ilusionismo criado pelo verde dissimula a concretude do chão e do dia, ou seja, as noções de tempo e espaço. O resultado é um efeito de miragem que se torna recorrente na poética orideana, bastante incidente nas figurações do livro “*Helianto*” e discutido em alguns poemas de “*Transposição*” de modo mais argumentativo²²⁹.

Estabelecendo uma comparação com o poema “*Composição*”, de *Helianto*, nota-se que alguns dos principais elementos de “*Touro*” já estavam ali implantados, como a difusão do “campo verde”, a presença de um animal de montaria e a irrealidade – que no poema anterior é chamada de “viagem branca”, “delírio”, “miragem”:

COMPOSIÇÃO²³⁰

Cavalo branco em campo verde
parado
sereno
branco corcel ao longe
realidade
e miragem.

... numa viagem branca, através
de todos os verdes
a forma se tornava
em ritmo, delírio
de forças desatadas

---

²²⁹ Neste sentido, do livro “*Transposição*” destacam-se os poemas *Fala* (p.31) “a palavra real nunca é suave”, *Acalantos*” (p.42) “o sono oblitera o real”, *A estátua jacente*” (p.68) “um dinamismo se alimenta de sua contenção pura” // “Vemos somente o repouso/ como uma face neutra/ além de tudo que/ significa (...) Vemos apenas o repouso/contenção da palavra no silêncio// Jaz/ sobre o real o gesto/ inútil: esta palma./A palavra vencida/ e para sempre inesgotável”; e sobretudo, no que tange a articulação entre a abstração e a perspectiva de uma luta real, a discussão de “*Torres*” (37).

²³⁰ Do livro *Helianto*, *op.cit.*, p. 122.

impulso leve e forte
que saltava horizontes
que rasgava as tormentas
e as dores...

Mas agora, parado,
o ser cristalizou-se
na imagem de si mesmo
realidade lúcida
e plácida miragem.

.....

Cavalo branco em campo verde
parado
sereno
branco corcel ao longe
realidade
e miragem.

De um a outro poema é feita uma transfiguração antitética a partir da simbologia dos animais, migrando do “cavalo branco” ao “touro negro”. Desse modo, inverte-se todo o encadeamento simbólico: o touro está interagindo com a terra, o campo, ele é quente e luminoso, pois exposto em claro dia; enquanto o cavalo em seu “ritmo, delírio que saltava horizontes” alude ao céu e tem uma alvura espectral fria e amena. Assim, os poemas complementam-se como uma espécie de antiparáfrase, no primeiro sobressai a fantasia do verde campo de onde emerge o cavalo branco, o segundo traz o touro negro que representa a brutalidade da vida e a cor vermelha pulsa através da referência ao sangue contido.

Em relação à forma, a única semelhança é que ambos têm quatro estrofes de versos livres, sem regularidade na quantidade de versos de cada estrofe. A linguagem de “Touro” é mais prosaica e há, ainda que difusa, uma menção ao tempo e ao espaço: “no verde campo...em claro dia” Já “Composição” inebria-se em um ambiente fabular onde se perde a noção espacial e temporal, não se sabe de onde vem nem para onde vai o cavalo, ele é vislumbrado dentro de um “agora, parado e cristalizado”, instante que configura o sublime da “plácida miragem”.

O espelhamento da primeira na quarta estrofe de “Composição”, ou seja, o modo como o poema é concluído a partir da repetição da estrofe inicial, como se ecoasse infundamente, gera um circuito que alude à atemporalidade típica da ordem mítica. A cena de devaneio é impulsionada pela irradiação da cor verde, que deixa a acepção denotativa do “campo” e soma-se à “viagem branca” que transcorre através de “todos os

verdes”. O verde, sobretudo, é enigmático, atravessa polaridades, podendo aludir ao brotar da natureza e também à putrefação e ao mofo. A este cenário acrescenta-se a simbologia do cavalo que representa os instintos sublimados do inconsciente, expressos na segunda estrofe, mais precisamente do quinto ao nono verso: não obstante, o símbolo do cavalo também traz a propriedade de articular pares adversativos. O verde e o cavalo convergem para a metamorfose da realidade em miragem.

Vale relembrar o caso do “antigo jardim fechado” de “Claustro” em que a vertigem é causada pelo retraimento; já no poema “Composição” a miragem se dá por meio de uma imaginação onírica em que as imagens afastam-se do real e a evasão é plena. Entretanto, em ambos a aspiração de paz “é só vertigem”.

O mesmo não ocorre em “Touro”, ainda que a observação objetiva do mundo seja interpelada pela dicção fabulosa da morte. O prelúdio comezinho de um touro na campina, aqui, capta a relação intrínseca entre violência e vida – “tão brutalmente vida que a tememos”. Revela, ainda, a influência da leitura de Clarice Lispector em Orides Fontela; nota-se um forte diálogo com o conto “O Búfalo”²³¹, em especial destaca-se os seguintes momentos:

o búfalo negro estava imóvel no fundo terreno (...) era um corpo enegrecido de tranquila raiva (...) dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro. O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. (...) e uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo (...) Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu um céu inteiro e um búfalo.

Tanto em Orides quanto em Clarice é possível depreender o recurso à apreensão de uma realidade banal como meio de se alcançar a observação aprofundada da resistência. O efeito de vertigem do real alcançado pelas autoras não é sedimento de uma postura alienada, mas sim resultado da penetração aguda a austeridade do mundo.

O Búfalo e o Touro apreendem os instintos primários da humanidade – amor e ódio - assim, tanto no conto como no poema, a violência introjetada nos animais implica na mais intensa experiência vital: a morte. O vigor da morte está muito relacionada à força da natureza que “se ergue contra nós, majestosa, cruel e inexorável; uma vez mais

---

²³¹ LISPECTOR, Clarice. “O búfalo”, in: *Laços de família*. Rio de Janeiro Rocco, 1998.

nos traz à mente nossa fraqueza e desamparo, de que pensávamos ter fugido através do trabalho de civilização”.²³² Em “Touro”, o assombro dessa constatação, a brutalidade da vida, leva à distorção: “verde chão da irreabilidade”, termo que remete ao intertexto com o poema “Composição”. É possível concluir que o “touro negro”, de *Alba*, estava implantado em germe no psiquismo reprimido do “cavalo branco”, de *Helianto*, que apesar de render-se ao plano dos sonhos, prefigurava a “força desatada” capaz de rasgar “as tormentas e as dores”.

Em *Alba*, como herança da simbologia do cavalo, tem-se o já mencionado touro e os “Centauros”²³³: seres metade homem metade cavalo que representam a dualidade da natureza humana entre instinto e razão. Conforme enuncia a poeta, eles “derrubam os ídolos, derrubam-se” e somente a memória, “rito do sangue”, é capaz de absorver o seu ímpeto.

A simbologia orideana, aparentemente pacífica, encobre uma brutal reflexão sobre o mundo e a realidade em que vivemos. Como constata Ricardo Domeneck: “Seus poemas têm, (...) apesar da superfície polida de cristal, uma violência sem muitos paralelos na poesia do pós-guerra no Brasil”²³⁴. Não por acaso, o poema “Alba” declara: “Branco/ sinal ofertado/ e a resposta do sangue: AGORA”²³⁵. Se *Helianto* continha o horizonte do recalque e do sonho, *Alba*, a partir da marca do sangue, sobrepõe a referência ao real sobre o plano fantástico, frustrando as propensões de transcendência plena. Apesar de ser o mais “branco” e “silencioso” dos livros de Orídes Fontela, traz o despertar do “sangue contido” na memória, na lei e na palavra, de modo mais material e incidente do que nas publicações anteriores.

---

²³² FREUD, Sigmund. “A problemática do desamparo do sujeito no campo social: O mal estar na civilização”, in: *Obras psicológicas completa*, vol. XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 25.

²³³ Do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 164.

²³⁴ DOMENECK, Ricardo. Orídes Fontela (1940 -1998) da série “Sintonia de nossa sincronia”. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/04/sobre-orides-fontela.html>.

²³⁵ *Idem*, p. 147.

IV - As coisas selvagens

Em *Rosácea* acentua-se o caráter selvagem da natureza, refletindo o intempestivo destino que nos rege, ao se abordar aspectos da vida que não se podem dominar, prognosticar, como se apresenta no poema “As coisas selvagens”²³⁶: “– a firme montanha/ o mar indomável/ o ardente silêncio// em tudo pulsa/ e penetra/ o clamor/ do indomesticável destino”. A reverberação da metáfora – “indomesticável destino” – palpita por entre as páginas, podemos percebê-la nas “rosas que os cavalos esmagam”, no “viajar sem rota sem ciclo, sem círculo, sem finalidade possível”, no tributo à Pascal, na submissão a um “dia todo estranheza”, emerge “na raiz cega de um espanto” e, então, “rasgam-se os véus do inominado”²³⁷. A lida com o indomável também é bastante pungente na sequência final da seção “Mitológicos”, com os poemas “Anti-Gêneses”, “Ananke”, “Esconjuro” e “Esfinge”. *Ananke*, que na mitologia grega personifica o destino e junto com *Chronos* marca o início do *Cosmos*, é uma presença fundamental no livro, delatando a vulnerabilidade humana diante do espontâneo fluir da natureza, conforme se enuncia em “GATHA”²³⁸: “o vento, a chuva, o Sol, o frio/ tudo vai e vem, tudo vem e vai”.

Diante desse panorama, a vida passa a ser percebida como “Errância”²³⁹:

Só porque
erro
encontro
o que não se procura

só porque erro
invento
o labirinto
a busca
a coisa
a causa da procura

só porque erro
acerto: me
construo.

Margem de

---

²³⁶ Do livro *Rosácea*, *op.cit.*, p. 210.

²³⁷ Do livro *Rosácea*, *op.cit.*, vide poemas: “Aurora”, p.201, “Viagem” p. 213, “O Coração” (Pascal) p.205, “Iniciação” p.201, “Lenda” p. 241, “Dom Quixote” p. 242, “Dragão” p. 243.

²³⁸ *Idem*, p. 227.

²³⁹ *Idem*, p. 202.

erro: margem
de liberdade.

Fazendo um trocadilho do substantivo “errância” com o verbo “errar”, assume-se tanto a acepção de andar sem rumo quanto a de equivocar-se. Compreender-se errante é admitir-se subjugado por *Ananke*, contudo é a partir desta dispersão, desta “imagem de erro”, que se busca “a liberdade”.

Paradoxalmente, *Rosácea*, o livro que rompe com a dicção abstratizante dos anteriores, não deixa de ser a afirmação do “tempo para desviver o tempo”, conforme se manifesta no poema “Do Eclesiastes”²⁴⁰, o que implica num impulso por libertar-se dos fatos, da história, da cronologia, aceitando o devir sem a ele se contrapor. A poesia, sobretudo, subsiste diante de um período de impasse, a consciência histórica não é capaz de revelar a algum sentido confortável à existência e um futuro para este presente, entretanto, diante dela é impossível retornar ao estágio primitivo da humanidade onde o mundo e vida eram significados através dos mitos. Esta sensação de impotência impregnada na vida do sujeito contemporâneo é retratada por Orides Fontela de modo sutilmente irônico, como no poema abaixo:

BUCÓLICA²⁴¹

Vaca
mansamente pesada

vaca
lacteamente morna

vaca
densamente materna

inocente grandeza: vaca

vaca no pasto (ai, vida,
simples vaca).

Acompanhando a progressão dos animais de pasto presentes na poesia orideana, em *Helianto* o cavalo evoca as forças desatadas da abstração, o “Touro”, de *Alba*, nos expôs o embate entre a fábula e a vida; já a vaca, de “*Rosácea*”, não apresenta fantasia alguma, é apenas vaca. O peso da existência, antes tácito na figura do “Touro”, agora é

---

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 205.

²⁴¹ *Idem, Rosácea, op. cit.*, p. 230.

explicitamente declarado através da descrição dos aspectos da vaca, inocente grandeza. E também reiterado pela anáfora “vaca... vaca...” e pela assonância da vogal “a”. O pesar, ainda, se reflete na morosidade inscrita no timbre nasalado dos advérbios, que na segunda e terceira estrofe, compõem uma aliteração com os adjetivos subsequentes.

A quarta estrofe rompe com a estrutura anterior sintetizando o que seria o conteúdo de um dístico em um monóstico e, assim, inverte a posição da “vaca”. Esta pequena mudança prepara o leitor para a compreensão do sentido que se revela na estrofe final. A alteração retira o termo de seu lugar habitual dentro do poema colocando-o na posição ocupada pelos adjetivos. Na quinta estrofe, o vocábulo “vida”, posto entre parênteses, indica o que está sendo refletido a partir da observação do animal: observar a vaca é observar a própria vida. A monotonia da repetição “vaca, vaca”, aparentemente se referindo a uma vida bucólica, como o título propõe, na verdade dissimula²⁴² o conflito de um instinto colérico, talvez não típico da vaca, mas com certeza da vida. O emprego da vírgula, no último dístico, gera duplicidade de sentido - *ai, vida, simples vaca* - não se refere apenas à simplicidade presente no ato do animal pastar, o lamento do *ai* inscreve, sobretudo, o enfado da vida. E por meio de uma linguagem extremamente irônica a poeta afirma “vida, simples vaca”.

Ao se ler os termos “pastar” e “vaca” de acordo com o uso coloquial pejorativo, o verbo “pastar” remete ao sofrimento, e vaca como um xingamento vulgar, remete-se ao que a vida tem de grotesco, de rudemente banal. Aqui se expõe o prosaico grosseiro, a existência se passa diante uma pastagem “morna”; se anteriormente, a imagem do “Touro” instigava uma reflexão sobre a morte e, por meio da apreensão causada, ainda era possível recuperar algum sentido para a vida, agora, a tensão instituída se esvai num marasmo manso e pesado. O apático tédio da vaca láctea e densa alude ao desencantamento diante do mundo e da perspectiva de futuro, o que na poética orideana de *Rosácea* é transmitido pela regência de Ananke.

A relação com o “tempo vivo pin/gando/dos olhos” é bastante intensa, assim como foi substancial em *Transposição*, livro no qual a memória assinalava algo que se omite no presente e, em *Helianto*, onde a sensação de asfixia embaralhava as noções de passado, presente e futuro. *Rosácea* transmite a preocupação em penetrar as dimensões do tempo, em captá-lo sob “a madrugada futura/ já existindo na lembrança/ a memória

---

²⁴² Novamente o recurso da “dissimulação” é empregado; sobre este aspecto, ainda em *Rosácea* podemos destacar os poemas “O aristocrata” p.218, “O Anti-César” p.219.

in/chando”²⁴³.

Diante da instabilidade do “indomesticável destino”, de *Rosácea*, a perda da capacidade de projetar-se no futuro implica, não obstante, numa certa dose de desfalecimento, melancolia, uma vez que a impossibilidade de almejar um porvir resulta na perda de entusiasmo com o próprio presente. O soneto a seguir transmite com veemência essa sensação²⁴⁴:

Cansa-me ser. A chaga inumerável
de mim cintila, sem palavras, úmida
fonte rubra do ser, anseio e tédio
de prosseguir, inabitada, viva.

Proseguir. Ai, presença ignorada
do ser em mim, segredo e contingência,
espelho, cristal raso, submerso
na eternidade do existir, tranqüilo.

Cansa-me ser. Ai chaga e antigo sonho
das áureas transmutações e vidas outras
além de mim, além de uma outra vida!

Mas amolda-me o ser. Prende-me a essência
(raiz profunda e vera) a imutável
condição de ser fonte e ferida.

Os elementos da natureza, “raiz” e “fonte”, prefiguram o estado psíquico do eu-lírico, e ambos, relacionados ao que está submerso, porém essencialmente vital, implicam na condição de ser ferida, chaga cintilante.

A leitura de Orides Fontela depreende uma natureza que espelha o universo humano, questionando-se sobre a natureza própria do homem; ora, se “o peixe/ é a ave/ do mar” e “a ave/o peixe/do ar”, o “homem/ nem peixe nem/ ave (...) o que será”? Quiçá um selvagem, pois “não aprende... não se emenda... não se curva”.²⁴⁵

O esmorecimento em prosseguir assemelha-se a um estado de luto no qual o interesse pelo mundo é suspenso e na intensa angústia da fronteira em que se trama a própria morte. A semente, outrora plantada em *Transposição*, que continha as relações entre vida, tempo e memória e ansiava por “aprender a ser terra/ e mais que terra, pedra// (...) a palavra áspera e não plástica”, é agora colhida anulando a flor. No ápice

²⁴³ Cito versos do poema “Contaminação”, *Rosácea*, *op.cit.*, p. 210.

²⁴⁴ *Idem*, p. 261 Comentar a questão da forma “soneto”, o que tem a ver isso no meio do livro *Rosácea*?

²⁴⁵ Cito os poemas “Habitat” p.217 e “O aristocrata” p. 218.

do desencantamento, a poética orideana “nem flor nem folha é raiz absoluta amarga”²⁴⁶. Articulando as noções de destino e fatalidade, a consciência histórica é revelada como consciência trágica, posto que denega a possibilidade de projetar-se o futuro, império de *Ananke*.

---

²⁴⁶ Cito os poemas “Núcleo” p. 23 de *Transposição*, “Botânica” p. 255 e “Origem” p.251 de *Rosácea*.

V - *Teia*: natureza, trabalho e morte

No ultimo livro de Orides Fontela, a natureza está envolta pelo curso do trabalho, nas figurações do “casulo trabalho oculto trabalho do sono”, do pássaro João operário com sua casa de barro, do mísero pássaro que “caça entre lixo e tédio” e na ilustre “Teia”: “não/ mágica/ mas arma, armadilha”²⁴⁷. O trabalho, signo da condição humana, irrompe na natureza orideana “não como atividade, cálculo, produção, mas como uma espécie de grande realidade, de grande rumor, na qual as coisas se banham, se expandem”²⁴⁸, e desdobra-se em racionalidade áspera e “sem nenhum perfume”. A memória, capaz de cristalizar o passado, destaca-se como nostálgica fatalidade, torna-se estigma de uma “cicatriz, talvez/ não indelével” rememorando épocas e paisagens nas quais “o sol fenece//Jamais haverá volta”²⁴⁹.

O inseto, personagem oculto da prenhe teia, consoma o destino selvagem impresso em “Ananke”, de *Rosácea*,²⁵⁰ que perdura, revelando um natural caráter trágico da existência. No horizonte da “teia não/ mágica/mas arma, armadilha”, rompe-se a esfera mítico temporal e a poesia passa a se conjugar no ritmo da história e de seu sistema em progressão de tempo linear. Em suma, há uma espécie de fundamento que rege a dicção de *Teia*, que prevê:

FATOS²⁵¹

...fatos
são pedras duras

Não há como fugir.

Fatos são palavras
Ditas pelo mundo

---

²⁴⁷ Do livro *Teia*, *op. cit.*, vide os poemas “Casulo” p.332, “João” p.281, “O anti-pássaro” p.301 e “Teia” p.275.

²⁴⁸ CANÇADO, José Maria. “A Eutanásia da biografia” in *Folha de São Paulo*, 12 de maio de 1996.

²⁴⁹ Do livro *Teia*, *op. cit.*, cito versos dos poemas “Memória” p. 306 e “A paisagem Natal”, p. 350.

²⁵⁰ Em *Rosácea* a elucidação de “Ananke”, o destino selvagem, tem muito a ver com a reflexão que na época Orides fazia sobre a sua própria vida prática e de suas necessidades mais ordinárias e cotidianas. Conforme explana Ivan Marques., *op. cit.*: “Nos últimos anos de sua vida, preocupada com o risco de obsolescência de sua obra, a autora manifestou enfaticamente o desejo de ser menos hermética, de conquistar novos leitores, passando, quem sabe, a viver da própria poesia”; fase que se inicia após a publicação de “Alba”.

²⁵¹ Do livro *Teia*, *op. cit.*, p. 302.

Ivan Marques em *Escuríssima Água*, destaca esse poema como reelaboração de um trecho de “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector, e comenta o procedimento:

O trabalho poético consiste aí em selecionar o fragmento e reinseri-lo de modo orgânico e significativo na obra de chegada. De quebra, fica assim exposto um dos procedimentos de Orides Fontela: o ato de dividir em versos seus aforismos, dando-lhes nova materialidade a partir da exploração dos *enjambements*, dos cortes e da espacialização.²⁵²

A aproximação entre as autoras é bem apontada pelo crítico. Dentre os pontos de convergência citados, vale ressaltar a busca da primitividade e a violência subterrânea que percorre suas metáforas. Ivan Marques afirma: “Em seus escritos, ambas pareciam abstrair os dados concretos da existência e, ao final, paradoxalmente afirmaram a impossibilidade de escapar dos fatos”²⁵³. Em *Teia*, sobretudo, a pungência dos fatos, marcas intransponíveis do real, implica numa linguagem mais efusiva, distinta do caráter sublime que envolveu as três primeiras publicações, há uma distinta busca por concreção, busca-se materialidade até mesmo naquilo que costuma ser efetivamente abstrato:

ADIVINHA

O que é impalpável
mas
pesa

O que é sem rosto
mas
fere

o que é invisível
mas
dói.

Os enunciados desse jogo orideano de adivinha remetem novamente à reflexão sobre a linguagem, retomando a “Fala”, de *Transposição*, na qual “toda palavra é crueldade”. A sentença trágica enunciada desde a primeira publicação da autora e que acompanha sua trajetória, no último livro ganha especial vigor. As situações de *Teia* se

---

²⁵² Ivan Marques, *op. cit.* p. 69.

²⁵³ *Idem.*

desenvolvem sem que haja contingência de salvação, os poemas discorrem sobre a futura presa que a aranha já espera, o pássaro rematado no anti-pássaro, o estranho que bate e fica sem resposta, o anjo que “é luz e se apaga”; a poesia perfaz o fim dos tempos e depois dela “só há o silêncio” ²⁵⁴. A consciência do trágico, não obstante, é revelada furtivamente numa alusão à infância, lição de “Cartilha” ²⁵⁵, trazendo a presteza do poema-piada, no entanto, anulando o efeito de humor:

Foi de poesia
Lição
primeira:

a arara morreu
na
aroeira

Com versos breves, fatura de vogais e ênfase na aliteração do “R”, lembra as parlendas da infância, seja pelo suave trocadilho que forma, seja pela singela musicalidade ritmada pela rima perfeita à moda das quadras populares. Porém, a opção por organizar os versos em dois tercetos isola e destaca o termo “lição”: a morte da arara. Mais que jogo de reiteração fônica, “Cartilha” vem somar-se às marcas da civilidade, chocando o lúdico imaginário da criança com a experiência mecânica da alfabetização via silabário; a poesia, então, é lição de tragédia, nem a sonoridade afável, nem a alegria do intenso colorido sugerida pela imagem da arara e da aroeira e tampouco a rememoração da infância foi capaz de eximir o ímpeto da morte.

Como efeito da “aguda consciência”, tem-se o desencantamento que se manifesta nos versos de *Teia* contendo o derrame de sentimentos, como em “Eros II” ²⁵⁶ que declara: “o amor não”. Refreando não apenas o amor como também o desejo lascivo, pode-se perceber no poema “Pomba” ²⁵⁷ o modo como a autora converte os cios de Afrodite em “asas cinzentas”; por fim a realização erótica é revelada como “cegueira exata”.

A volta das figurações de cinza e dos metais ressalta a opacidade do nosso mundo contemporâneo e reativa a austeridade da ordem reificada de *Helianto*, onde o

---

²⁵⁴ Do livro *Teia*, *op. cit.*, vide os poemas “Teia” p. 275, “O Anti-Pássaro” p.301, “Porta” p.347, “Anjo” p. 354, “Apocalipse” p. 353, “Vésper” p.355.

²⁵⁵ *Idem*, p. 279.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p.309.

²⁵⁷ *Idem*, p. 327.

metal opunha-se ao olhar vivo. O anseio pelo fluxo de vida, aclamado no primeiro livro, é interrompido, petrificado, uma vez que, a cinza simboliza a morte, a antigerminação, o resíduo que resta após o fogo. O “sublime terrível” para o qual Orides caminha, conforme apontam os críticos Ivan Marques e Davi Arrigucci Jr, é fruto da maturação de sua poética que muito se deu pela leitura dos poetas brasileiros, sobretudo os modernistas, levando-a a rever a tendência ao transcendente.²⁵⁸ O percurso da luz iniciado no primeiro livro em pleno ápice do meio-dia chega, enfim, ao seu ocaso, como bem se evidencia na seção “Noturnos”, onde a noite se aprofunda na sequência de poemas que soterram e ocultam a luz.

Teia encerra a obra orideana de modo severo, árido: “a pedra é/ pedra: não germina. / Basta-se”²⁵⁹. O ceticismo e intensa racionalização do livro implicam uma poética em que as imagens pétreas transpassam a polpa dos frutos e a carne do corpo, sobretudo, buscam até o osso da impossível verdade. Repercutindo as sensações do contemporâneo homem civilizado, alienado de sua própria natureza, coisificado e sufocado, os elementos de natureza no ultimo livro de Orides revelam-se em estado de tensão: pássaro agreste e ninho de pedra, galo abissal, gatos secretos, flores opacas, o silêncio dos peixes à beira do rio, as inamovíveis pedras, pássaros de sóis e sangue de estrelas inacessíveis. Em meio a sua simbologia que reconta mitos, inebria-se em sonhos, dissimula-se e sangra, há um movimento dialetizante de destruição e regeneração; a revolta da natureza sufocada muitas vezes é aclarada mais pelo que se deixou de dizer do que pelo que efetivamente foi dito, a via do implícito costuma consentir a Orides a sua real expressão.

Em *Teia*, conclui-se o ciclo que vai da vida à morte, do verde ao cinza, do meio dia à meia noite. Entre oscilações do sonho rumo à aguda consciência, transpassando mito e realidade, nota-se que Orides Fontela não faz uma adesão absoluta ao universo mítico em sua extensão atemporal e transcendente, mas sim, utiliza-o como mote no qual penetra sutilmente o peso de sua lucidez enquanto sujeito histórico; pode-se aferir que a relação da obra com seu tempo histórico é muito mais subterrânea do que sublime. Mais trabalho, vigília e imersão no real do que ludismo e evasão, a poética de Orides

---

²⁵⁸ Ivan Marques, *op. cit.*, elucida: (p.32) “Mais do que os simbolistas franceses, os filósofos alemães, os poetas católicos, Pessoa, Valéry, Rilke e outros ídolos da geração de 45, mais do que tudo foi a lição dos modernistas brasileiros — Drummond, Bandeira, Murilo, Cabral — que orientou os caminhos de sua poesia”. (...) (p.38) “A densidade orideana está ligada ao peso da herança acumulada por nossos grandes poetas, dos simbolistas aos concretos, e também à influência de prosadores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Dessa poeta não simplesmente heideggeriana, mas enraizada em seu meio social e conectada de vários modos ao Brasil”.²⁵⁸

²⁵⁹ “Pesca”, *op. cit.*, p. 349.

Fontela transfixa um circuito especular, ou território dos opostos: o sublime caminha para o abismo, o pássaro é anti-pássaro, a rigidez do osso ocultamente fere a carne. Neste sentido, cabe repor a questão levantada e respondida pelo crítico Alcides Villaça: “Converter a existência sensível em essência simbólica não traz o risco de insuportável abstração para a poesia? Sim, traria, caso o percurso fosse de mão única e não nos obrigasse ao retorno dialético.”²⁶⁰

---

²⁶⁰ VILLAÇA, Alcides. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”. In: *Novos Estudos CEBRAP* nº 34, novembro de 1992, p 203.

Capítulo 4

Entre Céu e Abismo

como pássaros frágeis: desprendidos
do voo pleno nos cristalizamos
realizando a morte em que vivemos.²⁶¹

---

²⁶¹ FONTELA, Orides, do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p. 266.

I - A ânsia do voo

O que fica evidente até o momento é que o repertório simbólico orideano não se resume a mero ornamento de vazia ressonância, mas sim compreende um circuito de imagens engenhosamente articuladas entre si e, portanto, por vezes para se compreender as metáforas contidas em determinado poema, é necessário estar atento ao percurso poético anteriormente tramado. Neste ínterim, percebe-se, na composição com os elementos de natureza, que seus melhores e mais intensos efeitos estão nos momentos em que a poeta trabalha com dualidades, pares antitéticos e paradoxos.

Mas é difícil descrever, para além dos procedimentos, as sensações que seus poemas provocam, como exposto por Haquira Oksabe:

são eles cerebrais, tangenciando a abstração e, no entanto, há algo neles que leva para além de nossa razão, a região obscuras, pouco delineáveis. Qual a natureza da realidade/ experiência que esses poemas permitem ao leitor vivenciar? Como ela nos chega? Via razão? Em parte. Mas sobretudo via sentidos. Para além dos limites de significação imediatamente apreensível (...) têm o dom de dizer e o dom de ocultar.²⁶²

E para ampliar este caráter de inefabilidade, muitas vezes as articulações paradoxais apresentadas ao longo da obra não se manifestam de modo claro e sequencial – ou seja, dentro de um mesmo poema por meio de contraposições duais como palavra e silêncio, vida e morte, realidade e miragem, água e sangue. Sobretudo, o que ocorre é um percurso dinâmico de inter-relações simbólicas e transmutações de sentidos tramados não na epiderme do texto, mas no subterrâneo fluxo metafórico que se inicia desde o primeiro verso do primeiro livro. Neste percurso, o que fica entre um poema e outro é o rumor de “um sentimento paradoxal, que mistura sensações contraditórias de dor e prazer, e desse sentimento surge a possibilidade de apresentação de algo inapresentável, de algo que não pode ser experimentado diretamente pelo entendimento”²⁶³. Esta citação de Schiller, utilizada pelo autor para conceituar o que

²⁶² OSAKABE, Haquira. *Op cit.*, P.104.

²⁶³ SCHILLER, Friederich: “O sentimento do sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, como um estado de alegria,

define como “o sublime”, encaixa-se bem na tentativa de elucidar o como se desenvolvem as significações da poética orideana. É possível identificar determinadas aspirações de sua poesia consonantes a este conceito schilleriano; a saber, a experimentação da infinitude ao buscar “palavras-imagens” capazes de se ressignificarem continuamente, a ânsia por desprender-se da razão para atingir a liberdade intacta, a contemplação de metáforas que fundem encantamento e desengano, inebriação e temor. Assim, a impressão de convivência com o sublime se impõe ao seu leitor.

É fato, como se pode perceber pela leitura da obra e pelos depoimentos de Orides Fontela, que a primeira fase de sua produção, de *Transposição à Alba*, abertamente pautava-se pelo ideal do sublime poético, capaz de garantir a potência do verso em detrimento da mercantilização da palavra, da arte e da vida. Para tanto, utiliza abundantemente da alusão ao céu, por meio de figuras que a ele se relacionam como o sol, a aurora, nuvens, luz cósmica, universo, galáxias, astros e estrelas com as mais variadas adjetivações; as imagens altas metaforicamente costumam corresponder a um observatório privilegiado de onde se pode ter uma visão abrangente do todo.

O desejo de atingir “o céu fecundamente”²⁶⁴, está impregnado pela ânsia do voo, tendo a figuração do pássaro como seu principal representante, pois este simboliza a leveza, a alma liberta, a redenção do peso material, da ordem terrena²⁶⁵. Tradicionalmente, a aparição do pássaro tende a conter uma mensagem celeste, portanto, ele se torna mediador da relação entre céu e terra. Para algumas culturas os pássaros são “símbolos vivos da liberdade divina, eximida das contingências terrestres”²⁶⁶, tanto que assumem valor angelical. Na obra de Orides, ainda, os pássaros “eternos, aéreos e livres” personificam a poesia, são descritos como “evanescente forma” de ser e ritmo, eles atravessam e superam o silêncio²⁶⁷; de tal modo o poema também se torna alado: “variável asa diálogo/ entre o verbo e o real/ inefável”.²⁶⁸

---

que pode intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer”. In: *Do sublime ao trágico*, organização Pedro Sussekind. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011, p. 60.

²⁶⁴ Vide poema “Paraíso”, do livro *Helianto*, *op. cit.*, p.128.

²⁶⁵ Um belo exemplo destas características do pássaro é o poema “BEM-TE-VI, BEM-TE-VI”, do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p 228: “Bem te vi , sim –/leve/ pousado/no último – altíssimo –/no fragilimo galho./ Pássaro/no paraíso/dos pássaros// Bem-te-vi (vendo-me?)/desenho/vivo no último andar/de um sonho”.

²⁶⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2012, p. 688.

²⁶⁷ Vide poemas “Jardim”, do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p. 237; “Ciclo (II)” e “Ode (II)”, do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 184 e 191 respectivamente.

²⁶⁸ Vide poema “Diálogo”, do livro *Transposição*, *op.cit.*, p. 24.

Como a força ativa de um sonho, pássaro e poema inspiram o voo, desejo libertário; de modo que o céu de Orides Fontela almeja seu ideal poético da “necessária utopia”.²⁶⁹ O pássaro, então, apreende um dos sentimentos mais pungentes da poética orideana, conforme consta nas epígrafes de *Transposição* e *Alba*: a sensação de estar “a um passo de”. Tanto o pássaro quanto esta sensação, já no livro de estreia se apresentam ao leitor:

POUSO²⁷⁰

Ó pássaro, em minha mão
encontram –se
tua liberdade intacta
minha aguda consciência.

Ó pássaro, em minha mão
teu canto
de vitalidade pura
encontra a minha humanidade.

Ó pássaro, em minha mão
pousado
será possível cantarmos
em uníssono

se és o raro pouso
do sentimento vivo
e eu, pranto vertido
na palavra?

Composto por quatro quadras, o poema recorre ao estebriho: “Ó pássaro, em minha mão” para dar cadência ao ritmo, alternado pela extensão dos versos longos e curtos, compondo uma sequência irregular de sílabas poéticas. Na quarta e última estrofe, momento de reflexão lírica, a alternância do ritmo é contida cedendo vez para a sequência de três sextassílabos consecutivos que vão ao encontro do silêncio com o decrescer da quantidade de sílabas tônicas; esta queda na quantidade silábica para a conclusão do poema é uma característica comum entre os poemas de Orides. Nesta finalização, além da ruptura do ritmo através da quebra do paralelismo, há também uma interrupção da contemplação melancólica que é interpelada por uma dicção mais dura, substituindo a idealização pelo desencantamento. Quando se atenta ao percurso sonoro

²⁶⁹ Conforme consta em depoimento da autora já anteriormente citado no primeiro capítulo deste trabalho, “Uma - desprestiosa - minipoética”, *op. cit.*, p. 120.

²⁷⁰ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 32.

do poema, nota-se que a melancolia expressa na sonoridade nasal e branda do “M” e “N” - Ó pássaro, em minha mão/encontram-se/ tua liberdade intacta/ minha aguda consciência –se funde às consonantais explosivos “T” e “P”. A quinta e última estrofe é rendida pela predominância dos sons secos, que denotam rigidez, concretude: “se és o raro pouso/ do sentimento vivo/ e eu, pranto vertido/ na palavra?”. Ou seja, há um trajeto gradativo que percorre uma dicção melancólica em direção a outra mais austera.

O diferencial aqui, em relação a maior parte dos poemas da autora, é a presença de um eu lírico mais evidente, enunciado desde o primeiro verso, através do pronome possessivo de primeira pessoa e que se faz presente de forma pronominal em todas as estrofes. O apelo ao vocativo: “Oh pássaro”, evidencia o quanto o eu está aflito a evocar sua presença, o que, somando à sonoridade do texto sugere a ideia de súplica. A maneira contemplativa como é apresentado o pássaro singulariza-o como representante da liberdade intacta com a qual o eu lírico almeja comungar: “será possível cantarmos/ em uníssono”. Como elo entre poeta e pássaro está a “mão” que o abriga durante o pouso, lembrando que o termo mão simboliza força e proteção dada de maneira generosa, fraterna. Neste momento, há uma sobreposição de metáforas que consagram o fundamento do poema: o símbolo da mão ao acolher o símbolo do pássaro concretiza a imagem o pouso. Semanticamente, o substantivo “pouso” remete ao lugar onde alguém ou alguma coisa costuma estar ou descansar; pousar é assentar, tocar a terra, recolher-se, descansar.

Entretanto, ao pousar, ficar em estado de inércia, o pássaro, sentimento vivo, deixa de voar. Deste modo desabilita-se a plenitude da liberdade contida no voo. Ao contrário da espontaneidade do pássaro, o elemento humano e pesaroso da consciência interrompe a possibilidade de lançar-se às alturas; ora, enquanto o pássaro tem a liberdade intacta, ao poeta resta a aguda consciência. A mão, aliança entre os seres, abriga no momento do pouso o antagonismo contido nos elementos do pássaro – “liberdade intacta”, “canto de vitalidade pura”, “sentimento vivo” – quando confrontados aos sentimentos humanos – da “aguda consciência”, do “pranto vertido na palavra”. A contraposição entre as características gera uma apreensão, no momento em que a consciência - faculdade racional de julgar os próprios atos, percepção da própria

realidade - acentuada pelo adjetivo aguda é justamente o que impede o poeta de realizar o voo.²⁷¹

Voar é percorrer rapidamente o tempo, dissipar-se, desaparecer no ar, tirar os pés do chão. De tal modo, pode-se entender que, dentro do universo poético, voar pode significar transcender a convencionalidade das palavras e atingir um plano de expressão intacto - como a liberdade do pássaro. Sobretudo, ao pássaro, realizador do voo, pertence o “canto de vitalidade pura”, retratando assim a essência da própria poesia. Quanto ao eu lírico, resta-lhe a humanidade e a mão, que representa a expressividade humana manipuladora e manipulável; assim sendo, jamais poderia de fato reter as características do pássaro: intacto, livre e puro, alusivamente portador de livre expressão, criativa e genuína.

Retomando as metáforas do poema se tem as seguintes relações: o pássaro simboliza a liberdade enquanto as mãos do eu lírico – que são o instrumento de ligação entre ele e o pássaro – representam sua linguagem, sua cultura, sua “humanidade”. O pouso é o momento no qual a liberdade – a poesia – representada pelo pássaro, está em máximo contato com o eu, por meio de suas mãos. Então, ele o contempla com sua “aguda consciência”. O poeta deseja cantar (poetizar) no mesmo tom do pássaro, afinação de vitalidade pura; mas se o pássaro possui os sentidos intactos a ele resta o pranto vertido na palavra. A tensão está no fato de que o poeta e o pássaro só podem se tocar no momento do pouso, ou seja, na ausência do voo, ação que consagra a liberdade genuína, intacta, que não pode ser apreendida pelas mãos.

O “pouso” exprime o instante de plenitude onde o eu está o mais próximo possível do pássaro, então ele o observa, o contempla com sua humana consciência. O eu lírico, voz do poeta, deseja cantar (poetizar) no mesmo tom do pássaro, afinação de vitalidade pura. O termo “pouso” pode ser entendido como o efetivo momento da criação poética, e o pássaro, por sua vez, a poesia. Assim, pousado em mãos, simboliza o instante em que o poeta toma posse da liberdade intacta e deste modo compõe seu próprio canto.

Durante um peculiar instante o pouso consagra-se como plena potência lírica. Contudo, tem seu lado trágico por expor à consciência o quão vultoso é o alcance humano frente à possibilidade de voar. Como lampejo de sensações é paradoxal, pois

---

²⁷¹ Sobre este antagonismo entre a razão e a sublimidade, posteriormente, no livro *Rosácea*, encontra-se um poema que sintetiza esta relação, intitulado como “Vôo”, *op. cit.*, p. 291: “Ter/ asas/ é não ter/ cérebro// ter cérebro/ é não ter/ asas.

funde um estado de alegria ao tocar o pássaro (na medida em que o eu sensivelmente necessita desta aproximação) com um estado de sofrimento por conter o voo, por evidenciar o “pranto vertido na palavra”. Na perspectiva de expressar uma sensação heterogênea entre temor e euforia, pode ser lido como figuração do sublime.

Ao dizer que o pássaro é “o raro pouso/ do sentimento vivo”, se estabelece a seguinte inferência: o pássaro executa o raro pouso, se o pouso é raro, logo, também é raro o sentimento vivo. O pássaro é o elemento que inspira a reflexão ao poeta; sendo uma personificação da poesia, ambos têm as mesmas propriedades: a raridade, a liberdade intacta, a vitalidade pura. Ambos são capazes de provocar a sensibilidade e humanidade que nos é escamoteada.

A poesia, para Orides Fontela, deve ser como um pássaro e deve provocar semelhante sensação de um voo: “uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre, mas legítima, severa apesar de insubmissa” ²⁷². O poema, então, como o pássaro pousado em mãos, é capaz de revelar a impotência humana, mas também inspira o canto como forma de resistência à desumanização. Como o voo, a poesia é capaz de possibilitar um passo além terra.

Rememorando as epígrafes de Orides, em *Transposição* a poesia lhe proporcionou estar “a um passo do próprio *seu* próprio espírito, a um passo impossível...”. Já em *Alba*, este enunciado transfigurou-se para “há um passo do pássaro”. Percebe-se que esta “ação ideal” (o estar a um passo) permanece, o que muda é que no primeiro momento refere-se a “seu próprio espírito”, expressão que posteriormente é substituída pelo “pássaro”. Chama atenção o fato deste pássaro ser introduzido pela contração “do”, ou seja, a preposição somada ao adjetivo definido “o”, indicando ao leitor que ele está diante de uma imagem já anteriormente lhe apresentada. Em síntese, *Alba* apresenta a continuidade da metafórica situação do pássaro estabelecida desde o primeiro livro, agora com:

POUSO (II)

Difícil pra o pássaro
pousar
manso
Em nossa mão – mesmo

---

²⁷² Conforme explana Mário de Andrade in: “O artista e o artesão”, aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, 1938. Arquivo disponibilizado em PDF in: <http://www.encontrosdedramaturgia.com.br>.

aberta.

Difícil difícil
Para a livre
    Vida
repousar em quietude
    limpa
    densa

e inda mais
    difícil
- contendo o
    voo
    imprevisível –

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

Silêncio.

De imediato, notam-se estrofes irregulares, alternando a extensão das frases poéticas permutadas entre longas e curtas, sendo que a última abrange apenas uma palavra: silêncio. A disposição dos versos sugere fragmentação – como se o poema se estilhaçasse – e as pausas entre eles causam a impressão de uma atmosfera rarefeita, de uma real dificuldade no respirar, no falar. Efeito quem vem somar-se ao determinado recurso da concisão: dez versos – praticamente a metade do poema – são compostos por apenas uma palavra: “pousar”, “manso”, “aberta”, “vida”, “limpa”, “densa”, “difícil”, “voo”, “imprevisível” e “silêncio”.

A ideia contida na anáfora do termo “difícil” é reiterada por outros adjetivos que se associam a seu grupo semântico: “denso” e “opaco”. A situação de “Pouso (II)” constrói-se em torno do trajeto dos adjetivos utilizados, dispostos em três campos semânticos; os mais positivos relacionam-se à proposição de *Alba* – “limpo” e “alvo” – e os negativos estão ligados à dificuldade – “denso”, “opaco”, “difícil”. E há também os que oscilam entre positividade e negatividade, associados ao conceito de liberdade – “aberta”, “aberto”, “livre”, “imprevisível”. Entre todos, destaca-se o “difícil”, que inicia o poema indicando a árdua via do pouso: “Difícil pra o pássaro/ pousar/manso/Em nossa mão – mesmo/ aberta”. A dificuldade do pouso é reafirmada na terceira estrofe, pela ideia da imprevisibilidade do voo.

A forma do poema alude à dinâmica do voar e pousar, os versos longos, em sua maior extensão, representam o voo; já nos versos curtos há o movimento de contenção semelhante ao pouso. Há também o destaque dos travessões – “contendo o/ voo/ imprevisível” – que reiteram a contração do voar ao pousar, e ainda constroem visualmente a ideia do voo contido. Todavia, ressalta-se o caráter da espontaneidade do voo, pois não se pode determinar o momento de ação ou inação do pássaro.

A liberdade do pássaro, entre as características que foram conservadas do primeiro para o segundo “Pouso”, sobressai; no primeiro ela está enunciada na primeira estrofe – “liberdade intacta” – e no segundo poema está na segunda estrofe – “livre vida”. Também foi mantido o símbolo da mão que corresponde ao elo entre o eu lírico e o pássaro, em ambos manifesto nas estrofes iniciais: “Ó pássaro, em minha mão” e “pousar/ manso /Em nossa mão – mesmo/ aberta”. Entretanto, do primeiro para o segundo poema o pronome pessoal foi substituído de minha (mão), para nossa (mão), retirando o foco individual para uma voz no plural, que também pode aludir à comunhão do poeta com o leitor.

O canto do pássaro permanece sendo um elemento a ser conquistado pela humanidade, entretanto o que outrora foi anseio por atingi-lo em totalidade e pureza (“será possível cantarmos/ em uníssono”) é posteriormente repensando de modo menos idealizado (“de nosso aberto/ mas opaco/ Silêncio”). Superando o intuito de transcendência, tocar o pássaro intimamente e mutuar silêncio em canto (a aguda consciência pela liberdade intacta) é uma situação de choque, de inquérito de nossa própria humanidade.

O embate entre o material e o sublime, que também está impregnada na relação entre poesia e realidade, o estar no céu e o estar na terra, é um conteúdo latente ao longo da obra. Sobretudo, a “condição de pássaro”, entre a necessidade do pouso e a capacidade do voo, ativa o que há de mais intenso ética e esteticamente na obra: a poesia como correlação de potência e impossibilidade, impregnada na lucidez orideana sobre sua liberdade de poetizar e sua consciência do dizer em vão. De tal maneira, por entre seus versos e imagens celestes, ressoa o questionamento: “Mas para que serve o pássaro?”²⁷³ Compreendendo o pássaro como metáfora da poesia, pergunta-se: “para que serve o poema”? É certo que “retido pelas nossas mãos, ele se desnatura, só peso e forma, e como a linguagem, o pássaro que possuímos é verbo fixado”,²⁷⁴ e então “o

---

²⁷³ “Elegia”, do livro *Helianto*, *op. cit.*, p. 134.

²⁷⁴ OKSABE, Haquira. *Op. cit.*, p. 108.

pássaro não serve. Arrítmicas/ brandas asas repousam”. Mas, quando livre em voo intacto, o pássaro, apesar de objetivamente inútil frente às circunstâncias da ordem utilitária do mundo, se mantém como símbolo do espírito poético utópico e libertário, e resiste, desafiando o abismo do tempo presente.

II – O abismo

A ânsia do voo na poética orideana – que exprime um desejo de sublimação, a plenitude da liberdade – mais do que elevação tende a confrontar-se com o abismo. O contraste entre o plano celeste e o abissal, apesar de em alguns poemas parecer repentino, na verdade, vem sendo circunspectamente tramado de livro a livro. Assim, é possível se destacar as mais variadas expressões que remeterão à imagética de queda ou profundidade: “o sol cai até o solo”, “solo ancestralmente fundo”; “ritmo submerso”, “mar interior”, “fonte oculta”, “rio subterrâneo”, “cristal submerso”, “poço das coisas frustradas”, “amor sem fundo”, “a queda se deu na pedra”, “raiz cega”, “raiz absoluta”²⁷⁵. Vale ressaltar o quanto estas expressões estão ligadas à simbologia terrena ou aquífera, em oposição ao elemento “ar”, onde se propaga o voo; apesar de suas incursões aos céus Orídes não perde a mira sobre a terra.

O termo abismo, contudo, é evocado pela primeira vez na obra em meio à natureza consternada e oprimida de *Helianto*. Surge no último verso de “Oposição”²⁷⁶ – “abismo do espírito”, sintetizando a dualidade bastante pungente no poema e também na obra. O abismo, aqui, ilustra o encontro de “arcanjos contrários/ sendo a mesma existência/ em dois sentidos”. Algumas páginas adiante encontra-se o poema “Eros”²⁷⁷, e ainda dentro da esfera mítica angelical o termo é retomado: “Feridas multiplicadas/ nascidas de um só/abismo.// (...) Tuas setas armam/ o mundo/ enquanto – aberto – és abismo/ inflamadamente vivo”. Paradoxalmente, o veículo do abismo orideano são as asas, que dos anjos passam ao pássaro arcaico e arcano:

GÊNESIS²⁷⁸

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

Um pássaro

---

²⁷⁵ Vide os poemas “Odes” p. 117, “A estrada” p. 139, “Peixes” p. 165, “Odes” p. 172, “Murmúrio” p. 176, “Letes” p. 193, “Soneto à minha irmã” p.259, “Dragão p.243, “O profeta” p. 244, “Lenda” p. 241, “Origem” p. 251.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 116.

²⁷⁷ *Idem*, p. 119.

²⁷⁸ *Idem*, p. 125.

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.

Esta “Gênesis” orideana faz jus ao título, pois de fato contém os elementos fundantes da cosmogonia da autora, ou seja, articula as simbologias de pássaro, espelho, água, sangue e abismo. No poema também estão explicitados os procedimentos característicos da obra: a relação com o silêncio e com a lucidez, além da perspectiva de um mundo de sentidos despidos.

O pássaro arcaico, de cunho angelical, conduz o leitor a um cenário pré-civilizatório, bastante similar àquele mencionado pelo livro “Genesis” da Bíblia judaico-cristã no início da criação do mundo, no qual “a terra era sem forma e vazia, e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas”.²⁷⁹ No episódio do primeiro dia da criação ainda não havia separação entre “as águas e as águas” quando Deus fez a luz. Nota-se esta passagem, ainda que de modo difuso, reencenada pelo pássaro de Orídes, em especial na quarta estrofe quando ele abre as suas asas “– plenas de luz profunda –/ sobre as águas”. Há um destaque para a simbologia da água, bem como para a da luz como instrumento vital para toda criação, seja de natureza divina, ou poética.

O paralelismo que inicia as estrofes lembra o modo como o texto bíblico narra a façanha divina: “e disse Deus... e viu Deus...e Deus chamou... e Deus fez”. No caso do poema, o pássaro é exclusivo sujeito da ação, é ele quem executa os verbos – pairou, movendo-se, espelhando-se, abriu, invocou – e a ele se reportam os adjetivos e o advérbio – arcaico, arcano, silente, mudamente – e, assim como o Deus bíblico, é ele que inaugura a luz. Em suma, o pássaro é quase Deus; e como já discutido anteriormente, a simbologia de pássaro dentro do repertório orideano remete ao fazer

---

²⁷⁹ BÍBLIA. Bíblia sagrada. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo, Ave Maria, 1982.

poético, logo, o poeta assemelha-se a Deus. Esta metáfora de “pássaro/poeta/Deus”, retoma a posição inventiva e do poeta como sujeito capaz de fundar mundos, seres e objetos e ainda nomeá-los.

Assim, a “Gênesis” de Orides Fontela, apesar de publicada em *Helianto*, vem somar-se à discussão do livro anterior – em “O Nome” – onde o despertar dos sentidos e a perspectiva nua da criação eram diretrizes. Entretanto, a visão idealista da poesia como potência de sentidos puros começa imagetivamente²⁸⁰ a ruir. Isso nota-se pela passagem de “Voo”²⁸¹ em *Transposição*, descrito como “impulso puro/ corta o instante/ e faz-se a vida/ em acontecer tão frágil”, para o “Voo II”²⁸² de *Helianto*, onde apesar de asas que “buscam o branco (...) perfeito”, já se vislumbra “a terra muito/ abaixo/ Muito abaixo o odor/ do sangue”.

Contudo, o que mais chama atenção no pássaro de “Gênesis”, e que destoa do mito bíblico da criação, é a evocação do abismo posterior à ocorrência da luz. Na Bíblia, a criação divina vem habitar e dissipar o vácuo informe que estava posto no primórdio dos tempos, já no poema, o abismo é o ponto final: o cume dos mares, do sangue e da luz profunda. Como já dito anteriormente, *Helianto* é um livro irregular, de inclinação ao abstrato, adensada por experimentações formais, de modo que parece afrontar a necessidade de uma referência ao real, do estar aqui, do agora. Mas o “abismo” é um elemento que emerge da experiência imanente ao mundo, trará a gravidade que puxa a poética orideana ao chão, tirando-a da rarefação do estar entre nuvens.

Segundo Chevalier, a simbologia do abismo implica numa expressão dos fracassos da realidade vivida tornando-se uma “consequência inelutável de uma falsa atitude em relação à vida real”.²⁸³ Para Octavio Paz, a aparição do “abismo” na poesia contemporânea tende a representar a perda da imagem do mundo e uma crise de significados, de tal maneira “o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo e o todo se desfaz em pedaços”²⁸⁴.

É cabível, não obstante, investigar o quanto a sensação de abismo, vacuidade,

---

²⁸⁰ Não quero dizer que não havia dúvida sobre os limites da poesia em *Transposição*, pois há como demonstrado no poema “Torres”; mas neste caso ainda faz-se uma defesa das “torres abstratas” e a discussão se dá de modo mais retórico. Já em *Helianto*, vôo e abismo começam a se fundir paradoxalmente por meio das imagens, como bem ilustra o poema “Claustro”.

²⁸¹ *Op. cit.*, p.48.

²⁸² *Op. cit.*, p.121.

²⁸³ CHEVALIER, Jean. *Op. cit.*, p. 964

²⁸⁴ PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 101.

perda de ideal, de algum modo é também parte e reflexo de um cenário sociopolítico de tensão vulnerabilidade.²⁸⁵

A hipótese é de que o tempestuoso momento histórico vivido pela autora não está excluído de sua poética, apesar da sua suposta propensão ao etéreo, em seus poemas há marcas de realidade, ainda que estilística e imagetivamente mediadas. Ao se procurar as “marcas do real” disseminadas ao longo da obra, além do irromper do sangue outra imagem se manifesta incisiva: o abismo. A metáfora do abismo sintetiza o choque entre o plano terreno e o celeste. No horizonte da terra encontram-se as sensações eminentes em face da conjuntura sociopolítica do período de produção da obra – dissolução, vácuo, instabilidade, desamparo, atordoamento. Já a perspectiva celestial abarcará a idealização da poesia como objeto de potência, instrumento do sublime. E de forma paradoxal, é a partir das figurações elevadas de seus poemas, ou seja, das incursões ao céu, que se abre uma fissura empenhada em voltar-se à representação estética sobre a realidade concreta.

Como exemplo, retomando a sequência de “Gênesis”, é preciso salientar que somente após a terceira estrofe, quando “um pássaro silente/ abriu/ as/ asas/ – plenas de luz profunda –/ sobre as águas”, o termo abismo é mencionado. Ou seja, são as asas com sua “luz profunda” que fomentam o abismo, de modo que a esfera abissal é consequência da esfera celeste. Para que a transfiguração do céu ao abismo ocorra, dois procedimentos básicos a poética orideana atuam. Um deles é a presença da luz correlata à “aguda consciência”; de modo que a origem do abismo orideano está imbricada ao seu latente racionalismo. Nota-se que há uma relação semântica da expressão “luz profunda” para o termo “abismo” a partir do núcleo da “profundeza”.

O outro é o efeito especular ativado pelas “águas” que opera a partir da segunda estrofe. Num primeiro momento ele é dado de modo explícito, por meio da ação no gerúndio que o pássaro efetua: “Um pássaro/ movendo-se/ espelhando-se”. Posteriormente, suprime-se o termo “espelho”, mas, pela presença da “água”, ele continua atuando de modo performático:

---

²⁸⁵ No contexto internacional, a produção orideana, de fins da década de sessenta a meados dos anos noventa, acompanha toda a transição de um mundo bipolarizado pela Guerra Fria até o momento da queda do muro de Berlim, que indicou o caminho para a enunciação de uma Nova Ordem Mundial. Durante este período o perigo de um novo confronto bélico nuclear foi eminente; esta realidade bipolarizada se revelava bastante truculenta, adensando impotência do indivíduo perante a grande máquina do mundo de fabricar sistemas, ideologias e guerras. Mais precisamente na esfera nacional e na década de setenta, que corresponde ao ano de publicação de *Helianto*, podem-se destacar como interferências sociais à criação estética o aumento da repressão e censura do regime militar, a explosão demográfica na região metropolitana de São Paulo e intensificação da violência urbana, como se comprova a partir da elevação nas taxas de homicídio.

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

Um pássaro
invocou mudamente
o abismo.

Neste trecho, observa-se que, da terceira para a quarta estrofe, ocorre a passagem da luz profunda ao abismo. Contudo, o efeito de espelhamento que vem sendo transmitido desde a segunda estrofe desestabiliza o que a princípio seria uma relação antitética entre céu e abismo, convertendo-a num paradoxo, porquanto já não há um céu e um abismo, o que existe de fato é o reflexo da luz profunda das asas sobre as águas. O que existe é um céu-abismo fundindo os elementos da água e do ar.

Apesar do pássaro ser o sujeito realizador das ações de “Gênesis”, cumprindo o papel de Deus, a água, fluxo da vida, é o agente que proporciona as transfigurações no poema, imprescindíveis ao seu sentido pleno. Ainda dentro da paráfrase mítico-cristã, a água em sua transmitância assume valor similar à de “espírito-santo”, ou seja, é o agente diáfano que rege e dá o real sentido às ações do “protagonista” (que na Bíblia é Deus e no poema é o pássaro). Retornemos à segunda estrofe:

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

Aqui, nota-se a água ao desvelar o sangue transpõe a configuração etérea do ar, impressa no voo, ao campo terreno da materialidade. E ainda, pelo seu reflexo, na continuidade com a terceira estrofe, o sublime das luzes é convertido em sublime abissal, inverte-se, assim, a concatenação imagética da claridade à escuridão. Isto se deve à lógica dialética do “caleidoscópico repertório orideano” articulada para a inversão de sentidos.

É certo que a ruptura com o sublime se dá enfaticamente a partir de *Rosácea*, entretanto, em *Helianto* o surgimento da ordem abissal já indica: não mais “o céu é o

limite”, o céu é principio da queda e o abismo é o oxímoro do limite. Não por acaso ele surge por meio do voo, por meio das asas²⁸⁶; na obra, pode-se supor que a relação entre céu e abismo, voo e queda, intensificada de livro a livro, retrata certo espírito de época, captando o rumor da vida contemporânea em direção ora à vacuidade, ora ao precipício. Herdeira de um legado de saber enciclopédico e experimentado sobre a capacidade humana de cometer barbáries e atrocidades contra si e contra o planeta que a sustenta, a sociedade, no auge de seus avanços científicos e tecnológicos, não parece apontar para algum futuro viável: o fim do mundo demonstra-se cada vez mais evidente.

Como metáfora que sintetiza o cruzamento entre altitude e precipício, o abismo de Orides implica numa experiência estética de desabrigo, vertigem, solidão. Ele confronta tanto a impotência do “eu empírico” – sujeito de seu tempo histórico – quanto a do eu lírico, que de tão frágil se oculta. Assim, o eixo abissal e o procedimento do sujeito eclipsado se interseccionam. Apesar da autora vislumbrar a poesia enquanto objeto sublime o que sobressai na obra é a “aguda consciência” de sua inaptidão para intervir no que tange à realidade do mundo. Ao fim frustrado, o voo de Orides Fontela vem embebido pelo legado drummondiano, em especial na fase de *Claro Enigma*, sobre a “impotência da subjetividade lírica e a descrença no poder do verbo poético”.²⁸⁷

E como já dito anteriormente, a partir da publicação de *Rosácea* há uma ruptura com a dicção do sublime celeste e a intensa aura de iluminação dos poemas é convertida em sombra, em figurações de cavernas, raízes, profundezas oceânicas. O percurso da luz depara-se com “altas janelas cerradas” e o céu não mais aponta para uma possibilidade libertária ou transcendente, o que se tem agora é um “lúcido abismo” e um

---

²⁸⁶ Curiosamente, Jean Chevalier em seu *Dicionário de Símbolos* argumenta: “É curioso observar, nesta perspectiva analítica do símbolo, que os vôos espaciais, os projetos interplanetários – apesar da capacidade e do heroísmo que exigem – podem encobrir a incapacidade das grandes nações industriais de resolver os problemas humanos de desenvolvimento econômico e social. Sem saber, poder ou querer utilizar os seus imensos recursos, de virtualidades quase infinitas, em benefício do homem e de todo homem, elas voam para longe da terra. É toda uma psicologia coletiva que se trai aqui, onde a vontade de afirmar o seu poderio no céu apenas compensa um sentimento de impotência na terra. Há algo de infantil nesse gigantismo científico, que mostra a inadequação desta sociedade em resolver os seus próprios problemas”, in CHEVALIER, Jean. *Op. cit.*, p. 964.

²⁸⁷ CAMILO, Vagner. *Drummond, da Rosa do povo à Rosa das Trevas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, p. 114. Belo exemplo em Drummond que contempla a utilização da simbologia do pássaro está no poema “Confissão”: “Não amei bastante sequer a mim mesmo,/ contudo próximo. Não amei ninguém./ Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido - / que se esfacelou na asa do avião”. O poeta recorre à imagem do “pássaro azul e doido” como símbolo de um ideal distante, conforme analisa Vagner Camilo, a poesia “se choca e se esfacela contra a realidade, realidade da técnica, encarnada pelo pássaro mecânico”; *idem*. p. 261.

“céu de desamparo”²⁸⁸. A expressão do “meio-dia” cede vez à “meia-noite”, alegoria da escuridão, do vazio e silêncio, uma das faces do abismo.

A manifestação dos pássaros, a partir de *Rosácea*, é interpelada por outras aves relacionadas às imagens noturnas, como no caso dos poemas “Silêncio” “Coruja” e “Galo”. Os pássaros orideanos, representantes da pureza, vividez e liberdade, relacionados ao instante eterno, paulatinamente passam de álacs a agrestes, tornando-se sombras.²⁸⁹

Em *Teia* a presença do pássaro “dói fundo no pensamento”²⁹⁰, aprofundando a fase orideana de desencanto. O que se tem com a ruptura ao transcendente, entretanto, não é a configuração do “antissublime”, ou seja, o contrário das sensações sublimes que o poema suscita, mas uma mudança de perspectiva diante dele. Se, antes, o sentimento de infinitude se dava na contemplação do céu gerando um encantamento aterrador, agora ele se dá na mira do abismo provocando um medo fascinante. O pássaro agora habita a terra, ao passo que se instaura a ordem do sublime abissal ocupando o lugar do sublime celeste, assim, emerge a sua face mais temerosa, aquela que expõe o aspecto vulnerável da existência diante da imponderabilidade do mundo.

O ANTI-PÁSSARO²⁹¹

Um pássaro
seu ninho é pedra

seu grito
metal cinza

dói no espaço
seu olho.

Um pássaro

---

²⁸⁸ Vide o Soneto da p. 263, de *Rosácea*, *op. cit.*.uscita

²⁸⁹ Como bem ilustra o soneto publicado em *Rosácea*, *op. cit.*, p.263: “Inútil a ternura pelo leve/momento a desprender-se do infinito/frágil, a construção do tempo é morte/do que se atualiza. Mais fecundo//é secundar o pássaro buscando/o momento possível, vôo pleno./Mais fecundo é voar. Mas a ternura/ (este pássaro morto abandonado//como forma perdida de nós mesmos) /nos alimenta em sua sombra. Tornamos/em sombras sem alento. E sofremos//como pássaros frágeis: desprendidos/do voo pleno nos cristalizamos/realizando a morte em que vivemos.” Aqui, reconhece-se o esforço em alcançar a plenitude do vôo como inútil e a dessidealização do pássaro contagia também a relação com o tempo, passando a ser finito, pois vislumbra o horizonte da morte. “Mais fecundo é voar”; entretanto, somos frágeis, desprendidos do voo pleno.

²⁹⁰ Vide poema “Cantiga”, p. 349.

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 301.

pesa
e caça
entre lixo
e tédio.

Um pássaro
resiste aos
céus. E perdura.
Apesar.

Deslocado de seu comum habitat, o pássaro desce ao lixo e ao tédio e não mais canta a liberdade intacta “no último andar de um sonho” ²⁹², mas emite um grito metálico, cinza, que somatiza as aflições e poluições de um espaço urbano degenerado. A metáfora do “ninho de pedra”, assim, tem dupla função, representa o cenário concreto e pétreo edificado no cotidiano citadino bem como a austeridade deste estar do pássaro, substituindo-lhe o primitivo conforto de seu ninho natural. Desse modo, a primeira estrofe introduz a relação de inversão que o prefixo “anti” do título indica.

Espoliados o ninho e o canto, tem-se o baque do pássaro ao encontro da realidade mais chã. O estranhamento provocado ao se transferir o pássaro do céu ao lixo, passagem do sublime ao grotesco, ecoa um dos mais célebres poemas de Manuel Bandeira: “O Bicho” ²⁹³, no qual se retira o homem de sua posição de racionalidade, higiene e progresso. Bandeira, a partir da sua linguagem prosaica de olhar atento ao cotidiano, confronta a miséria do mundo, óbvia, mas que muitas vezes é embotada pelo trânsito das massas.

Comparando os poemas percebe-se a reelaboração do terceiro verso de “O Bicho” (“Catando comida entre os detritos”) no oitavo, nono e décimo verso de “Anti-pássaro” (“pesa/ e caça/ entre lixo”). Em relação ao efeito de estranhamento, no poema de Bandeira o bicho ocupa perfeitamente o lugar do homem e somente após o terceto de negativas sobre o que seria ele enfim, o último e conclusivo verso revela a perplexa afirmativa: é o homem que está no lugar do bicho. Já em Ordes, o pássaro “apesar” do lixo, da cinza, da pedra, é menos animalizado do que o homem-bicho; conforme se pode apreender na terceira estrofe por meio do “seu olho”, que reflete o espaço em volta e o

---

²⁹² Verso de “O pássaro inesperado”, do livro *Rosácea*, op. cit., p. 228.

²⁹³ “Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos.//Quando achava alguma coisa,/Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade.//O bicho não era um cão,/Não era um gato,/Não era um rato.//O bicho, meu Deus, era um homem”. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 201.

sentimento de dor. Este olhar reflexivo confere ao animal uma característica humana; todavia, não se perde de vista a relação do pássaro dentro contexto da obra, entre outras, alegoria do poeta. O “anti” do título remete à privação do céu ao pássaro, negando sua propensão ao voo e qualquer aspiração à transcendência. Poeta e poesia, no entanto, perduram.

Acompanhando a trajetória das figurações do símbolo “pássaro” ao longo da obra percebe-se o percurso do ideal libertário da poesia como sublime seguindo em direção a um trágico desfecho. Mas é a partir da constatação de sua própria impotência que Orides extrai o melhor de sua poética: a capacidade de ser “diáfana, mas densa, alada e cheia de peso”.²⁹⁴ Diante de seus versos temos a ânsia do voo – palavra como potência – e a concretude do chão – o reconhecimento da impossibilidade de voar.

E se no repertório orideano o símbolo do pássaro abrange o fazer poético e a personificação do poema, o abismo encena a insipidez e instabilidade de se viver nesta contemporaneidade, após a queda dos ideais revolucionários e o contínuo adensamento das práticas capitalistas de individualismo, consumo esquizofrênico e coisificação da vida. Tendo este panorama como contexto histórico de produção da obra, é interessante acompanhar a cosmogonia criada pela autora no interior de sua poética.

Voltemos à comparação entre a fase do sublime celeste e a do sublime abissal, confrontando um poema escrito antes e “reescrito” após o momento de ruptura do transcendente. Se em *Helianto*, publicação do início dos anos setenta, apresenta-se a “Gênesis” pela luz profunda que se move através das asas de um pássaro; a *posteriori*, *Rosácea*, de meados dos anos oitenta, anuncia a “Anti-Gênesis”²⁹⁵: “Abóboda par/tida/ os céus/ se rompem./ Terra solvida. Vida finda. O/ Sopro/ reabsorve-se// e a escuríssima/ água/ bebe/ a/ luz”.

Na “Anti-Gênesis” orideana a “vida finda” – fim dos tempos – é acompanhada pelo fim da “luz” e o escuro está imbricado na relação com a morte. Novamente se tem a articulação da simbologia “água e céu”²⁹⁶, tendo o primeiro termo como representação do eterno/infinito e o segundo como origem. De modo que na “Anti-Genesis” a água original, escuríssima, surge liquidando o tempo e o espaço ao beber a luz. A dicção poética de *Rosácea* é taciturna e assim permanecerá em *Teia* contrapondo-

²⁹⁴ CANDIDO, Antonio. “Orelha”. In: Orides Fontela, *Trevo*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

²⁹⁵ *Op. cit.*, p. 245.

²⁹⁶ O que também ocorre no poema “Claustro”, anteriormente analisado no terceiro capítulo deste trabalho, do livro *Helianto*, *op. cit.*, p. 137

se ao espírito de germinação impresso no primeiro livro, onde a iluminação solar vivifica os sentidos e desperta a poesia.

Mas é especialmente em *Teia* que a morte passa a ser uma diretriz poética, tanto que o próprio título, remetendo à estratégia da aranha, implicitamente alude ao momento de espera do fenecer. A consciência da possibilidade da morte, entretanto, traz algum traço de redenção:

TEOLOGIA²⁹⁷

Não sou um deus,
Graças a todos
os deuses!
Sou carne viva e
sal. Posso morrer.

Em Orides Fontela, no momento em que age a ironia e o paradoxo, cessam-se as idealizações e instaura-se a observação da realidade, a dúvida, a autocrítica. Por caminhos peculiares que o percurso da análise esforça-se por evidenciar, a autora constrói sua cosmogonia poética para depois lembrar que não é deus e pode morrer. “Teologia” ironicamente atesta o âmbito do ceticismo orideano, presente desde o primeiro livro, em toda palavra crueldade, no real que dói para sempre e muito além da esfera da poética, sobretudo em relação à existência, em relação à sociedade; ora, “tudo está perdido, a poesia que se salve, se puder”.²⁹⁸

Diante de seus versos, ainda que subterraneamente, tramita a instabilidade contemporânea de um mundo sem chão. E diante do abismo descobre-se uma fissura na qual poesia e vida se encontram.

---

²⁹⁷ Do livro *Teia*, op. cit., p. 310.

²⁹⁸ FONTELA, Orides. “Poesia, sexo, destino” entrevista concedida a Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado, in: *Leia Livros*, SP, 23 de janeiro de 1989.

III - A estrela impossível

Na dinâmica de inversões paradoxais que agem no interior do caleidoscópico repertório orideano, a contemplação do céu incita a reflexão sobre a realidade, ao passo que o ciclo de vida e germinação caminha para a morte. Entretanto, morrer também é via de renascimento, de modo que as ocorrências de escuridão, abismo e morte nos poemas instigam esta dualidade; após a escuridão da noite um novo dia pode amanhecer:

NOITE²⁹⁹

Esconder (esquecer)
a face

soterrar (ocultar)
a luz

Escurecer o
amor
dormir.

Aguardar o que nasce.

Revisitando a obra, encontra-se neste poema do livro *Teia* um diálogo temático com o “Noturno” de Alba³⁰⁰, no qual a noite era cenário de silêncio e de lucidez trazida por “grandes estrelas fixas”; o cintilar das estrelas na escuridão representava a supremacia da luz. *Teia* intensifica o cenário noturno dentro da poética orideana e o abismo passa a assentar-se no âmago da noite.

Em meio à vacuidade da noite profunda, porém, resta alguma expectativa, “aguardar o que nasce”: lírica esperança. Pois, além do sangue que corre submersamente pela poética de Orides Fontela, há outro influxo que se movimenta silente de livro a livro: a evocação da utopia. Mas não seria obsoleto propor qualquer deslocamento utópico nas décadas em que Orides publica seus poemas?³⁰¹

---

²⁹⁹ Do livro *Teia*, *op. cit.*, p. 318.

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 178: “O silêncio sem cor nem peso/ (vacuidade) sustenta/ agudas sementes – júbilo – da lucidez nunca/ extinta.// Grandes estrelas fixas”. Poema anteriormente comentando no segundo capítulo deste trabalho.

³⁰¹ Cabe lembrar que no contexto nacional a obra passou pela repressão da ditadura, por toda a euforia da reabertura democrática e suas novas possibilidades de reorganização e militância da sociedade democrática, impeachment presidencial e muitas situações de corrupção, pelos planos cruzados e real a

No ápice do desenvolvimento das ciências e tecnologias a corrida rumo ao “progresso”, no sentido da expansão capitalista, não é capaz de poupar a humanidade das situações de guerra, miséria, destruição ambiental, violência, dentre outras mazelas; sofre-se mais e mais com os impactos de tudo aquilo que os tempos modernos prevêm. Justamente neste marco abre-se um campo fecundo às aspirações utópicas. Em Orides Fontela, o espaço da utopia está na poesia. A palavra poética como fonte de humanização, como ocorre em “Pouso”: ela é “liberdade intacta, vitalidade pura, o sentimento vivo” que inspira o sublime, a contemplação do céu, a ânsia do voo. Orides afirmava que precisamos de poesias e de poetas porque a palavra poética é íntegra, manifesta “a língua em seu ser e possibilidades, e integradora porque é a linguagem básica que nos integra como seres humanos” ³⁰².

Mas afinal, o que é utopia? Assunto recorrente entre diversos pensadores modernos e contemporâneos, em síntese, pode-se descrevê-la como a capacidade imaginativa de projetar no futuro uma realidade muito mais digna e prazerosa que a vivida no presente. As ideias utópicas exprimem uma força subversiva em relação a algo pelo qual a pena lutar, e colocam a humanidade diante de um horizonte radicalmente melhor, de modo que a utopia “é antes de tudo um topos da consciência antecipadora”.³⁰³ Não obstante, a arte e o artista tendem a serem receptáculos privilegiados da utopia ao construírem “torres abstratas... porém, a luta é real”. Em suma, de acordo com as palavras de Orides, a prosa está para a representação da realidade, assim como a poesia está para a utopia:

as utopias são necessárias mesmo que, por definição, nunca se realizem. São os modelos que nos guiam contra a distopia do mundo atual. Nunca haverá um mundo poético, pois infelizmente vivemos em prosa – mas isto não significa que se deva abandonar este fim, pois só assim melhoraremos a situação atual³⁰⁴.

---

fim de estabilizar a economia e incluir o país nos padrões mercadológicos e consumistas compatíveis a onda da nova ordem mundial.

³⁰² FONTELA, Orides. “Uma - desprestigiada - minipoética”, *Cultua Vozes*, Rio de Janeiro, nº 1, jan/ fev. 1997, p.120. Apesar da reflexão acima tratar do “início do século XXI”, momento em que a autora já havia falecido, não é equivocado relacioná-la à sua obra.

³⁰³ Sobre o conceito de utopia vide Vagner Camilo, *op. cit.*, p.223 e Boaventura de Sousa Santos, “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, 2002.

³⁰⁴ FONTELA, Orides. “Uma desprestigiada minipoética”, *op. cit.*, p. 121.

A aspiração utópica, sobretudo, emana na obra relacionada à imagética do céu, espaço do sublime, está nas asas e no voo do pássaro, mas especialmente habita a simbologia da estrela. Enquanto o pássaro representa o poetizar, a potência da poesia, a estrela indica a impossibilidade: “grandes estrelas fixas”, um indício da vigilância autoconsciente da autora sobre sua obra, sua “lucidez nunca extinta”.

Contudo, o par “pássaro e estrela”, como representante de “potência e impossibilidade”, é mais difícil de reconhecer quando comparado a outros pares que se configuram antiteticamente – como o já mencionado “água e sangue” ³⁰⁵. No caso de “estrela” e “pássaro” entre os termos há mais pontos em consonância do que uma direção divergente. Ambos habitam o céu e sinalizam o ideal poético da necessária utopia; mas então, o que levaria um elemento à esfera da potência e outro à impossibilidade?

O pássaro oscilando entre pouso e voo é um ser intercambiante entre a potência e a impossibilidade, atuando como um elo entre o homem e o céu, o material e o transcendente. E apesar de ser um ente celeste ele é capaz de atingir o chão e deparar-se com as mãos humanas, enquanto a estrela jamais descenderá a terra e se um dia se defrontasse com a humanidade causaria o efeito de um cataclisma meteórico, seria a nossa aniquilação. Assim, o anseio de tocar o pássaro repercute na ordem da potência, já o anseio de tocar a estrela é da ordem da impossibilidade. Pois, em síntese, o pássaro como voo e pouso pode atingir ambas as esferas, mas quando comparado especificamente à simbologia estelar sobressai a sua característica de tocar o chão (de pouso) em contraposição a esta impossibilidade da estrela que está no mesmo âmbito do voo: intacta.

O pássaro, então, com sua leveza e alma liberta, desperta a idealização do desejo libertário, o ideal do sublime poético e, pousado em mãos, representa o poema. A estrela, por sua vez, longínquo brilho, apresenta uma intangibilidade que é liricamente captada para figurar sensações inefáveis, é uma personificação da “aguda consciência” e desperta a esfera do sublime abissal. E na escuridão da noite a estrela é fonte de luz intensa e inalcançável, como as utopias capazes de iluminar a obscuridade do mundo: “Próxima: mas ainda/ Estrela/ - muito mais estrela/ Que próxima”. Esta singela quadra nomeada por “A estrela próxima” faz parte do “Poemetos” ³⁰⁶ de *Alba*. Posteriormente, no livro *Rosácea*, retoma-se o título e o desenvolvimento desta ideia:

---

³⁰⁵ No Segundo capítulo deste trabalho.

³⁰⁶ *Op. cit.*, p. 174.

A ESTRELA PRÓXIMA³⁰⁷

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.

Nesta publicação, presta-se uma homenagem a Mário Quintana inspirando-se em “Das utopias”: “Se as coisas são intangíveis... ora!/ Não é motivo para não querê-las.../ Que triste os caminhos se não fora/ A mágica presença das estrelas”³⁰⁸. A presença distante, porém incandescente das estrelas, tem marcado o lugar da utopia na tradição lírica brasileira, especialmente por meio da obra de Manuel Bandeira³⁰⁹ em que a simbologia estelar relaciona-se ao alumbramento, à expressão metonímica da própria poesia, ao sublime e ao impossível. Esses três últimos tópicos também são importantes dentro da composição poética orideana, contudo, estabelecendo uma breve comparação sobre a manifestação do sublime em Bandeira e Orides, depreende-se um direcionamento diferente entre os autores. No primeiro, há “uma concepção de poesia que consiste em elevar o baixo até o sublime, em poetizar a banalidade cotidiana, a realidade decaída do mundo”³¹⁰; já Orides faz o movimento contrário, não parece relacionar-se com o que é prosaico, no entanto, seu céu vai em direção à queda, ao chão, se chocando entre o anti-sublime e o sublime-abissal. O tema do impossível, todavia, é latente em ambos.

E ainda, na poética orideana, o reflexo da herança mallarmaica – sobre a impotência, a inviabilidade do poema absoluto – vem somar-se à incompatibilidade do

---

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 223.

³⁰⁸ QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005.

³⁰⁹ Emblemático é o seu poema “A Estrela” bastante conhecido, porém, vale a pena citá-lo mais uma vez: “Vi uma estrela tão alta,/ Vi uma estrela tão fria!/ Vi uma estrela luzindo/ Na minha vida vazia.// Era uma estrela tão alta!/ Era uma estrela tão fria!/ Era uma estrela sozinha/ Luzindo no fim o dia.// Porque da sua distancia/ Para a minha companhia/ Não baixava aquela estrela? Porque tão alto luzia? // E ouvia-a na sombra funda/ Responder que assim fazia/ Para dar uma esperança/ Mais triste ao fim do meu dia”. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. *Op. cit.*, p. 174.

³¹⁰ ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 24.

poema dentro da cultura capitalista mercadológica e de consumo e a incapacidade lírica de lidar racionalmente com as condições caóticas da contemporaneidade.³¹¹ À poeta, resta o desencantamento lúcido sobre a limitação de seu projeto poético ante a degeneração da realidade; extrai das próprias contradições e insuficiências a força de sua lírica: “a poesia é/ impossível// (...) só a/ estrela/ existe// – só existe o impossível”.

Em “Estrela Próxima”, a soberania da impossibilidade (da poesia, do amor, da vida e da morte) toma o espaço da potência, ou seja, ela é geradora, matriz de todos os objetos que aponta: se tudo é impossível e só o impossível existe, logo, as coisas impossíveis existem. O aparente panorama de ceticismo absoluto, de saber todo o impossível, converte-se na necessidade de acreditar na própria impossibilidade, assim, o limiar de seu ceticismo é porta de entrada para a necessidade de “crer”, no sentido de considerar o ideal de poesia como potência de nomeação e sentido conforme inscrito em *Transposição*. Ou seja, o limite da potência é a impossibilidade, assim como o limite da impossibilidade retorna à potência.

“A estrela próxima” lida como um enunciado lógico-dedutivo, expõe as oscilações entre o plano cético e o mítico revelando um fluxo móvel entre domínios intelectivos opostos – acompanhando o eixo das “articulações metafóricas de sentidos migratórios”³¹² que se manifestam no decorrer da obra. Mas para chegar a esta perspectiva intelectual intercambiante por meio da metáfora da “estrela impossível”, Orides Fontela buscou-a, encenou-a e confrontou-a ao longo de sua obra, orientando-se sempre pela luz: “aguda consciência”.

Assim a estrela orideana representa também o limite da experiência, o alfa e ômega, constituindo-se dentro de seu repertório como um símbolo privilegiado das relações duais, paradoxais, entre o plano material e o transcendente, mito e realidade,

---

³¹¹ A época que tem todos os meios técnicos de alterar as condições de vida na Terra é igualmente a época que, pelo mesmo desenvolvimento técnico e científico separado, dispõe de todos os meios de controle e de previsão matematicamente indubitável para medir com exatidão (...) a degradação rápida das condições de sobrevivência (...). O problema da degradação da totalidade do ambiente natural e humano (...) (torna-se) radicalmente o próprio problema da possibilidade material de existência do mundo. (...) A impossibilidade está de fato já perfeitamente demonstrada por todo conhecimento científico separado, que discute somente sua data de vencimento (...) Mede-se e se extrapola com precisão excelente o aumento rápido da poluição química da atmosfera respirável, da água, dos rios, dos lagos e até mesmo dos oceanos; e o aumento irreversível da radioatividade acumulada pelo desenvolvimento pacífico da energia nuclear, dos efeitos do barulho, da invasão do espaço por produtos de materiais plásticos que podem exigir uma eternidade de depósito universal (...); assim como as doenças mentais – aí compreendidas as fobias neuróticas e as alucinações (...). DEBORD, Guy. “O planeta doente”, traduzido por Emiliano Aquino. *La Planète malade*. Paris, Gallimard, 2004, pp. 77-94. (Este artigo foi escrito em 1971 para ser publicado no nº 13 da Revista Internacional Situacionista, porém permaneceu inédito até 2004).

³¹² Conforme discutido no segundo capítulo deste trabalho.

céu e abismo, vida e morte. Acompanhando o percurso da estrela de *Transposição a Teia*, o movimento que se inicia numa enigmática metáfora, das intrépidas mãos nuas lavrando o campo³¹³ vai se encerrar no horizonte do destino selvagem trazido por “Ananke”, a partir do livro *Rosácea*. Nessa última fase da obra, a ênfase na inevitabilidade do destino pode também ser observada por outro registro, resultante de uma reflexão pessoal da poeta sobre os rumos de sua vida, conforme expresso na citação:

Uma mulher operaria, pobre, neste Brasil, não é possível. Eu tinha duas escolhas: ou a liberdade de fazer poesia, conduzir minha vida selvagemmente, por conta própria, ou então o quê? Meus filhos seriam mão de obra barata, seriam coitados, não adiantaria nada. Eu tive que escolher o menor dos males. O menor mal possível é ser pobre e sozinha. E o maior bem possível foi sempre a poesia.³¹⁴

Na “vida real” sempre que possível Orides deixava claro: “Meu problema é social”³¹⁵. Porém, na obra poética a questão permanece mediada simbólica e miticamente. Assim como houve a queda do pássaro ao chão, a transmutação da água em sangue, o símbolo da estrela também acompanha o movimento do ideal ao desengano. Se em *Helianto*, por exemplo, “Estrelas”³¹⁶ trazia a aspiração de “nomear constelações/ - submeter os astros/ à palavra// Buscar estrelas/ viver estrelas”, este otimismo cintilante se esvai. O esmorecimento da potência de nomeação inscrita pela palavra poética fica nítido ao se colocar esse poema ao lado de “Estrelas”³¹⁷ publicado em *Teia*; na fase do desencantamento a estrela é descrita solitária e impotente: esplendor estéril, inútil ímpeto, sua lúcida luz é dura explosão. Destaca-se que a imagem da explosão – a tragédia – é um dos eixos centrais de *Teia* e, com relação à cosmogonia desenvolvida pela autora, vem para fechar o círculo iniciado na manhã que desperta pelo sol novo e fluente de *Transposição*.

---

³¹³ Vide poema “Mãos” do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁴ FONTELA, Orides. “Poesia, Sexo e Destino”, *op. cit.*, p.24.

³¹⁵ Como fica explicitado no artigo de jornal “Orides Fontela arma uma nova Teia”. BONASSA, Elvis Cesar, *Folha de São Paulo*, 12 de abril de 1996.

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 106.

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 325: “Estrela esplendor/estéril/selvática/solitude//estrela inútil/ímpeto/energia/amor casto ab/ soluto// estrela estrela lúcida/demência/dura, estrela explosão/pura”.

CÍRCULO³¹⁸

O círculo
é astuto:
enrola-se
envolve-se

autofagicamente

Depois
explode
– galáxias! –

abre-se
vivo
pulsa

multiplica-se

divindadecírculo
perplexa
(perversa?)

o unicírculo
devorando
tudo

O círculo, símbolo do movimento perfeito imutável, alusão ao giro da roda como tempo contínuo e invariável, na obra de Orides, mais do que figurativamente, compõe os alicerces da arquitetura poética e ressoa dentro de seus principais procedimentos: está no repertório simbólico constantemente retomado orbitando em torno dos poemas e ativando o “efeito caleidoscópico”, está no elo que agrega elementos duais, está na concepção do tempo mito, está no espelho, ícone do sujeito eclipsado. E, ainda, a dinâmica cíclica também se articula à simbologia da natureza, ao fluxo das águas e da vida contendo a passagem das estações, dos dias, da luz e da escuridão, da vida e da morte.

Em “Círculos”, a simbologia relaciona-se ao plano celeste-cósmico, é possível identificar no poema uma releitura do fundamento moderno sobre a origem do universo: o Big-Bang. Seguindo a teoria da “grande explosão”, primordialmente em algum tempo infinito e remoto uma explosão de imenso brilho gerou nossa galáxia, nosso planeta, e posteriormente surgiu a vida na Terra. O universo em sua origem estava muito quente e

---

³¹⁸ Do livro *Teia*, *op. cit.*, p. 324.

denso, desde então tem se resfriado continuamente através de sua expansão e assim permanece ininterruptamente.

No poema, a autonomia deste círculo, que cumpre papel divino – “divindadecírculo” – age por meio de seu sujeito reflexivo, que se enrola, envolve-se, abre-se e se multiplica; autofagicamente cumpre a regência de *Ananke*, ou seja, seu destino irreprimível. Há uma violência imbricada em seu desígnio, se o início se deu por meio de uma grande explosão, uma necessidade de expansão, esta mesma necessidade é que trará o fim: “devorando tudo”. A incidência de uma movimentação autofágica, no entanto, já estava em curso no livro *Transposição*, especialmente pelo fluxo das águas, e desde então já apontava para o horizonte da dissolução.³¹⁹

Mas enquanto o primeiro livro é orientado pelo “fluxo de vida”, o tema da morte é basicamente o fio condutor de *Teia*, presente desde o título e do poema de abertura, revelando o impiedoso estratagema do destino: “no/ centro/ a aranha espera”.³²⁰ Selvagem, mais do que se confronta com a morte do poeta ou da linguagem, o destino da teia vem anunciar o final dos tempos, o fim do mundo; panorama encenado pelo poema “Círculos”: explode, abre-se, pulsa, e depois devora tudo.

A obra que irrompe com o sol nascente e posteriormente se confronta com o abismo, inicia seu desfecho – Anti-Gênesis – com a implosão da estrela que suga a luz; de modo que sua concatenação cosmogônica revela, como o típico mito, uma irreversível trajetória trágica. Interessante é perceber como o último livro e, sobretudo, os poemas *finais* da *Teia* configuram o páthos apocalíptico. Tema cada vez mais atual para as ciências humanas, biológicas e econômicas contemporâneas, o “fim do mundo” está previsto por distintos motivos, passando por questões político-econômicas (como a guerra nuclear, a escassez de comida, de água, de recursos básicos à vida) ao superaquecimento ou resfriamento do globo, chegando até abordagens que transcendem absolutamente a vã ação humana (como o choque de meteoros).³²¹

---

³¹⁹Conforme discutido no segundo capítulo deste trabalho, a partir do poema “Fluxo”, do livro *Transposição*, *op. cit.*, p.62. É importante considerar que apesar de *Transposição* ainda não estar sob regência de *Ananke*, já apontava, por meio de alguns discretos indícios, para a perspectiva da dissolução.

³²⁰Verso do poema “Teia”, do livro *Teia*, *op. cit.*, p.275.

³²¹“o fim do mundo; de qualquer maneira tem de acontecer, isto é, já aconteceu, visto que, na tão repetida frase de F. Jameson, hoje em dia é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Os célebres temas correlatos do “fim da história” (nome justamente da in-finitude futura do capitalismo) e do “último homem”, que Francis Fukuyama tomou emprestado de Hegel e Nietzsche, deixaram de ser conceitos filosóficos abstrusos para se tornarem questões meramente meteorológicas. Já estamos em condições de discutir as datas prováveis do fim da história. Tudo depende de quantos graus você acha que vai ser a subida da temperatura do planeta: 2 graus? (isso parece que já era) (...) aceitam-se apostas”. CASTRO, Eduardo Viveiros, in: “Transformação na antropologia, transformações da antropologia”, <http://www.scielo.br/pdf/mana/v18n1/a06v18n1.pdf>; MANA 18 (1): 151-171, 2012.

Nesta toada, o último segmento do livro *Teia – Vesper* – reacende as imagens de alvura e claridade, que tinham sido ressequidas a partir da dicção de luz mínima trazida por *Rosácea*. Entretanto, sua face branca é apenas pano de fundo “para receber o sangue/ de todas/as coisas”.³²² Posterior à aurora, ao meio-dia, à meia-noite, *Vesper*, a estrela da tarde, aclama a hora da maturidade, liricamente após já ter passado pela euforia do nascimento e o pesar da morte. A luz estelar de *Vesper* surge como o último resquício de iluminação antes do final absoluto.

APOCALIPSE

Uma estrela
atrai
a luz
uma estrela
suga o resto do
resto, o
silêncio

elide os deuses, im
plode

acaba morre
finalíssi
mamente.

A estrela, objeto sublime inalcançável, dentro da conjuntura do livro vem somar-se a toda uma ambientação pétrea e cinza dos poemas anteriores. Agora, ela é protagonista da morte, concluindo o ciclo orideano do contínuo ritmo vital à finalíssima morte. O desfecho do poema, concluído pelo advérbio superlativo “finalíssimamente”, chama atenção pela excessiva dramatização. A morte que parece surgir abrupta, na verdade é difícil de se cumprir e alongada, tanto que a poeta despede de todos os três versos da última estrofe para anunciá-la. Neste desfecho rumo ao trágico trazido pela morte, interrompe-se a lógica infinita do tempo-mito.

“Apocalipse” revisita “Anti-Genesis”, do livro *Rosácea*, reencenando seus atos, sem, no entanto, manter a mesma sequência; nota-se que onde “Anti-Gênesis” termina o “Apocalipse” se inicia, justamente no momento em que se extingue a luz. A ausência de luz implica num rompimento da perfeição do círculo vital, uma vez que ela é a suprema portadora da vida. Ao se estabelecer uma sucessão de fatos “apocalípticos” –

---

³²² Cito verso do poema “Toalha”, do livro *Teia*, *op. cit.*, P. 346.

rompimento/explosão; sucção/ estado de abismo; escuridão; o fim – de acordo com uma previsão mais afinada com os prognósticos científicos, percebe-se que os dois poemas, ainda que em ordem alternadas, cumprem todas as ações. Comparando ambos e realocando seus versos em uma única quadra, chega-se ao seguinte resultado: em “Anti-Gênesis”, os versos que representam a sequência “rompimento, sucção, escuridão e fim”, são respectivamente: “Abóbodas partidas, os céus se rompem/ o sopro reabsorve-se/ a escuríssima água bebe a luz/ Terra solvida, vida finda”; em “Apocalipse”: “elide os deuses, implode/ suga o resto do resto, o silêncio/uma estrela atrai a luz/ acaba morre finalíssimamente”.

Encoberta pela simbologia mítica, entretanto, no desenlace da poética orideana há uma intensa racionalização reconhecendo a soberania da morte: “a luz que se apaga”, como constatação da finitude humana, de sua natureza mortal. Portanto, fica evidente que Orides Fontela não faz uma adesão absoluta ao universo mítico, pois concomitante a esta esfera transcorre, ainda que implícita, submersamente, uma concepção materialista do mundo.

E antes que a luz se apague totalmente na *Teia* orideana, a poeta recorre a outro ícone mítico-universal: o fim do mundo pelo fogo, incineração que começa a partir da simbologia do anjo:

ANJO³²³:

I

Um anjo
é fogo
consome-se

Um anjo
é olhar:
introverte-se.

II

Um anjo
é cristal:
dissolve-se

Um anjo
é luz
e se apaga.

---

³²³ *Op. cit.*, p. 354.

Na poética orideana, a figura do anjo costuma estar articulada a relações duais, e mais do que passivo habitante celeste ele, “forte e ereto”, contracena com o abismo.³²⁴ Também pode representar o pássaro ou a estrela, como neste poema em que a simbologia estelar encontra-se sobreposta à figura do anjo. A sua dissolução, logo, é a cessação da luz – retomando novamente a cena de “Anti-Gênesis” e “Apocalipse”. Este poema também se divide em quatro atos, seus quatro verbos de ação realizados por pronomes reflexivos podem ser relacionados dentro da sequência “rompimento, sucção, escuridão, fim”: consome-se, introverte-se, apaga-se, dissolve-se.

Recorrendo a formulações típicas de sua estética – estrofes breves e versos curtos ritmadas por paralelismo, pronomes reflexivos e um desfecho que leva ao silêncio ou à escuridão – a descrição do anjo mescla “fogo, olhar, cristal e luz”, atribuindo-lhe um aspecto efêmero, porém precioso e fulminante. A primeira estrofe, trazendo o fogo, consagra a passagem da obra por todos os quatro elementos: a terra, especialmente na germinação de *Transposição*, na raiz profunda de *Rosácea*; a água em seu fluir subterrâneo que conduz ao sangue; o ar, espaço privilegiado do sublime, cenário do voo, que em seu polo negativo se transfigura em vácuo, em abismo; o fogo, que esteve presente desde o início, a partir do cálido “sol do meio-dia” e também em germe na metáfora da estrela³²⁵.

Em *Teia* a manifestação do fogo avigora a passagem entre vida e morte, que também está indicada no livro por meio de sua estética cinzenta – lembrando que as “cinzas” prefiguram o resíduo ígneo. As figurações do fogo “devorando tudo”, o céu rompido, implosões e escuridão, configuram o momento de clímax da obra: fim da luz, apagamento da estrela, fim da utopia. É o momento em que a consciência histórica prevalece fazendo emergir o sentimento de impotência: “a poesia é impossível”; contudo, não se pode perder de vista, dentro da lógica dialética orideana, o ininterrupto entrelaçamento entre as esferas da potência e da impossibilidade. E, na própria simbologia do “fogo”, já há uma tendência dual em seu princípio de ressurreição, pois ele age como instrumento de transmutação radical e pela completa destruição possibilita o verdadeiro renascimento. Ele é devastação e dor, mas também vigor e energia³²⁶.

---

³²⁴ Vide o poema “Mosaico”, do livro *Alba*, *op. cit.*, p. 168 e “Oposição” de *Helianto*, *op. cit.* p. 116.

³²⁵ Este eixo “terra, água, fogo e ar”, embebe-se da filosofia de Empédocles na qual tudo o que há no mundo é resultante dos elementos primordiais, inclusive a vida humana e o mundo, fundamentados numa renovação contínua, cíclica, a partir destes. A morte corresponde à desagregação dos elementos.

³²⁶ De acordo com Bachelard o fogo renova o mundo; através dele será restaurado um mundo novo que escapa à velhice, à morte, à decomposição do mundo, um mundo em que a vida será eterna, em que os mortos ressuscitarão, os vivos serão imortais e tudo se renovará a contento (...) a catástrofe final acabará

Mas seria possível haver algo após o fogo? O belíssimo mito da *Fênix*, pássaro magistral, renascendo das próprias cinzas, diria que sim. Bem, na cadência da obra, o poema “Anjo” antecede “Vésper”, o derradeiro:

VÉSPER

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume.

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima

depois dela só há
o silêncio.

“Vésper” apreende sentimento similar ao da “Estrela”³²⁷ de Manuel Bandeira, dando “uma esperança mais triste ao fim do dia”. Em Orides, no entanto, não há um eu lírico que declaradamente enuncia a ação (“Vi uma estrela tão alta”), ainda assim é possível inferir a visão da estrela a partir da perspectiva de seu sujeito eclipsado. A poeta recupera as características da estrela bandeiriana (“tão alta, tão fria, sozinha”) descrevendo Vésper como “madura, infecunda e altíssima”. Em ambos, a solidão é um estigma, embora no caso de Orides ela esteja subentendida. A maturidade sem perfume representa a esterilidade, o fim, de modo que nada mais nascerá: “depois dela só o silêncio”.

Solidão e silêncio se encontram para a representação do desamparo; porém, há certo capricho relutante na perpetuidade do silêncio, pois se ele está para além do plano altíssimo e infecundo da estrela, isto significa que ele supera a dissolução do tempo e da linguagem. Ao silêncio, então, é concedida a potência da eternidade. Assim como o mito da Fênix anteriormente citado, ele sobeja as cinzas e o impossível, liricamente transpassa o fogo e o abismo; sua sina é manter-se “lúcido para sempre”³²⁸ guardando em si a crueldade das palavras.

Ao fim, o silêncio de Orides Fontela constata e expõe o limite de seu projeto poético. Pairando sobre um tempo vazio, nem aurora, nem meio-dia, nem em meio à

---

com a história e, portanto, restituirá ao homem a eternidade e a paz. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 138.

³²⁷ *Op. cit.*

³²⁸ Vide poema “Lenda”, do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p. 241.

noite, “Vésper” aclama um cenário crepuscular, metáfora do instante suspenso no qual aguarda-se a emergência de um novo espaço e um novo tempo.

Mas, entre voos e pousos, águas, céus e sangue, há que se destacar que a “estrela da tarde”, ainda que infecunda, supera o abismo. Sim, ela se mantém “altíssima”, não queda ao precipício. Diferente da vida ordinária da autora:

Morta em um hospital público em 1998, sem família, indigente como uma poeta, exatos cem anos depois da morte de Cruz e Sousa e o transporte de seu corpo para o Rio de Janeiro em um trem de carga, num vagão para animais, estas duas datas (1898 - 1998) encerram, para mim, o século XX da poesia brasileira³²⁹.

---

³²⁹ DOMENECK, Ricardo. “Sintonia de nossa sincronia: Orides Fontela 1940 – 1998”. In: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br>, abril de 2008.

IV- Considerações acerca da potência e da impossibilidade

A tarefa de verbalizar a sensação estética de “potência e impossibilidade” causada pela poética orideana não é simples, principalmente ao se levar em conta as especificidades de um estilo que inebria o leitor com seus silêncios, joga com os limites da linguagem, desorienta os sentidos por caminhos subterrâneos, realizando-se entre as eclipses do sujeito lírico e os êxtases da permanente lucidez de sua consciência. Assim como a poesia de Orides Fontela se propõe “a um passo de”, como se estivesse muito perto do que pretende expressar, mas sem poder efetivamente atingi-lo, o percurso crítico que pretende ler sua poética como percurso de “potência e impossibilidade”, apesar dos esforços em apreender as estruturas e procedimentos que fundamentam e estabelecem a dinâmica da obra, parece acompanhar essa mesma tendência da autora. Enquanto a experiência de “estar a um passo de”, na poética, está manifesta pelo princípio da transposição contínua; na crítica, tal busca acabou por consubstanciar-se na observação de como a dinâmica da potência e da impossibilidade se manifesta de um polo a outro.

Refaremos, portanto, sinteticamente, o caminho percorrido, com o objetivo de elucidar algo que porventura tenha se perdido ao longo do trajeto. Em relação aos procedimentos de organização lexical para a construção de sentidos, a obra parte de três grandes campos semânticos. O primeiro é o universo da linguagem, basicamente marcado pelos termos “palavra” e “silêncio”; o segundo, o mundo “natural”, que abarca toda a simbologia da natureza, de água, terra, a céu. Por fim, aborda-se o mundo da existência humana, concentrando boa parte dos substantivos abstratos (dor, pesar, pranto, vida, humanidade, real, realidade) e a marca do “sangue” (um substantivo concreto que, de acordo com o contexto do poema, ocupa o sentido dos abstratos anteriormente citados).

Os três grupos não são explorados de modo segregado, mas dentro de uma dinâmica metafórica híbrida e de contínuo espelhamento entre os termos. As referências acima foram apenas para exemplificar esta conjuntura. Há casos em que seria muito difícil uma “classificação” estanque, como o do termo “espelho”, que pertence ao mundo humano, mas também é uma menção ao universo da linguagem (especialmente acerca da *mimesis*) e ainda, pode emergir do “mundo natural” a partir da superfície das

águas. Similar situação é a do termo “ciclo”, que alude ao movimento vital, logo, natural, mas se impõe também enquanto realidade dentro da esfera da “existência humana”, e não obstante, instaura, no âmbito da linguagem, um dos princípios básicos da composição orideana: a contínua transposição. Esta irrompe desde a genealogia da obra, com os poemas de criação e nascimento do primeiro livro, até o desfecho de seu ciclo, com as metáforas de morte e dissolução de *Teia*, nas quais natureza, humanidade e linguagem estão envolvidas. É nesta perspectiva que o último livro encena “o fim do mundo”, ou seja, o fim desses três eixos.

Em suma, as esferas da linguagem, do mundo natural e da existência humana são indissociáveis, mesmo porque a presença da natureza é simbólica e, neste caso, o uso de símbolos já implica a discussão sobre o universo da linguagem, que, por sua vez, é fruto das acepções que a existência humana lhe atribui. E adensando a inter-relação lexical ao longo da obra (que contribui para a forma concisa a partir de um repertório de mínima extensão vocabular) também se destaca a repetição dos termos e símbolos, sem que este mecanismo comprometa a fertilidade de significados atingíveis. Descrito pela crítica como “espiral poética”, “móvil”, “caleidoscópio”, “parcimoniosa opulência”³³⁰, pode-se também ser compreendido como “mosaico”. Se um mosaico compõe um desenho, ainda que abstrato, por meio da junção de peças de cores sortidas, a poética de Orídes opera com um método semelhante, gerando sentidos a partir da articulação de vocábulos e símbolos que transportam potências cargas semânticas; mas, assim como um mosaico, o que interessa não é a apreensão de uma cor dentro do todo, mas como as cores se dispõem a representar uma dada imagem. O que não significa que seja inadequado apreciar mais parcimoniosamente uma cor (um símbolo) que se destaque³³¹, entretanto, fixar-se em apenas um elemento sem retornar ao conjunto faz com que a obra pareça estática e infecunda.

Sobretudo, há um movimento se realizando, anunciado desde o primeiro livro, conforme afirma Augusto Massi, “Transposição é a base de uma espiral (...) na obra de Orídes um poema fecunda o outro, o fruto está na raiz.”³³² Engenhosamente *Transposição* é dividido em seções – de *base*, (-), (+), e *fim* – o que propõe a dinâmica

---

³³⁰ Conforme já citado no primeiro capítulo, essas nomenclaturas estão presentes, respectivamente, nas críticas de Augusto Massi, Vinícius Dantas, Elizabeth Hazin e Antonio Candido.

³³¹ Como, no decorrer da análise, foi evidenciado com a simbologia da água, do pássaro, da estrela, da ocorrência do abismo.

³³² Massi, Augusto. “Uma obra feita em espiral”, *op. cit.*

de elevação e queda, vida e morte, inerente à sensação de potência e impossibilidade que percorre toda sua trajetória literária.

O que foi chamado por Alcides Villaça de “retorno dialético”³³³ atua nos poemas pautado pela arquitetura formal e estética, que se concentra na estrutura repetitiva, confluindo para um encadeamento autorreferente e fortalecendo, deste modo, a concisão e o “efeito de silêncio”. O contínuo aproveitamento dos mesmos termos e símbolos orienta o leitor para uma lógica cíclica que é enfatizada pelas imagens esféricas e enunciações dos substantivos “ciclo”, “círculo”. Esta disposição cíclica acarretará outros dois processos intrínsecos ao fluxo poético orideano.

Um é noção de transitoriedade e alusão à ordem do tempo mito, sugerindo um aspecto de indeterminação temporal. O outro é a movimentação a partir da inversão de sentidos (o que se depreende da própria imagem do “caleidoscópico” girando), de modo que o estar no céu revela o abismo, o pássaro transmuta-se em antipássaro. Há outros exemplos de “inversões imagéticas”, como o caso da água e do sangue e a passagem do sublime ao sublime abissal, invertendo a sequência de claridade à escuridão, do meio-dia ao estar em meio à noite.

Correlata à permanente transposição, a dualidade constitui-se como fundamento ativo dentro da obra. Para além de expor pares antéticos ou relações de oximoros, ela impulsiona sentidos paradoxais, os mais intensos desta poesia; não são somente temas, mas inquietações latentes: o constante duelo entre o ideal da plenitude do poema e a consciência de sua limitação frente às circunstâncias da ordem concreta do mundo; o impulso ao transcendente, bem como as rupturas em direção às marcas do mundo real, ou mesmo a “condição de pássaro”, entre a amplitude do voo e a necessidade do pouso.

A dualidade atinge também a relação com o tempo. E se há momentos em que o aspecto de indeterminação temporal parece afastar a poeta do que seriam os referenciais históricos de seu contexto de produção, por vezes a obra sugere uma vertigem entre mito e realidade. Sobretudo, o que se pode inferir após a análise dos poemas é que os vestígios da materialidade histórica estão incidentes dentro da camada poética subterrânea, aquela que corre nos sentidos implícitos, nos silêncios, na ácida ironia. Ou seja, inebriada pelo aparente mito, a história se faz presente.

Mediada por símbolos e sistemas metafóricos, a expressividade orideana exige uma leitura atenta, desacelerada. A sua excelência está nas imagens constituídas e não na imediatez das palavras. De modo que a relação com o mundo não é evasiva, mas

---

³³³ VILLAÇA, Alcides. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orídes”, *op. cit.*, p 203.

submersamente tensa, figurativamente manifesta.

Nessa perspectiva, depreende-se a metáfora do “abismo” como uma alusão à conjuntura de seu “tempo presente”, em decorrência das sensações apreendidas pela “aguda consciência”. O abismo, ainda, é o espaço do choque entre a potência da liberdade e plenitude que o poema pode alcançar e a lucidez acerca da impossibilidade de efetivamente gozar esses ideais. Ele se localiza, então, no seio do que há de mais pungente na poesia de Orides Fontela: a correlação entre potência e impossibilidade. Mas afinal, o que é a potência e o que é a impossibilidade orideana?

A potência seria, enfim, o germen da representação poética? É vontade de atingir o sublime? É anseio de transcendência? É o desejo utópico, libertário? Para o olhar crítico proposto acerca da obra, a “potência” interessa enquanto capacidade de desejar e projetar, assim, é basicamente uma súplica das questões acima citadas. Tem um caráter sublime, por lançar-se enquanto condição magna e inefável, e tem um caráter utópico enquanto diretriz que busca novas possibilidades diante da realidade.

Como contraponto, a “impossibilidade” é a constatação de não ser capaz de atingir plenamente aquilo que outrora foi desejado ou projetado pela potência; dessa forma, relaciona-se com os estímulos sublimes e utópicos que acompanham a sua poética, sejam notórios ou veladamente enunciados. Assim, a sensação de impossibilidade (ou impotência) que percorre os livros é um reflexo da “consciência lúcida”, que esteticamente costuma ser expressa por elementos correlatos à luz. Mas é importante esclarecer que, quando surge nominalmente citada, a “luz” não retrata com tanta precisão a sensação de impossibilidade como efetivamente o fazem as simbologias do “sol” e da “estrela”.

O poema “Meio-Dia”³³⁴, de *Transposição*, ao anunciar que “ao meio-dia (...) a vida é lúcida e impossível”, propaga a sua influência na primeira fase da obra por meio da figuração do “sol”. Com a passagem ao “sublime abissal” e o enfraquecimento das imagens de claridade, a partir de *Rosácea* a simbologia da “estrela” se destaca, passando a ocupar a posição do signo solar em relação ao impossível (sem vírgula) e então se tem: “a vida, a morte loucamente/ impossíveis// (...) só a/estrela/existe// – só existe o impossível”. A impossibilidade, irradiação da lucidez lírica, assinala a consciência histórica da poeta disseminada por entre símbolos e metáforas. A presença do impossível, todavia, delata poeticamente a perda da capacidade de projetar o futuro diante da instabilidade do “indomesticável destino”. Também recai sobre o ideal de

---

³³⁴ Do livro *Transposição*, *op. cit.*, p. 34.

retorno a um estado primitivo no qual a linguagem estaria nua de sentidos; desta forma, constitui-se como marca de materialismo linear, contrapondo-se à lógica do ciclo.

Mas, apesar de confluírem em determinados momentos, é preciso destacar que não necessariamente a luz sempre representará a impossibilidade. Há casos em que a ela gera a potência, como “a vidaluz/ que instaura jardins na amplitude”³³⁵, como a implícita em “Trovões”³³⁶: “tentando armar uma flor/ com o que resta – ainda – / do silêncio”. Luz, então, pode ser potência ou impossibilidade; afina-se ao primeiro elemento quando reflete os ideais poéticos, e ao segundo quando incide sobre a “aguda consciência”. Luz, silêncio e palavra, como procedimentos primordiais da poética orideana, sustentam a dualidade que lhe é vital; oscilando entre os eixos de sua trama cíclica esta tríade transmite a sensação de estar “a um passo de”.

No mais, é preciso esclarecer que a chamada “potência e impossibilidade” não é simétrica à noção de “construção/desconstrução”, empregada por uma parcela da fortuna crítica, em especial por Cleri Bucioli³³⁷. O emprego da “construção/desconstrução” tende ao ideal de transcendência, ao supor que pela construção dos sentidos poéticos se desconstrói os sentidos anteriores, ou seja, os socialmente impressos; deste modo o poema é pensado enquanto objeto do transcendente. Já a dialética compreendida pelo movimento de “potência e impossibilidade” transita entre o plano transcendente e o histórico, considerando a primeira hipótese, mas sem a ela se entregar. Logo, entende-se que a poeta sugere vislumbrar o ideal de transcendência, reconhece, contudo, a sua intangibilidade.

Toda essa discussão se apresenta figurativamente manifesta ao longo da obra, apoiada pelo repertório simbólico da autora, afetando as relações com o tempo e com o espaço poético encenados. Conforme consta no percurso apreendido, o par “água e sangue” é um bom representante da “potência a impossibilidade” em relação ao tempo. Se a “água” indica um fluxo indomável, o que é da ordem do intemporal e sem máculas, o “sangue”, revela um fluxo contido, a ordem do tempo histórico, marca de civilização. O sangue, então, está na contingência da palavra e da memória (em toda palavra crueldade, no real que doerá para sempre). Por oposição, a água é análoga aos sentidos

---

³³⁵ *Idem*, poema “Transposição”, p. 11.

³³⁶ Do livro Alba, op. cit., p.161.

³³⁷ BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética*. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2003.

puros da nudez que abarca o renascimento, o “necessário batismo”³³⁸. Assim, a simbologia da água implica a possibilidade de dissolução da história que lhe antecede; o seu fluir está para a ocorrência do silêncio enquanto potência de ressignificação dos sentidos. Em contrapartida, o sangue está para a palavra como a impossibilidade está para o transcender a história.

Já o par “pássaro e estrela”, apesar de não se constituírem como antítese, revela a “potência e impossibilidade” no aspecto da espacialidade. Na medida em que o pássaro é tangível, ele simboliza a mediação entre o campo terreno e o celeste, personificando a poesia; então, a palavra adquire a potência do metafórico voo. A estrela, por sua vez, luz altíssima, é intocável, mas é um ponto de direcionamento na escuridão da noite. A sua presença conflui para uma já popular citação de Eduardo Galeano: “A utopia está no horizonte. Aproximo-me dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte se distancia dez passos mais além. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar”.³³⁹ A estrela, assim permanece sendo: “Próxima/ mas ainda estrela/ muito mais estrela/ que próxima”³⁴⁰.

Nota-se que no eixo do “espaço”, silêncio e palavra invertem suas posições; se em relação ao tempo o silêncio denotava a potência e a palavra a impossibilidade, no âmbito do espaço os elementos permutam suas acepções. Esta migração de sentidos acompanha a propensão ao contínuo transpor, lembrando que essa dinâmica se passa também entre outros termos do repertório orideano. Contudo, “palavra e silêncio”, assim como “vida e morte”, merecem um destaque, pois atuam como força motriz em relação aos demais.

No contínuo ciclo orideano de potência e impossibilidade, oscilando entre esses dois eixos as ideias de vida e morte também se constituem como busca substancial. Apesar de, na sua estreia literária, com *Transposição*, ressaltar o irromper da aurora (o nascimento e a vida), já se apontava, com alguns indícios, para a perspectiva da destruição, da dissolução. Ou seja, já havia um impulso para a morte logo no princípio. O que a “guinada ao concreto” fez, a partir da publicação de *Rosácea*, foi desenvolvê-lo de modo que ele passou a sobressair frente ao sublime “celeste”, convertendo-se no horizonte do sublime abissal. Ou seja, a ruptura de dicção, na verdade, implica uma

---

³³⁸ Referência ao poema “Águas”, do livro *Rosácea*, p. 211.

³³⁹ Na verdade esta reflexão não foi originalmente escrita por Eduardo Galeano, mas é um relato de uma experiência ao ministrar uma palestra na Universidade de Cartagena de Índias, Colômbia, quando um estudante lhe perguntou “para que servem as utopias?” e o mesmo estudante respondeu desta forma: “A utopia está no horizonte (...) ela serve para caminhar”.

³⁴⁰ Cito verso do poema “A estrela próxima”, do livro *Rosácea*, *op. cit.*, p.253.

reorientação de perspectiva, todavia, a composição poética permanece elaborando-se por meio de elementos nucleares dispostos desde o primeiro livro.

Notavelmente, em *Teia*, a consciência histórica é revelada por meio de figurações do trágico e a morte passa a ser uma diretriz. Contudo, perpetua-se o dialético ciclo da potência e impossibilidade, de modo que até mesmo a morte pode conter algum traço de redenção, sim, pois paradoxalmente é ela que permite o renascimento. Como *Fênix*, e como a arte – “a única coisa que resiste à morte” ³⁴¹ – a poesia é loucamente/impossível... mas, “só existe o impossível”.

E o que acontece após *Teia*, e sobretudo, após a morte de Orides Fontela? A obra, afinal, “acaba-se finalíssimamente”? Não, aos que reabrirem seu ciclo, reiniciando a *Transposição* dos sentidos, buscando iluminar seus eclipses e caleidoscópios para novas possibilidades de leituras, desta palavra em potência e plenamente consciente de suas impossibilidades.

---

³⁴¹ DELEUZE, Giles. “O que que o ato de criação?”, in: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo – textos clássicos de estética*. Belo Horizonte, Autêntica, 2013, p. 397.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Da autora

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida*. São Paulo, Cosac Naify. 2006.

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

_____. *Trevo* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. *Alba*. São Paulo, Roswitha Kempf Editores, 1983.

_____. “Nas trilhas do trevo”, in: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1991.

_____. “Uma - despretensiosa - minipoética”, in *Cultura Vozes* nº 1, Ano 91, janeiro/fevereiro de 1997.

_____. “Sobre poesia e filosofia - um depoimento”, in: PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1998

Sobre a autora

ARRIGUCCI JR., Davi. “Nas tramas dos fios tessituras poéticas” in: *Jandira*, nº 2, Juiz de Fora, 2005.

BONASSA, Elvis Cesar. “Orides Fontela arma uma nova Teia” in: *Folha de São Paulo*, 12 de abril de 1996.

BRASIL, Ubiratan. “Mostra revela a delicada poesia de Orides Fontela” in: *O Estado de São Paulo*, 15 de março de 2007.

BRITO, Antonio Carlos de. “Parcimoniosa opulência” in: *Leia Livros*, São Paulo, 1983.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética*. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2003.

CANÇADO, José Maria. “A Eutanásia da biografia”, in: *Folha de São Paulo*, 12 de maio de 1996.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio” de *Alba*. São Paulo, Roswitha Kempf, 1983.

_____. “Orelha” de *Trevo*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

CARA, Salete de Almeida. “Alba, poesia que exige olhos para ver” in: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 de julho de 1983.

CARPINEJAR, Fabrício. “O branco que cicatriza a Poesia” in: *O Estado de São Paulo*, 2006.

CARVALHO, Ricardo Souza de. “Albas e antilogias da poesia brasileira contemporânea: um ensaio sobre Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite” in: *Revista Teresa* (USP), v. 10/11, p. 194-203, São Paulo, 2010.

CASTELLO, José. “Orides Fontela resiste à sofisticação da poesia” in: *O Estado de São Paulo*, 01 de junho de 1990.

CASTILHO, Alceu Luís. “Poeta peregrina adotou cidade como sua” in: *O Estado de São Paulo*, 12 de junho de 1996.

CHAUÍ, Marilena. “Prefácio” de *Teia*. São Paulo, Geração Editorial, 1996.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela”. *Periódico Eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG*, v.6, p. 67-74, Belo Horizonte, 2003.

DANTAS, Márcio de Lima. “*Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*”. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da UFRN, Natal, RN, 2006.

DANTAS, Vinícius. “A nova poesia brasileira e a poesia”, in: *Novos Estudos CEBRAP* nº 16, dezembro de 1986.

DIAS, Maurício Santana. “A felicidade feroz” in: *Folha de São Paulo Caderno Mais*, 7 de maio de 2005.

DOMENECK, Ricardo. Orides Fontela (1940 -1998) da série “Sintonia de nossa sincronia”. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/04/sobre-orides-fontela.html>.

FELINTO, Marilene. “O avesso do verso – Entrevista: Orides Fontela” in: *Revista Marie Claire*, Setembro de 1996.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. “Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada” in: *Voos - Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá*, v.1, p.129-142, Guarapuava P.R, 2009.

FERRAZ, Heitor. “Orides reencontra as suas musas” in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 de março de 1996.

FERREIRA, Letícia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Rio Grande do Sul, ASL Pallotyi, 2002.

FROTA, Luciane de Mota. “Uma teia de palavras: Fontela e sua poética de crise existencial”. *Comunicação no V Seminário de Literatura em Montes Claros*, M.G, julho de 2001.

GALVÃO, Donizete. “O maior bem possível é a sua poesia” in: www.tanto.com.br.

HANZIN, Elizabeth. “A essência do espelho” in: *Folhetim, Folha de São Paulo*, 03 de dezembro de 1989.

JUNQUEIRA, Ivan. “Orides Fontela. É o nome de uma grande poeta brasileira” in: *O Estado de São Paulo*, 20 de julho de 1986.

LIMA, Maria José Batista de. “*Orides Fontela: Aspectos da Fortuna Crítica*”. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós Graduação em Letras, Estudos Literários) UFMS, Três Lagoas, MS, 2010.

_____. “Entre trama e teia: a metapoesia em Orides Fontela”. *Fronteiras* (Revista Digital do Programa de Estudos Pós Graduados em Literatura e Crítica Literária), v.5, PUC, São Paulo, 2010. LOPES, Marcos Aparecido Lopes. “O canto e o silêncio na obra de Orides Fontela”. *Revista IPOTESI*, v. 12, Juiz de Fora, 2008.

MARQUES, Ivan. Documentário *Orides, a um passo do pássaro*, São Paulo, TV Cultura, maio de 2000.

_____. *Orides Fontela: Ecuríssima Água*, obra inédita concedida pelo autor.

MASSI, Augusto. Quintiliano, Flávio. CANÇADO, José Maria. Entrevista “Poesia, sexo, destino: Orides Fontela” in: *Leia Livros*, São Paulo, 23 de janeiro de 1989.

_____. “Uma poeta de leitores atentos; uma obra feita em espiral” in: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 9 de agosto de 1986.

_____. “Orides Fontela. Alba”. *Revista Colóquio Letras*. Lisboa, n.76.

MEDEIROS, Jotabê. “Orides Fontela combate despejo com sua poesia” in: *O Estado de São Paulo*, 12 de abril de 1996.

MENEZES, Afonso Henrique Novaes. “Reflexiva e sutilmente áspera” in: *Jornal do Comércio*, Recife, 07 de fevereiro de 2000.

MOREIRA, Luiza Franco. “*Transgressões do silêncio: o zen e a poesia de Orides Fontela*” in: *Vozes Femininas*. Rio de Janeiro, Sete Letras, 2003.

MOUTINHO, Nogueira. “Versos que soam o silêncio impudico” in: *Folha de São Paulo*, 31 de julho de 1983.

_____. “Novos Poetas I e II” in: *Folha de São Paulo*, 7/14 de dezembro de 1969.

ORIONE, Eduino José de Macedo. “Filosofia e Poesia em Orides Fontela”. *Fronteiras* (Revista Digital do Programa de Estudos Pós Graduados em Literatura e Crítica Literária), v.5, PUC, São Paulo, 2010.

OKASABE, Haquira. “O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela” in: *Remate de Males*, n.22, 2002.

PASCHOA, Priscila. *O Ritmo na poesia de Orides Fontela como elemento desarranjador*. São José do Rio Preto/São Paulo, 2005.

PILATI, Alexandre. “Consciência Lírica e Trabalho na poesia de Orides Fontela”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, UFPR, Curitiba, 2011.

RIAUDEL, Michel. *Le Conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*. Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle.

SABINO, Mário. “Métrica da Solidão” in: *Revista Veja*, São Paulo, 25 de outubro de 1995.

_____. “Voz silenciosa – Orides, a poeta maldita, lança um bom livro” in *Revista Veja*, São Paulo, 3 de abril de 1996.

SANTANA, Maria das Dores. YOKOZAWA, Solange. “Um salto para além da forma: O universo feminino construído na poética de Orides Fontela”. *Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, Universidade Estadual de Maringá – UEM. Maringá, PR, junho de 2010.

SILVA, Tatiana Pequeno da. “Ao meio dia do texto: anotações para Orides Fontela”. In: *Revista Eletrônica Pequena Morte*, v. 24, Programa de Pós Graduação em Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

SUTTANA, Renato. “Orides Fontela: introspecção e luz”. *IPOTESI Revista de Estudos Literários*, v. 11, Editora UFJF, Juiz de Fora, 2007.

TORRES, Rachel Penner da Cunha. *Lirismo e Lucidez em Orides Fontela*. Monografia (Licenciatura em Letras), Universidade de Brasília, D.F, 2011.

VILLAÇA, Alcides. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 34, novembro de 1992.

_____. “O silêncio de Orides” in: *Folha de São Paulo*, 12 de julho de 1996.

_____. “O espelho de Orides” in: *Folha de São Paulo*, 9 de novembro de 1998.

WISNIK, José Miguel. “Transparência da esfinge” in *Isto É*, São Paulo, 29 de outubro de 1986.

Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa, Arte e Comunicação, 2011.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades, 2003.

_____. “Conferência sobre lírica e sociedade” in: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo, Abril, 1975.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do estado*. Rio De Janeiro, Graal, 2003.

- ANDRADE, Abrahão Costa. *Angustia da concisão*. São Paulo, Escrituras, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Record, 1988.
_____. *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Fábio Cavalcante de Andrade, “A Transparência Impossível – Lírica e Hermetismo na Poesia Brasileira Atual”, Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFPE, Recife, 2008.
- ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão”, aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, 1938. Arquivo disponibilizado em PDF in: <http://www.encontrosdedramaturgia.com.br>.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 1967.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo, Editora Leya, 2010.
- BARTHES. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34ed. rev. São Paulo, Ave Maria, 1982.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- BOSI, Alfredo. “Poesia e Resistência” in: *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix. 1977.
_____. “Fenomenologia do olhar” in: NOVAES, Adauto Novaes (Org.). *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras. 1993.
_____. *Céu, inferno*. São Paulo, Ática, 1988.
- BOSI, Viviana. *Rubens Rodrigues Torres Filho: verso e avesso*. Diacrítica (Braga), Braga, v. 3, 2005
_____. “O sujeito pedra: tornar-se coisa”, in: REDONDO, Tercio; RUFINONI, Simone Rossinetti. (Org.). *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*, 1 ed., São Paulo, Nankin, 2013.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- CAMILO, Vagner. *Drummond da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo, Ateliê, 2005.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- _____. CAMPOS, Haroldo. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Ed. Invenção, 1965.
- CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo, Humanitas, 2009.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2008.
- CARONE, Modesto. *A poética do Silêncio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. “Transformação na antropologia, transformações da antropologia”. In: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v18n1/a06v18n1.pdf>; MANA 18 (1): 151-171, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, números*. 18. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro, José Olympio. 2003.
- DANTAS, Vinicius. “A nova poesia brasileira e a poesia” in: *Novos Estudos*, edição 16.
- _____. SIMINON, Iumna Maria in: “Poesia Ruim, Sociedade Pior”. *Novos Estudos*, edição 12.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo – textos clássicos de estética*. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.
- DURANT, Gilbert. “As estruturas antropológicas do imaginário”, 3.ed., São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70, 1969.
- ELIOT, Thomas.Stearns. *De poesia e poetas*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- FREUD, Sigmund. “A problemática do desamparo do sujeito no campo social: O mal estar na civilização” in: *Obras psicológicas completas*, vol. XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978.

- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Editora Loyola, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro, Editora Raco, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.
- LIMA, Luis Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro, Ed. Eldorado, 1974. *Mímeses e Modernidade – Formas das Sombras*.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro Rocco, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Porto, Editorial Inova, 1974.
- LUKÁCS, Gyorg. “A característica mais geral do reflexo lírico” in: *Arte e Sociedade, escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.
- NÊUMANNE, José. “Uma antologia recomendável até pelos enganos”. São Paulo, Jornal da Tarde, 2000.
- NOVAES, A. (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro, Aeroplano e SENAC Rio, 2005.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*, 5º ed. Campinas/ São Paulo, editora Unicamp, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em Rotação*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, Carlos.Alberto Messeder. *Retrato de época - poesia marginal, anos 70*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, 2002. In: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF.

SCHILLER, Friederich. *Do sublime ao trágico*, organização Pedro Sussekind. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*, 1964-1969. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001. _____ . *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SILVA, Arlenice Almeida. “O lirismo em Gyorgy Lukács” in: *Kriterion, Revista de Filosofia* vol.50, Belo Horizonte, 2009.

SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século” in: *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, v. 55, 1999.

_____. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)” in: *Novos Estudos CEBRAP* v.26, 1990.

_____. “Condenados à tradição” in: *Revista Piauí*, São Paulo, v. 61, 2011.

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

SYSCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. São Paulo, Editora Unicamp, 2010.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Novovolume*. SP, Iluminuras, 1997.

TREVISAN, Armindo. “Reflexões sobre a Poesia”. Porto Alegre, InPress, 1993.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento (cinema novo, tropicalismo, cinema marginal)*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

WEINTRAUB, Fábio. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós- 1990*. Tese de doutorado. USP, FFLCH, DLVC, 2013.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*, São Paulo, Editora Cultrix, 1993.