

JAQUELINE DE CARVALHO VALVERDE BATISTA

“UM PÁSSARO INVOCOU MUDAMENTE O ABISMO”: A TENSÃO
ENTRE AS CATEGORIAS POSITIVAS E NEGATIVAS NA POÉTICA DE
ORIDES FONTELA

São José do Rio Preto

2015

JAQUELINE DE CARVALHO VALVERDE BATISTA

“UM PÁSSARO INVOCOU MUDAMENTE O ABISMO”: A TENSÃO ENTRE
AS CATEGORIAS POSITIVAS E NEGATIVAS NA POÉTICA DE ORIDES
FONTELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Bueno Martha

São José do Rio Preto

2015

Batista, Jaqueline de Carvalho Valverde.

“Um pássaro invocou mudamente o abismo” : a tensão entre as categorias positivas e negativas na poética de Orides Fontela / Jaqueline de Carvalho Valverde Batista. -- São José do Rio Preto, 2015
87 f. : il.

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Silêncio na literatura. 4. Fontela, Orides, 1940-1998. Poesia reunida - Crítica e interpretação. I. Martha, Diana Junkes Bueno. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof^ª. Dr^ª. Diana Junkes Bueno Martha – Orientador(a)

Prof^ª. Dr^ª. Nilze Maria de Azeredo Reguera

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Suplentes

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Prof. Dr. Wilton José Marques

*Dedico o presente trabalho à luz crua permeada na poética oridiana
que me provocou a penetrar no emaranhado de suas teias
e recifrar as peripécias do abismo.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Edilson e Fátima, à minha irmã, Juliana, à minha tia, Lúcia, que sempre torceram para que este trabalho se concretizasse, pelo carinho e apoio;

À minha querida orientadora Prof^ª. Dr^ª. Diana Junkes Bueno Martha, por sua orientação dedicada, crítica, generosa e amiga;

À Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria Ceneviva Nigro e à Prof^ª. Dr^ª. Nilze Maria de Azeredo Reguera, pela generosidade com que leram a primeira versão deste trabalho e pela contribuição crítica que me direcionou a traçar novos olhares para a poética de Orides Fontela;

Aos professores que tive na Pós-Graduação, estudiosos da literatura, Prof^ª. Dr^ª. Diana Junkes Bueno Martha, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, Prof^ª. Dr^ª. Flávia Nascimento, Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner, Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja, que foram fundamentais para minhas reflexões sobre a pesquisa;

Ao acadêmico Antonio Carlos Rodrigues Lorette, pela presteza e generosidade com que me concedeu uma entrevista exclusiva, na cidade natal de Orides Fontela – São João da Boa Vista-SP, sobre vida e obra da poeta, também por me presentear com livros e revistas que retratam a história da cidade e por me apresentar locais da cidade visitados por Orides, sobretudo, a casa onde a poeta viveu com seus pais.

À Fernanda Marcato, pela revisão da dissertação, pelo *abstract* e por sua amizade.

Ao meu amigo Yoanky Cordero Gómez, que partilhou da experiência orideana comigo, pelo incentivo e pela amizade.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE/ UNESP;

Aos funcionários da biblioteca do IBILCE/ UNESP, pela atenção e gentileza no atendimento.

*Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado*

(Construção, de Chico Buarque de Holanda, 1971).

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo dos poemas “Destruição”, “Meio-dia”, “Caramujo”, “Aurora”, “Gênesis”, “Ver”, “Noite”, “Prece”, “Vésper”, “Pouso”, “Ode”, “Ode I”, “Nudez” e “Meada”, de Orides Fontela, presentes em *Poesia reunida* [1969-1996] (2006), pois, nesse *corpus* em que a reflexão metalinguística é extrema, a relação de tensão - entre as categorias negativas (como as de incomunicabilidade, obscuridade, hermetismo, lampejos destrutivos, que podem ser encontradas nas imagens da morte, do abismo, do silêncio, do assassinato e do sangue) e as categorias positivas (como as de clareza, luminosidade e liberdade) - atua como força de resistência da própria poesia, apesar dos limites da linguagem. A relação de tensão, em conjunto com a fragmentação, os espaços em branco e a circularidade, constrói a morte simbólica da palavra que não pode tudo dizer e, por isso, silencia para significar mais, transcender em novas experiências. Nesta dissertação, investigamos o trabalho de construção dos poemas com base na tensão entre as categorias, além da fragmentação. Notamos que tal tensão conduz o discurso poético ao silêncio, à morte e a uma transcendência vazia da palavra poética. Para a realização desta pesquisa, realizamos um estudo da fortuna crítica de Orides Fontela. Para o estudo das tensões entre categorias positivas e negativas, utilizamos os trabalhos de Barbosa (1986), de Friedrich (1991) e de Valéry (1999) e, para o estudo do silêncio, contamos com as contribuições de Steiner (1988) e de Friedrich (1991).

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; categorias positivas e negativas; tensão; silêncio; Orides Fontela.

ABSTRACT

The aim of this work is to study the poems "Destruição", "Meio-dia", "Caramujo", "Aurora", "Gênesis", "Ver", "Noite", "Prece", "Vésper", "Pouso", "Ode", "Ode I," "Nudez" and "Meada", by Orides Fontela's Poesia Reunida [1969-1996] (2006), because, in this corpus in which the metalinguistic reflection is extreme, the tension relation - between the negative categories (such as incommunicability, darkness, hermeticism, destructive flashes, which can be found in the images of death, abyss, silence, murder and blood) and the positive categories (such as clearness, lightness and freedom) - acts as a resistance force of the poetry itself, despite language limits. The tension relation, along with the fragmentation, the blank spaces and the circularity, builds the symbolic death of the word which cannot say everything and, because of this, silences itself in order to mean more and transcend in new experiences. In this master's thesis, we investigate the work of poems construction based on the tension between the categories, in addition to the fragmentation. We could note that this tension leads the poetic speech into the silence, the death and the empty transcendence of the poetic word. The study of Orides Fontela's critical resource was made to carry out this research. Barbosa's (1986), Friedrich's (1991) and Valery's (1999) theories were used to discuss the positive and negative categories, and Steiner's (1988) and Friedrich's (1991), contributed for the analysis of silence.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry; positive and negative categories; tension; silence; Orides Fontela.

RESUMEN

El presente trabajo propone un estudio de los poemas “Destruição”, “Meio-dia”, “Caramujo”, “Aurora”, “Gênesis”, “Ver”, “Noite”, “Prece”, “Vésper”, “Pouso”, “Ode”, “Ode I”, “Nudez” y “Meada”, de Orides Fontela, presentes en Poesía reunida [1969-1996] (2006), pues, en este corpus, en que la reflexión metalingüística es extrema, la relación de tensión - entre las categorías negativas (como las de incomunicabilidad, obscuridad, hermetismo, flashes destructivos, que pueden ser encontradas en imágenes de la muerte, del abismo, del silencio, del asesinato, de la sangre) y las categorías positivas (como las de claridad, luminosidad y libertad - actúa como fuerza de resistencia de la propia poesía a pesar de los límites del lenguaje. La relación de tensión, conjuntamente con la fragmentación, los espacios en blanco, la circularidad, construye la muerte simbólica de la palabra que no puede todo decir y, por eso, silencia para significar más, trascender en nuevas experiencias. En esta disertación investigamos el trabajo de construcción de los poemas basados en la tensión entre las categorías, además de la fragmentación. Notamos que tal tensión conduce el discurso poético al silencio, a la muerte y a una trascendencia vacía de la palabra poética. Para la realización de esta pesquisa realizamos un estudio de la fortuna crítica de Orides Fontela. Para el estudio de las tensiones entre categorías positivas y negativas utilizamos los estudios de Barbosa (1986), de Friedrich (1991) y de Valéry (1999) y para el estudio del silencio, contamos con las contribuciones de Steiner (1988) y de Friedrich (1991).

Palabras-clave: Poesía brasileña contemporánea; categorías positivas y negativas; tensión; silencio; Orides Fontela.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	4
RESUMO	6
ABSTRACT	7
RESUMEN.....	8
SUMÁRIO	9
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - A lírica moderna: uma lírica de tensões.....	13
1.1. “A palavra é densa e nos fere”: características da lírica moderna.....	14
1.2. O voo do pássaro: a lírica moderna.....	21
1.3. Poesia e pensamento.....	22
CAPÍTULO II - Categorias positivas e negativas na poética de Orides Fontela	26
2.1. “Senhora do sangue e do abismo”: as categorias na poesia orideana.....	27
CAPÍTULO III - Aspectos tensionais no projeto poético de Orides Fontela.....	40
3.1. “A luz é demais para os homens”: a tensão entre as categorias positivas e negativas	41
3.2. Poesia orideana: entre o céu e a terra	53
CAPÍTULO IV - A construção do silêncio na poesia de Orides Fontela.....	59
4.1. "Depois da estrela da tarde só há o silêncio"	60
4.2. Entre os emaranhados da estrutura.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
ANEXO.....	81
Depoimento inédito do acadêmico Antonio Carlos Rodrigues Lorette sobre a poeta Orides Fontela.....	82

INTRODUÇÃO

O trabalho que apresentamos é resultado de nossas reflexões sobre a construção singular da poesia de Orides Fontela, em que as tensões entre categorias positivas e negativas são contundentes. Analisaremos, neste trabalho, sobretudo, nos poemas “Destruição”, “Meio-dia”, “Caramujo”, “Aurora”, “Gênesis”, “Ver”, “Noite”, “Prece”, “Vésper”, “Pouso”, “Ode”, “Ode I”, “Nudez” e “Meada”, presentes em *Poesia reunida* [1969-1996] (2006), nos quais pressupomos que a referida tensão se estabelece pela relação entre as eufóricas da luz, do pássaro, da vida, e as disfóricas, tais abismo, morte, pouso.

As categorias, como veremos, estão evidenciadas na lírica moderna e foram reconhecidas por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978). O crítico aponta que essas categorias são recorrentes nessa lírica, a qual tem como precursores Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Em suas obras, a negatividade se sobrepõe à positividade. Os poemas não expressam mais um sentimentalismo tampouco uma harmonia entre as palavras como nos momentos anteriores, mas configuram-se a partir de dissonâncias, oposições, choques, estabelecendo-se com esses elementos tensões que configuram poéticas que se constroem desconstruindo.

Ao penetrarmos na poética orideana, observamos, ao longo desta pesquisa, que tais características provenientes da lírica moderna se mantêm com grande força, aliadas à metalinguagem e auto referencialidade. No caso específico de Orides Fontela, é a negatividade mallarmeana que se pode observar estruturalmente nos poemas, a partir de aspectos como: (i) a fragmentação dos versos e das palavras, (ii) o uso significativo dos espaços em branco, (iii) a repetição de palavras e estruturas vocabulares, (iv) a circularidade, que engendram a obscuridade da mensagem poética entre outros aspectos presentes, em especial, em *O lance de dados* (MALLARMÉ [1897], 2002, tradução CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D.).

A obra de Orides Fontela, apesar de contar, ainda, com uma discreta fortuna crítica, comparada à fortuna crítica de outros poetas de sua geração, tais como os irmãos Campos, Dora Ferreira da Silva e, na década de 1970, os poetas marginais, recebeu estudos de críticos renomados, como Davi Arrigucci Jr., Alcides Villaça, Augusto Massi, Haqira Osakabe e Marcos Lopes. Há livros da autora prefaciados por Antonio Candido e por Marilena Chauí, que reconheceram o trabalho de tecelã ou artesã da palavra desenvolvido pela poeta sanjoanense,

Orides Fontela, e que, ao mesmo tempo, alia, lirismo e construção racional vincando sua poesia com a densidade típica da poética de grandes poetas. Essa densidade conduz a poesia orideana à experimentação máxima das possibilidades do dizer e do não dizer, da linguagem e seu avesso, o silêncio que parece ser engendrado não apenas pelo uso dos brancos e intervalos gráficos, mas, sobretudo, pela transcendência da própria palavra poética.

O trabalho estrutura-se da seguinte maneira: no capítulo 1, intitulado *A lírica moderna: uma lírica de tensões*, especificamente na seção “*A palavra é densa e nos fere*”: *características da lírica moderna*, estudamos as características da lírica moderna a partir do que aponta Friedrich (1991), levando em consideração, também, Barbosa (1986) e Valéry (1999).

Dentre as características apontadas pelos críticos, estudiosos da lírica moderna, estão o obscurecimento da linguagem, hermetismo, lampejos destrutivos, morte da palavra poética, silêncio, transcendência vazia. Além dessas, Friedrich (1991) afirma que na poesia moderna se estabelece uma tensão entre categorias positivas e categorias negativas, que cria uma poesia sugestiva. Este capítulo teórico abre caminhos para a discussão que é feita nos capítulos seguintes.

O capítulo 2, intitulado *Categorias positivas e negativas na poética de Orides Fontela*, na seção “*Senhora do sangue e do abismo*”: *as categorias na poesia orideana*, apresentamos uma breve recensão da fortuna crítica no tocante à poesia de Orides Fontela e analisamos alguns poemas para mostrar que essas características, de fato, instauram-se. Também, estudamos com mais acuidade as categorias positivas e as categorias negativas para verificar de que modo ambas ingressam o universo poético orideano, como se constroem em termos da poética da autora.

O capítulo 3, intitulado *A tensão na poética orideana*, divide-se em duas seções: 3.1. “*A luz é demais para os homens*”: *a tensão entre as categorias positivas e negativas* e 3.2. *Poesia orideana: entre o céu e a terra*.

Na primeira seção do capítulo 3, retomamos a análise dos poemas para enfatizar a tensão entre as categorias de modo a indicar um dos resultados de nossa pesquisa, qual seja, a prevalência das categorias negativas no projeto poético orideano. Na segunda seção desse mesmo capítulo, ressaltamos a contrariedade a partir da ênfase que a poeta atribui a imagens como o “céu e a terra”. Por fim, apontamos brevemente que essas tensões conduzem ao silêncio.

No capítulo 4, de título *A construção do silêncio na poesia de Orides Fontela*, estudamos a construção do silêncio na poesia orideana. O capítulo divide-se em duas seções 4.1. “*Depois da*

estrela da tarde só há o silêncio”; 4.2. *Entre os emaranhados da estrutura*. Para o estudo do silêncio, utilizamos os estudos de Steiner (1988) e de Nasio (1989). Na seção 4.1., vemos como as categorias constroem o silêncio na poesia orideana e, na seção 4.2., analisamos a estrutura dos poemas de Orídes como contribuinte do silêncio na poesia.

Nas considerações finais, retomamos as ideias principais desta pesquisa sobre o estudo da poética de Orídes Fontela e concluímos respondendo como a tensão entre as categorias positivas e negativas se constrói na poética orideana. Não foi nosso objetivo aqui apresentar em profundidade o projeto poético da autora, mas tão somente ressaltar, a partir do aporte teórico-crítico fornecido por Hugo Friedrich aspectos desse projeto no que diz respeito à herança da modernidade mobilizada pela autora a partir da apropriação de modos de construção do poético mallarmeano, em especial.

Nas referências bibliográficas, apresentamos referenciais da fortuna crítica da autora, que contribuem na medida em que há poucos estudos reunindo o que já se produziu sobre ela. Julgamos uma contribuição do trabalho essa apresentação. Também se apresenta uma entrevista em forma de depoimento realizada por nós, em São João da Boa Vista, com Antonio Carlos Rodrigues Lorette, membro da Academia de Letras local e que traz aspectos da biografia da autora. Até onde pudemos levantar, não constam estudos que tenham se aprofundado nesse tipo de pesquisa. Ainda que pese que nesta dissertação, as informações do acadêmico serviram apenas para nortear algumas análises, julgamos importante a veiculação da entrevista por seu ineditismo e porque abre perspectivas para estudos que pretendemos desenvolver futuramente sobre a obra da poeta.

CAPÍTULO I

A lírica moderna: uma lírica de tensões

A modernidade é uma espécie de autodestruição criadora.

(OCTAVIO PAZ, 1984, p. 19)

1.1. “A palavra é densa e nos fere”: características da lírica moderna

Antes de adentrarmos as características presentes na lírica moderna para entendermos melhor, posteriormente, o vínculo desta com a poesia de Orides Fontela, faz-se necessário reconhecer que há discussões sobre o que é o moderno, a modernidade e quando surge a modernidade. Sem nos atermos a essa discussão, entendemos a importância dos termos modernidade e moderno e concordamos que a modernidade é o presente que permanece presente, independentemente da época de surgimento (BAUDELAIRE, 1996). Diante do grande número de contribuições que estão voltadas para o estudo dessa questão, optamos aqui por aquela que, segundo nossa perspectiva, melhor atende a pesquisa acerca da obra de Orides Fontela, que é a de Hugo Friedrich.

Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich entende por estrutura a “configuração comum de uma série de poesias líricas” (FRIEDRICH, 1991, p. 14). O autor procura identificar o elemento comum à criação lírica da poesia moderna, epíteto que, segundo ele, começa a se definir a partir do programa realizado por três poetas franceses: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

Baudelaire, como nos aponta Friedrich (1991), “é um dos criadores da palavra poética modernidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 35), ele concebe a poesia e a arte como elaboração criativa de uma época. A lírica moderna em Baudelaire, apresenta uma despersonalização, no sentido de que a palavra poética não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica como ocorria com os românticos. A poesia baudelaireana apresenta dissonâncias entre: (i) forma e conteúdo; (ii) rompimento com o sentimentalismo; (iii) imagens obscuras; (iv) presença de *oxymoron* (dissonância fundamental) – antíteses; (v) idealidade vazia ou transcendência vazia da palavra poética que não tem mais a função de comunicar; (vi) desrealização; (vii) presença do sonho e da fantasia entendidos como decomposição ou deformação do real na poesia. Outra característica presente na poesia baudelaireana e na lírica moderna, em geral, é, como nos aponta Friedrich (1991):

o conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contém mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. (FRIEDRICH, 1991, p. 43)

Da afirmação, percebemos a valorização do feio e do grotesco como belo, isto é, a esteticidade seria proveniente, a partir daí, não de conceitos absolutos de beleza, mas da relatividade desta dependentemente dos processos de construção do poema: passava a ser belo aquilo que fosse belo em termos de construção formal, expressiva. Tal característica condiz com a proposta da lírica moderna que rompe com a beleza evidenciada em poesias de épocas precedentes. Rompe-se com o tipo de beleza pacífica e passa-se para a exaltação da beleza que choca.

Em Rimbaud aparecem, de acordo com Friedrich (1991), características semelhantes às observadas na poesia de Baudelaire. São elas: (i) rompimento com o sentimentalismo; (ii) transcendência vazia; (iii) destruição da realidade; poesia obscura e dura; desumanização; (iv) aproximação do belo com o feio (produção de uma dinâmica de contrastes). Além das características apontadas, a poesia de Rimbaud, segundo Friedrich (1991), apresenta simplificação na forma, a favor de uma lírica dinâmica. As imagens irreais apresentam-se nessa poesia desvinculadas da explicação cristã, pois “o objetivo do poetar é chegar ao desconhecido, ou então, dito de outro modo: „escutar o invisível, ouvir o inaudível””. (FRIEDRICH, 1991, p. 62), algo que, a nosso ver, é a busca inalcançável do transcendente, da palavra poética moderna.

Seguindo as semelhanças das características apresentadas nas poesias de Baudelaire e de Rimbaud, aparece Mallarmé com sua lírica, a qual apresenta, segundo Friedrich (1991), (i) a ausência de sentimentalismo; (ii) uma fantasia guiada pelo intelecto; (iii) aniquilamento da realidade e das ordens normais; (iv) predomínio da sugestão; (v) ruptura com a tradição humanística e cristã. Além dessas características, outras aparecem, tais como o isolamento que tem consciência de ser distinção; a reflexão sobre a composição poética; a obscuridade extrema; a idealidade – o silêncio – o Nada; o predomínio das categorias negativas, as quais observaremos mais atentamente no capítulo seguinte quando estivermos tratando da poesia de Orides Fontela especificamente.

Vejamos dois trechos do poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Um lance de dados jamais abolirá o acaso)", publicado pela primeira vez em 1897, na tradução de Augusto de Campos; Haroldo de Campos e Décio Pignatari (2002). Nesse poema, é possível observar as características de uma lírica obscura, permeada por imagens contrastantes, pela fragmentação dos versos, pelos espaços em branco entre os versos e as páginas do poema. As palavras parecem que jogam com o leitor, como se inseridos em um jogo de dados. Os versos estruturam-se de forma que parecem escadas caindo no abismo:

SEJA

que

o Abismo

branco

estanco

iroso

sob uma inclinação

plane desesperadamente

de asa

a sua

de

(MALLARMÉ, 2002, paginação irregular)

Nesse trecho do poema, a forma causa um estranhamento e as palavras parecem despencar do alto. Os adjetivos “branco, estanco, iroso” parecem caracterizar o abismo que se constrói: o branco como presença de todas as cores, estanco como aquilo que foge, iroso como aquilo que é furioso.

Nos versos “sob uma inclinação/ plane desesperadamente”, o prolongamento dos versos com a presença de mais palavras em relação aos outros versos sugere que há uma estabilidade na caída rumo ao Nada. Porém, a descida tão fragmentária e sem um fim absoluto é evidenciada pela própria fragmentação da sintaxe. Uma preposição sem o seu complemento frasal da ordem canônica parece dar movimento e ritmo ao poema, que vai se estabilizar para cair novamente nos versos que seguem, como se houvesse uma permanente inclinação ao Nada.

Outro trecho em que há a fragmentação e a inclinação ao Nada, características que ocorrem no poema como um todo, que, a título de exemplificação, escolhemos para mostrar tais características, é o seguinte:

COMO SE

Uma insinuação

ao silêncio

nalgum próximo

esvoaça

(MALLARMÉ, 2002, paginação irregular)

Nesses versos, novamente temos conjunções escritas em caixa alta (“como se”), o que parece destacar um grau de comparação que não se cumpre. Os espaços em branco entre os versos silenciam a palavra poética, juntamente com os versos “Uma insinuação/ ao silêncio”, os quais parecem evidenciar que a busca é pelo silêncio, ou pelos limites da linguagem. A junção lexical de “nalgum” dinamiza a poesia e contribui para o movimento que “esvoaça”, ou seja, voa, é efêmero. Tal aspecto será retomado por Orides em sua obra de modo geral como veremos no capítulo 2.

No poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, percebemos pela própria organização da forma, pela inserção dos espaços em branco e pela fragmentação da sintaxe, assim como pela presença das categorias negativas nas imagens do abismo, do silêncio, e o silêncio da palavra poética, que o poema é metalinguístico e expressa o próprio ato de construção da poesia, tornando-se nesse sentido uma alegorizante¹.

Mallarmé, como afirma Friedrich (1991), continua e aprofunda as ideias iniciadas, particularmente, por Baudelaire sobre as características da lírica moderna. Essa continuidade confirma que a lírica moderna não tem como objetivo principal a comunicação. Em termos do que aponta João Alexandre Barbosa (1986), o poema oscila entre a composição poética e a comunicação poética. A primeira é intransitiva, fechada em si mesma, centrando-se na própria reflexão sobre a linguagem. A segunda é aberta e transitiva e visa à interação com o leitor. Em Mallarmé a composição é preponderante, daí a obscuridade do poema, a dissonância que o espaçamento gráfico engendra. Segundo Friedrich (1991), há uma transposição da linguagem que a obscurece a ponto de não comunicar. Vejamos:

Esta transposição significa muito mais que uma condenação artística da realidade, querendo ser um processo para se entender de um ponto de vista ontológico, isto é, aquele processo mediante o qual a linguagem confere à coisa aquela ausência que se iguala, categoricamente, ao absoluto (ao Nada) e que possibilita sua mais pura presença (livre de todo o concreto) na palavra. (FRIEDRICH, 1991, p. 126).

A transposição, portanto, como vemos nessa afirmação de Friedrich (1991), responde, sobretudo, pelo obscurecimento da linguagem, de modo a fazer com que se anule a tentativa de

¹ Não é objetivo aqui discutir as relações entre relação metalinguística e o processo alegórico de construção do poema, típico da modernidade. Para detalhes sobre esse assunto ver:
ARRIGUCCI JUNIOR, D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 77-120.
BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181-258.
GINSBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de Letras UNESP*, São Paulo, v. 43, n. 1, 2003, p. 57-70.
LIMA, L. C. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983, p. 172-218.
ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

interpretação única para o poema, a linguagem silencia e dá lugar ao Nada, fazendo com que a busca seja incessante, circular. É por via da sugestão que o sujeito consegue encontrar possibilidades de significação para o objeto poético. Tais características aparecem na poesia de Orides Fontela, vinculada à poesia de Mallarmé pela obscuridade intensa das imagens; pela tensão entre categorias negativas e positivas; pela ausência de sentimentalismo; pela fragmentação da linguagem e pelo rompimento com o real; pelo silêncio que leva ao Nada e aos limites da experiência poética.

Ao mencionar experiência, Osakabe (2002) apresenta-nos várias considerações. Entre elas está a afirmação de que, em Mallarmé, a experiência poética só é formulável por via da sugestão, pois a linguagem usual é incapaz de formalizar o fato poético. Para tentar realizar esse fato, o sujeito teria de apelar para uma espécie de jogo que lhe permitiria superar a distância entre a experiência do suposto objeto e sua formulação, fato que é impossível, porque a formulação da experiência é simultânea à sua ocorrência, só que essa nunca alcança a totalidade da experiência (OSAKABE, 2002).

De fato, o crítico aponta que a poesia exige do sujeito uma atitude particular, uma experiência particular, atitude que a língua, segundo Osakabe (2002), em uma perspectiva linguística, não exige do sujeito, pois ela é representação, ou seja, o que diz é o que representa no mundo. A lírica moderna impõe outro modo de ver o poético, pelo esfacelamento dos limites da representação. A perspectiva trazida pela linguística, de acordo com Osakabe (2002), utilizada na literatura ocidental precedente ao século XIX, período em que na poesia predominava a função de representação, em que a poesia não somente traduzia o estado da alma, mas uma realidade racionalmente referenciável, simplesmente não alcança o caráter obscuro, cifrado e calcado na metalinguagem da poesia a partir da modernidade.

Essas considerações, retomadas por Osakabe (2002), caracterizam a poesia moderna: não há como formulá-la de modo declarativo ou representativo, seu sentido vai além. É na experiência que se pode tentar uma aproximação entre o sujeito e o objeto. Assim como em Mallarmé, a poesia tem de deixar de representar para sugerir, a experiência não de reconstrução do objeto, mas a formulação da experiência do objeto pelo sujeito. A poesia, portanto, está em fluxo, possibilitando uma constante novidade ao sujeito.

Segundo Osakabe (2002), a poesia orideana, na perspectiva lírica herdeira de Mallarmé, oferece-nos grande exemplo de uma poesia que não se reduz a uma linguagem representável, ela

extrapola, é criadora de si mesma e a si mesma se consome. Mesmo sendo uma poesia cerebral, há algo nela que nos leva para além do racional, leva-nos ao obscuro, ao silêncio, à morte, ao Nada. Adentrando as contribuições de sua obra, podemos perceber que é exatamente o trabalho com a linguagem o fator responsável por sua originalidade.

A lírica, portanto, a partir de meados do século XIX, conforme o crítico, perdeu sua função de representação e sua relação com um conteúdo ligado à realidade exterior, afirmação confirmada no seguinte trecho da obra do crítico: “a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos” (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Na lírica moderna, a forma é mais precisa, mais dura, com espaços em branco permeados nos poemas, vazios que relacionados à negatividade das imagens constroem o silêncio. A negatividade, segundo Friedrich (1991), com a qual concordamos, irá definir a lírica moderna e não a depreciar, diferindo-se de suas precedentes:

Ao julgar as poesias, a época precedente indicava preponderantemente as qualidades de conteúdo e as descrevia com categorias positivas. Das recensões de Goethe sobre a poesia, colhemos apreciações, como: aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa. (FRIEDRICH, 1991, p. 20).

Podemos depreender que as poéticas antecessoras da lírica moderna apresentavam categorias positivas em seu interior, além de um sentimentalismo. A lírica moderna, por ser construída por tensões, adquire valor em si e uma perspectiva de poesia pura².

² Conhecidas as características da lírica moderna, podemos destacar uma das principais críticas feitas por Berardinelli (2007) sobre as considerações presentes em *Estrutura da lírica moderna* (1991), de Hugo Friedrich, as quais apontam um equívoco no tocante à inserção da lírica moderna em uma estrutura de poesia pura. A crítica apontada por Berardinelli (2007), a nosso ver, faz-se necessária para compreendermos melhor o enquadramento da lírica moderna feito por Friedrich (1991). Berardinelli (2007) afirma que Friedrich é, ambicioso e que suas proposições abrangem somente uma parte da estrutura do desenvolvimento da lírica moderna, observável em outros poetas importantes que não são mencionados em sua obra ou se os menciona não se atenta às outras particularidades da poesia moderna. O desenvolvimento que Friedrich (1991) empreende em sua obra está relacionado quase sempre à chamada *poésie pure*. Paradoxalmente, ao falar de uma estrutura de poesia pura, Friedrich (1991) comete um possível equívoco, pois, de acordo com Berardinelli (2007), há poetas como Whitman, por sinal este pouco mencionado por Friedrich, que inserem suas poesias em modelos “impuros”, nas quais “não encontramos abstração, culto da premeditação intelectual, transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte concreto” (BERARDINELLI, 2007, p. 23) e, portanto, somente para título de crítica, sem nos adentrarmos nesta, devemos

De acordo com Barbosa (1986), ao atuar como operador de enigmas entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta tenta trazer a linguagem a seu domínio, fazendo com que o dizer produza a reflexividade. Esta, por sua vez, é permitida possivelmente pelo trabalho que o poeta faz com as palavras, de modo a torná-las obscuras, traindo, segundo Barbosa (1986), a consciência de leitura do leitor que busca respostas para os enigmas construídos, sobretudo, entre outros meios, na personalidade do poeta e na saturação dos usos da linguagem. Porém, Barbosa (1986) aponta que o poema não é somente a descrição da personalidade do poeta; os versos, as imagens, o ritmo, propõem a reflexão para a significação que não se limita ao racionalizável.

1.2. O voo do pássaro: a lírica moderna

A lírica moderna, a partir das considerações de Barbosa (1986) feitas a partir da perspectiva da negatividade de Friedrich, pode ser considerada reflexiva, crítica e obscura. Nela se fazem presentes os enigmas que, sobretudo, “escondem” a leitura de obras feitas anteriormente, pelo poeta, à criação do texto poético, leituras, que inseridas na linguagem, são recriadas e, portanto, tornam-se novas, uma vez que são recifradas da experiência do poeta e ganham uma nova significação por meio da leitura experiencial do leitor.

Segundo Barbosa (1986), o poeta contemporâneo, leitor da modernidade, como é o caso de Orides Fontela, elabora as suas metáforas a partir de suas experiências ou de sua leitura. O poema moderno não é somente definido por possibilitar uma multiplicidade de significações, mas por instaurar, de acordo com Barbosa (1986), a reversibilidade dos significados pela criação de um espaço de leitura intertextual. A metáfora, portanto, possibilita a reflexividade, “consumindo poeta e leitor num espaço de alusões e reciprocidades” (BARBOSA, 1986, p. 24), por permitir a reflexividade, o poema moderno é uma crítica da metáfora.

No percurso da linguagem, o leitor depara-se com a obscuridade das palavras e o que consegue absorver dela está “vinculado ao grau de sua decifração em progresso por onde os elementos subjetivos são transformados na objetividade da leitura” (BARBOSA, 1986, p. 26). As significações da linguagem poética estão, desse modo, no obscurecimento das relações entre

reconhecer a existência de lacunas não preenchidas em *Estrutura da lírica moderna* (1991). Apesar das críticas e de sua pertinência, a nosso ver, a poética orideana encaixa-se muito na perspectiva de Friedrich (1991), sobretudo pelos enigmas que surgem como fruto das tensões entre as categorias positivas e negativas.

imagens e referentes circunstanciais. Essas significações dependem da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que já inclui tanto o poeta quanto o leitor, segundo Barbosa (1986). Assim, o poema moderno faz-se de enigmas que são recifrados, contando com a parceria entre poeta e leitor, pois ambos jogam o mesmo jogo e são traídos pela linguagem, que morre e renasce com um sentido novo, singular.

É por meio da tensão estabelecida entre linguagem da comunicação e a autonomia da organização da linguagem poética que o poema altera o percurso das significações, permitindo a novidade a cada leitura. Portanto, a lírica moderna é de uma linguagem obscura, em constante tensão, levando o leitor e o poeta à reflexão a cada leitura feita (BARBOSA, 1986).

Entre a obra e o leitor há uma tensão entre o que diz a obra e aquilo que o leitor é capaz de dizer após a leitura. A tensão cria múltiplos significados, o que permite ler na literatura mais do que literatura (BARBOSA, 1990).

É no poema que se pode perceber o trabalho poético da linguagem, na qual há, de acordo com Barbosa (1990), articulações de elementos lidos além da literatura, pela força da composição literária, mas que não são facilmente percebidos, por isso faz da leitura uma releitura incessante. O leitor crítico não pode se contentar com uma leitura que lhe seja pertinente para um determinado poema, mas deve, segundo Barbosa (1990), manter a tensão, o desejo de leitura. Essa tensão traz uma significação nova, singular para o poema que se abre como máquina de linguagem, como o pensamento do poeta sobre o mundo.

1.3. Poesia e pensamento

Relacionadas às ideias de Friedrich (1991), às de Osakabe (2002) e às de João Alexandre Barbosa (1986), no que diz respeito a uma poesia sugestiva, Valéry (1999) aponta algumas questões sobre a reflexão metalinguística proposta pela poesia. Vejamos algumas considerações de Valéry (1999).

Diante das imagens que se constroem na poesia, Valéry (1999) afirma que somos tentados a encontrar analogias no mundo material. Mas, segundo o crítico, descobrir a lógica dos pensamentos é algo que poucos pensadores desenvolvem. Os pensamentos podem ser representados da maneira como aquele que interpreta, deseja, podendo transformar ou deformar o espírito inicial do pensamento que mantém a obra. Assim, devemos, como sujeito em contato

com o objeto poético, buscar, nos pensamentos embutidos nas obras, o que, de fato, implica para tentarmos aproximá-las a uma interpretação possível.

Valéry (1999) define, então, o pensamento:

Pensar consiste, quase todo o tempo em que o fazemos, em errar entre motivos sobre os quais sabemos, antes de mais nada, que os conhecemos mais ou menos bem. As coisas poderiam ser classificadas de acordo com a facilidade ou dificuldade que oferecem à nossa compreensão, de acordo com o grau de familiaridade que temos com elas e de acordo com as diversas resistências opostas por suas condições ou suas partes em serem imaginadas juntas. (VALÉRY, 1999, p. 142-143).

Nessa afirmação de Valéry (1999), percebemos que pensar é tentar encontrar o significado para o objeto poético, mas esse pensar é dificultado quando a poesia é sugestiva e obscura. A lírica moderna apresenta uma obscuridade que o pensamento não tem acesso e, por isso, tentar desvencilhar as armadilhas do hermetismo seria como entrar em um labirinto sem fim.

O valor de uma obra, de acordo com Valéry (1999), está no universo do espírito que constrói essa obra. O sentido da escolha de um criador é pensado no sentido de efeito que será produzido em sua obra, portanto, o espírito criador pensa e repensa antes de criar. Assim, o que o leitor pode saber é sobre aquilo que observa na obra e não identifica verdadeiramente o que o espírito do autor quis transmitir.

Valéry (1999) aponta que a obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito. Nessa afirmação consideramos o vínculo marcado com a sugestão, ou seja, o ato se dá na proximidade que se tem com o objeto e essa proximidade ocorre pela sugestão e não como comunicação compreensível.

Valéry (1999) afirma que, frequentemente, a ideia de Poesia opõe-se à de Pensamento Abstrato, como se fossem coisas opostas. Ou seja, muitos acreditam que o poder de profundidade e encantamento da poesia não têm relação com o espírito, com o pensamento.

Começando pela análise da linguagem, reconhece-se as palavras, questiona-se sobre como fazer para pensar e repensar, aprofundar essas palavras, pois se deve ter cuidado para que essas

palavras não despertem uma confusão em nossos espíritos: pensamos de uma forma, os autores pensaram de outra e querem que pensemos como eles.

Valéry (1999) aponta que o mesmo “eu” tem aspectos muito diferentes, que se torna abstrato, por meio de especializações sucessivas, das quais cada uma é um desvio com o meio externo, estado do próprio ser.

O estado de poesia é, de acordo com Valéry (1999), irregular, frágil, e um poeta não tem a função de fazer sentir novamente o estado poético. Reconhece-se o poeta como aquele que transforma o leitor em inspirado. Ou seja, o leitor é aquele que busca, na sua experiência, significações possíveis para o objeto analisado.

Para distinguir a prosa de poesia, Valéry (1999) compara a prosa ao andar que visa um objeto preciso, é ato dirigido para alguma finalidade. Já a poesia é como a dança, um sistema de atos que têm seu fim em si mesmo. Afirma ainda que:

entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de poder e valor que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. (VALÉRY, 1999, p. 205).

A afirmação de Valéry (1999), apresentada acima, mostra-nos uma poesia em que a forma e o conteúdo estão em igualdade de valor, porém, como vimos, na lírica moderna, a forma sobressai-se ao conteúdo e a poesia moderna significa por si mesma, ela é um fim em si mesma, apesar de a sua significação ser cíclica.

Portanto, Valéry (1999) afirma que o pensamento é o trabalho que insere em nós o que não existe, tornando-nos parte pelo todo. A imagem dá-nos a ilusão de ver, mas não vemos a significação original da palavra poética. A poesia moderna é, segundo Valéry (1999), reflexiva, faz o sujeito pensar e tentar encontrar meios ou possibilidades, caminhos que levam a uma significação possível e, muitas das vezes, ela é metalinguística: reflete sobre o próprio ato de construção.

O leitor diante do objeto poético, de acordo com as reflexões de Valéry (1999), debruça-se sobre ele e busca, na construção da forma, possibilidades de significação. Porém, como a poesia moderna é sugestiva, faz-nos refletir sobre ela, encontrar uma única significação seria como cair no abismo, porque é no silêncio que a palavra poética diz mais, silêncio indecifrável: Nada.

Neste breve capítulo procuramos apontar as principais características líricas da modernidade, pois sendo herdeira desta modernidade, Orides Fontela mobiliza e reconstrói muitos dos aspectos mencionados nas páginas anteriores em sua poesia. Nos próximos capítulos, por meio da análise demonstraremos as relações existentes, sobretudo entre Orides Fontela e as categorias negativas de dicção mallarmeana.

CAPÍTULO II

Categorias positivas e negativas na poética de Orides Fontela

2.1. “Senhora do sangue e do abismo”: as categorias na poesia orideana

A poesia de Orides Fontela surge no cenário brasileiro no ano de 1969 com a publicação de seu livro *Transposição*, no qual era já possível perceber uma poética original e obscura³. Para a publicação de sua obra, Orides Fontela, como era pobre e não tinha recursos para publicar, contou com a ajuda de David Arrigucci Júnior, que leu seus poemas e foi seu descobridor. David Arrigucci Júnior também morou em São João da Boa Vista, local onde descobriu Orides e sua brilhante poesia. Orides Fontela, com sua poética reflexiva e singular, recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia com a publicação do livro *Alba* (1983) e um prêmio póstumo pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 2007. Também a poeta recebeu, em 2007, a Comenda da Ordem do Mérito da Cultura e, como visto anteriormente, é patronesse da Cadeira nº 32 da Academia de Letras de São João da Boa Vista, cujo titular hoje é o acadêmico Antonio Carlos Rodrigues Lorette.

A poeta publicou as seguintes obras: *Transposição* – Instituto de Cultura Hispânica da USP (1969); *Helianto* – Duas Cidades (1973); *Alba* – Roswitha Kempf Editores (1983); *Rosácea* – Roswitha Kempf Editores (1986); *Trevo* – (Claro Enigma) Duas Cidades (1988); *Teia* – Geração Editorial (1996); *Poesia reunida* – Cosac Naify (2006). Também, foram publicadas, no exterior, duas de suas obras em francês *Trèfle (Trevo)* – Tradução Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Dantas; Paris: L'Harmattan (1998) e *Rosace (Rosácea)* – Tradução Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Dantas – Paris: L'Harmattan (2000).

A personalidade orideana e suas condições materiais, além de seu temperamento áspero, não impediram que fosse reconhecida por nomes de peso na crítica literária brasileira. Antonio Candido fez um prefácio ao livro *Alba* (1983) e Marilena Chauí prefaciou o livro *Teia* (1996). Além dos dois, nomes como Alcides Villaça, Alexandre Costa, Haquira Osakabe, Marcos Lopes, Cleri Bucioi, Alexandre Bonafim Felizardo, Eduino José de Macedo Orione não deixaram de fisgar a poética orideana, reconhecendo o traço de um trabalho com a palavra que fere e intriga.

³ Foge ao limite deste trabalho a discussão do contexto cultural em que se inseria Orides Fontela. A publicação de seu primeiro livro acontece em 1969, em plena ditadura militar, nos anos do chamado “Milagre Brasileiro”. No contexto efervescente do início dos anos 1970, a Tropicália, a Poesia Marginal, algum resquício da Poesia Práxis, do Concretismo e entre muita literatura engajada é que surge Orides Fontela. Um estudo sobre as aparentes diferenças entre Orides e os poetas que publicaram contemporaneamente a ela merecerá dedicação em outros trabalhos.

A poesia de Orides Fontela, segundo os apontamentos da fortuna crítica, é feita por um trabalho de construção, um trabalho como o de tecer, fecundo e atento da “aranha no centro da teia” (p. 9) (CHAUÍ, 1996 apud FONTELA, 1996, p. 9), que é finalizado com a infecunda estrela da tarde, levando ao silêncio, como afirma Marilena Chauí em seu prefácio ao livro *Teia* (1996).

De acordo com Osakabe (2002), a poesia orideana oferece-nos grande exemplo de uma poesia que não se reduz a uma linguagem representável, ela extrapola, é criadora de si mesma e a si mesma se consome. Mesmo sendo uma poesia cerebral, há algo nela que nos leva para além do racional, leva-nos ao obscuro, ao silêncio, à morte, exatamente como a lírica moderna estudada por Hugo Friedrich (1991), abordada no primeiro capítulo.

Desse modo, a poesia de Orides, por ser obscura, chega-nos em parte via razão, porque é extremamente racional, mas principalmente via sentidos, de acordo com Osakabe (2002), com expressões de muita densidade. Assim, segundo o crítico, o projeto poético da autora realiza-se não por expressar algo que a antecede, mas por ser esse algo na medida em que é enunciada.

Tais características (obscuridade, fragmentação, silêncio, lampejos destrutivos) são, de fato, apresentados na poesia orideana, que é fortemente negativa, num sentido mallarmeano.

A poesia em épocas precedentes à lírica moderna de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé tinha, sobretudo, forte presença de imagens positivas e carregava em si, conforme atesta Friedrich (1991), apreciações como “alegria, plenitude harmônica e afetuosa” (FRIEDRICH, 1991, p. 20). Além disso, era uma poesia que exaltava o real e evitava singularidades em seu interior. Todas as categorias positivas construía uma poesia com um tipo de beleza harmônica.

Como vimos no capítulo anterior, a lírica moderna surge e rompe com a tradição. As categorias positivas ainda permanecem, porém passam a ser utilizadas como contrastantes das categorias negativas, as quais caracterizam essa lírica. As categorias negativas estão presentes em imagens como abismo, escuridão, noite, que contrastam com imagens como sol, luz, clarão entre outras positivas.

Sublinhada a utilização das características negativas em contrastes com as categorias positivas, retomemos a poesia de Orides Fontela, cujo projeto poético, entre outros aspectos, parece estruturar-se, justamente, a partir das forças negativas e positivas, veiculadas por imagens, nos poemas. Em outras palavras: na medida em que se aproxima da negatividade típica da lírica moderna, o projeto poético de Orides Fontela parece sustentar as tensões de seu tempo (não nos esqueçamos de que o primeiro livro é publicado em 1969). Seguindo um caminho de elaboração

lírca da experiência subjetiva e coletiva, por meio de suas categorias positivas e, sobretudo, negativas, por meio da metalinguagem, Orides Fontela orchestra um projeto poético que põe a nu os limites da linguagem, as limitações do ser. Mesmo escapando aos limites deste trabalho, não podemos deixar de pensar, na esteira do que faz Adorno em “Palestra sobre Lírica e Sociedade” que quando parece afastar-se do seu contexto, do seu mundo, é que o poeta mais mergulhado nele está. (ADORNO, 2003).

Para conhecermos a construção poética de Orides, adentremos à sua poesia. Vejamos o poema “Destruição”:

DESTRUIÇÃO

1 A coisa contra a coisa:
2 a inútil crueldade
3 da análise. O cruel
4 saber que despedaça
5 o ser sabido.

6 A vida contra a coisa:
7 a violentação
8 da forma, recriando-a
9 em sínteses humanas
10 sábias e inúteis.

11 A vida contra a vida:
12 a estéril crueldade
13 da luz que se consome
14 desintegrando a essência
15 inutilmente.
(FONTELA, 2006, p. 36)

O poema “Destruição”, publicado em *Transposição*, 1969, por mais que seja composto por categorias positivas, percebemos maior destaque para as categorias negativas. Tais categorias negativas são “contra, crueldade, cruel, despedaça, violentação, inúteis, estéril, desintegrando, inutilmente”, que se contrastam com as categorias positivas “ser sabido, vida, recriando-a, sínteses humanas, sábias, luz, essência”, sobressaindo-se por sua negatividade.

Sem adentrarmos uma análise filosófica, reconhecemos que há uma reflexão sobre o ser e a coisa. Na primeira estrofe do poema, “A coisa contra a coisa”: (verso 1), notamos a oposição dessa “coisa”, isto é, algo se opõe contra si mesmo. Essa oposição parece ser explicada após o

uso gráfico dos dois pontos “a inútil crueldade/ da análise” (versos 2 e 3). Nesses versos em que seguem os dois pontos, a oposição é uma inútil, desnecessária e cruel análise daquilo que se opõe (a mesma “coisa”). Nos versos “O cruel/ saber que despedaça/ o ser sabido.” (versos 3-5), também da primeira estrofe do poema, a palavra negativa “cruel”, antes como crueldade, aparece e parece contradizer o “saber”, o conhecer que despedaça, quebra o sábio, aquele que sabe “o ser sabido” (verso 5). Como se a sabedoria fosse, ao mesmo tempo a solução e o sofrimento – é a postura do sujeito diante do conhecimento, da angústia que vem acompanhando o saber. A par da ontologia da questão apresentada, pode-se encaminhar a discussão para a metalinguagem – o que é a coisa contra a coisa, senão a palavra e os limites do que ela pode ou não pode, da linguagem que é sempre falta e que nunca termina de dizer o que há para dizer (LACAN, 1998).

Em todas as estrofes do poema, há uma oposição semelhante entre as categorias positivas e negativas que podem se resumir a “coisa” e “vida”. Na primeira estrofe, a “coisa” opõe-se à “coisa”, na segunda estrofe, a “vida” contrasta com “coisa” e, na terceira e última estrofe, a “vida” está em oposição à “vida”. Esses contrastes confirmam o paralelismo entre as palavras “coisa” e “vida”, reconhecido também por Andrade (2013):

Há um paralelismo formado pelo primeiro verso de cada estrofe em torno das palavras “coisa” e “vida”. Esse paralelismo concorre, na verdade, para uma tensão fundamental entre esses termos, já que “coisa” e “vida” se opõem na mesma medida em que cada termo já se opõe a si mesmo. (ANDRADE, 2013, p. 8).

Por meio das considerações de Andrade (2013), evidenciamos, de fato, que o paralelismo dos termos “coisa” e “vida”, opostos também pela significação que carregam em si, marca a contrariedade e reforça a sobreposição das categorias negativas.

Na segunda estrofe, em “A vida contra a coisa:” (verso 6), o jogo de opostos “vida” e “coisa” segue uma possível explicação, evidenciada também pelo uso dos dois pontos, ou seja, o que segue esse sinal gráfico seria uma explicação “a violentação/ da forma” (versos 7 e 8). Nesses versos, a contrariedade é a violentação da forma – um rompimento com a harmonia presente na vida, o paralelismo que se expressa, segundo Andrade (2013) “concorre, na verdade, para uma tensão fundamental entre esses termos, já que “coisa” e “vida” se opõem na mesma medida em que cada termo já se opõe a si mesmo” (ANDRADE, 2013, p. 8).

Em sequência, “recriando-a/ em sínteses humanas/ sábias e inúteis.” (versos 8-10) referem-se ainda à violentação da forma, a qual parece estar em constante movimento de recriação. Tal movimento aparece pelo próprio uso do verbo “recriar”, que está no gerúndio. O ato de criar novamente ou de recriar a forma, provavelmente, faz-se pelo humano “em sínteses humanas” (verso 9), sínteses, portanto, limitadas, “sábias e inúteis” (verso 10). No verso 10, a categoria positiva “sábias” aparenta ser inferior à categoria negativa “inúteis”, tornando as sínteses humanas desnecessárias.

Na última estrofe do poema, a “coisa” não mais se contrapõe à “vida”, mas a “vida” se opõe à “vida” e confirma as inúteis sínteses humanas ao recriarem a forma. Nos versos “A vida contra a vida:/ a estéril crueldade/ da luz que se consome” (versos 11-13), o contraste “vida” contra “vida” é uma estéril, incapaz, inútil crueldade e, novamente, a palavra “crueldade” exhibe-se como marca da inutilidade da “luz”. A “luz” (categoria positiva) parece ser reduzida, porque “se consome” – ao aclarar, ela ofusca, como vimos em Friedrich (1991), a lírica moderna compõe-se por “lampejos destrutivos” (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

A luz que se consome “desintegrando a essência/ inutilmente.” (versos 14 e 15), nesses versos a negatividade aumenta, porque as categorias negativas “desintegrando” e “inutilmente” predominam sobre a luz. O uso do verbo “desintegrar” está no gerúndio e também sugere um movimento de esfacelamento, de destruição da essência ou daquilo que tem importância. O seja, a luz clareia, porém não deixa ver totalmente, pois desintegra a essência, no ato inútil das sínteses humanas.

O poema “Destruição” mostra-nos uma sábia, porém inútil e cruel busca humana pela origem. Segundo Andrade (2013), essa busca pela origem “provoca o resgate dessa luz, o resgate da essência das coisas, repisada pelo mecanicismo, pela teoria e pela ideia de coletividade resultante da era do progresso e do conhecimento científico”. (ANDRADE, 2013, p. 10), afirmação condizente da ruptura com a tradição na criação do novo.

Recriar, como podemos observar no poema “Destruição”, é a própria prática de destruir. A destruição daquilo que já existe. Ao trazer o poema “Destruição” em seu trabalho, Gonçalves (2014) reconhece a incapacidade de que “recriar implica em deixar um estado original ao qual não se volta” (GONÇALVES, 2014, p. 88). Entendemos que jamais conseguiremos resgatar os fatos iniciais, uma vez que a luz não permite mais ver, ela consome a si mesma, como o próprio poema confirma.

Vejamos como se manifesta, em outro poema, as mesmas tensões:

PRECE

1 Senhora
 2 das feras
 3 e esferas

4 Senhora
 5 do sangue
 6 e do abismo

7 Senhora
 8 do grito
 9 e da angústia

10 Senhora
 11 noturna
 12 e eterna

13 – escuta-nos!
 (FONTELA, 2006, p. 319)

As categorias negativas parecem qualificar essa “Senhora” pelo uso dos adjetivos que expressam a negatividade. Categorias como “feras, esferas, sangue, abismo, grito, angústia, noturna, eterna”, são todas negativas, não há categorias positivas nesse poema.

Na primeira estrofe, do poema “Prece”, da obra *Teia*, 1996, “Senhora/ das feras/ e esferas” (versos 1-3), assim como nas estrofes seguintes, a “Senhora” invocada caracteriza-se com as categorias negativas. Essa “Senhora” não demonstra ser tranquila, porque pertence às “feras”, portanto, há uma possível desumanização, “feras” não pertence ao humano, mas à perversidade animal. Tampouco, a “Senhora” das feras pode ser decifrável linearmente, ela é circular, das “esferas”, labiríntica. A palavra “esferas”, além de carregar em si a circularidade, apresenta também em sua composição estrutural o vocábulo “feras”, de modo a tornar ainda mais desarmônica a categoria. A tensão dá-se, notadamente, entre a Senhora, que remete à nossa Senhora, mãe de Jesus, na oração cristã, bondosa e tranquila e esta Senhora cruel da oração,

quase uma invocação do mal (daí remeter aqui ao trabalho com o grotesco já apontado no capítulo 1).

Ao adentrar a segunda estrofe do poema, “Senhora/ do sangue/ e do abismo” (versos 4-6), nota-se que a mesma “Senhora” agora se configura como “do sangue” e “do abismo” e sua ferocidade permanece demarcada no sangue. A circularidade, portanto, cai possivelmente no abismo, no mistério, local inalcançável, profundo e escuro.

Nos versos seguintes “Senhora/ do grito/ e da angústia” (versos 7-9) da terceira estrofe do poema, a “Senhora” caracteriza-se pelo grito e pela angústia. No entanto, não podemos afirmar que esse grito e essa angústia sejam dela ou de quem a busca. Por ser das feras, esferas, remetendo-se aqui às esferas dantescas, do sangue e do abismo, é, portanto, do grito – da voz estridente – e da angústia – da dor, do desespero.

Na quarta e última estrofe do poema, “Senhora/ noturna/ e eterna/ – escuta-nos!” (versos 10-13), observamos que há uma invocação, de fato, no último verso “– escuta-nos!” (verso 13), pelo uso do verbo “escutar” conjugado, o qual roga o pedido de um “nós”, nesse caso, aquele que se aproxima da “Senhora”. A prece parece ser enfatizada pelo uso do ponto de exclamação, invocação sem fim, pois agora a “Senhora” é noturna, hermética e eterna, infinda.

A procura por essa “Senhora”, a prece, a invocação direcionada a ela, à medida que se constrói o poema, mostra-se cada vez mais distante por conta de estar no abismo, inacessível, portanto. O uso dos espaços em branco nos versos do poema, da segunda estrofe em diante, e do deslocamento da palavra “Senhora”, na terceira e na quarta estrofes, expressam o distanciamento existente entre a “Senhora” e o “nós” (aquele que procura por ela). Ademais, as aliterações do “s” auxiliam na construção desse afastamento como se fosse o sopro efêmero do tempo. A maior tensão, porém, é que “Prece” escapa ao sentido comum dado à oração. Prece em geral é eufórico, rezamos para buscar conforto para a alma, mas o eu-poético orideano, afasta-se da tranquilidade, e mergulha no abismo, no sangue e na dor.

Outro exemplo de poema orideano em que permeiam as categorias negativas é o poema “Nudez”, atentemo-nos nele:

NUDEZ

1 Nudez. O
2 corpo

3 denso amargamente
 4 impuro.

5 Nudez. A
 6 febre
 7 a totalidade
 8 informe.

9 Nudez até
 10 o cerne
 11 o grito o lixo
 12 o ignóbil.

13 Nudez
 14 até o osso
 15 até a impossível
 16 verdade.
 (FONTELA, 2006, p. 303)

No poema “Nudez”, do livro *Teia*, 1996, a começar pelo título, há um estranhamento, porque a palavra em seu sentido literal significa a ausência de ornatos, a pureza, a origem. A palavra “Nudez” nos faz pensar que o poema como um todo significativo esboçará, o que é ou onde encontramos essa nudez. Na primeira estrofe, “Nudez. O/ corpo/ denso amargamente/ impuro.” (versos 1-4), podemos notar uma quebra entre a palavra “Nudez” e “O/ corpo/ denso amargamente/impuro”, evidenciada pelo uso gráfico do ponto final, o qual nos leva a refletir a nudez como o corpo impuro.

Na segunda estrofe, “Nudez. A/ febre/ a totalidade/ informe” (versos 5-8), a palavra “Nudez” aparece novamente evidenciada com a presença gráfica do ponto final, que parece atuar como marca de definição para a mesma palavra, pois “nudez” pode ser definida como “A/ febre/ a totalidade/ informe”. Pressupomos, assim, essa nudez como febre, a totalidade que informa “informe”.

Nas estrofes seguintes (terceira e quarta), observamos que a palavra “nudez” é descrita, mas não decifrável. Vejamos a terceira estrofe do poema “Nudez até/ o cerne/ o grito o lixo/ o ignóbil” (versos 9-12). Nesses versos, podemos notar o uso da preposição “até”, o qual denota em si o limite, desse modo, “nudez” é o limite, o cerne, a essência, a parte mais íntima; ela é também o grito, o lixo, e é, ainda, objetiva “o ignóbil”, sem nobreza, é aquilo que está, portanto, no obscuro, no lixo.

Na quarta e última estrofe, “Nudez/ até o osso/ até a impossível/ verdade.” (versos 13-16), percebemos o extremo dessa “nudez”, o limite “até osso”. Adentrá-la é como tentar uma aproximação com a “Senhora” do abismo. “Nudez” direciona-nos “até a impossível verdade”, porque ela está além do limite permitido ao observador aproximar-se, como se fosse, nesse caso, o Nada mallarmeano – a ausência, o despojamento absoluto, a tentativa de transcendência.

Observamos a presença dos espaços em branco inseridos no início dos versos a partir do terceiro verso do poema. Esses espaços, em conjunto com a fragmentação dos versos, destacam a forma, surgem um movimento que declina. A forma é brutal nos poemas orideanos, com sua densidade causa estranhamento.

No poema “Nudez”, apesar de não apresentar análises da crítica, percebemos as categorias negativas presentes em “nudez, denso, amargamente, impuro, febre, informe, cerne, grito, lixo, ignóbil, osso, impossível verdade” constroem um poema singular, no qual a beleza está, assim como na lírica moderna e nos poemas orideanos, de modo geral, na anormalidade. Portanto, a anormalidade estabelece-se para definir essa poesia como original.

Nos três poemas analisados anteriormente, notamos que as categorias negativas levam ao limite da palavra poética. Uma barreira existente entre o observador e a palavra poética que conduz ao abismo, ao mistério. Como suscita Marcos Lopes (2008), a palavra poética orideana, ao mesmo tempo que atrai o sujeito que a observa, trai, porque não deixa ver a sua essência.

Na esteira de Lopes (2008), Bucioli (2003) também afirma: “a palavra poética configura-se como um traçado desfeito, cujos fios guardam, porém, em sua malha, formas já ditas e sentidos conquistados que, ao longo do tempo, foram tramados por outras mãos” (BUCIOLI, 2003, p. 51), isto é, a palavra poética orideana guarda em si sentidos já traçados, mas constrói-se desconstruindo os traços harmônicos da tradição, rompe, portanto, com as características da poesia precedente. O novo cria-se a partir das características do antigo, tais como as categorias positivas, traindo ou jogando com o sujeito.

Bucioli (2003) propõe ainda que:

A sedução da composição lírica de Orídes está, sobretudo, na maneira peculiar de a poeta tocar as palavras e capturar a essência poética. A linguagem em seu

tecido de fios – a meada desfeita –, que Orides mantém nas mãos, é a força motriz de seu canto lírico. (BUCIOLI, 2003, p. 56).

Na afirmação acima, de Bucioli (2003), podemos observar que o trabalho consciente da poeta com as palavras e seu arranjo poético correspondem à sedução da palavra pelo leitor da poesia orideana. A obscuridade da poesia de Orides Fontela é, portanto, construída pela organização das palavras, pelos espaços em branco, pela fragmentação dos versos e, sobretudo, pela relação entre categorias positivas e categorias negativas propostas por Friedrich (1991).

Segundo Felizardo (2009), os poemas de Orides Fontela são breves ou curtos, pois apresentam poucas palavras em sua estrutura que preenchem os espaços em branco. A isso soma uma forma de criação em que predomina uma circularidade. Essas poucas palavras organizadas de modo singular fazem com que a poesia não se esgote em uma só significação. Essa brevidade também foi evidenciada por Gonçalves (2014), que incuti a poesia orideana como breve e concisa e sua dicção apresenta apreço à lírica reflexiva e singular.

Reflexividade verificada também por Costa (2003), pois indica que na poesia de Orides se apreende o real, ou seja, é possível depreender a relação do *ser* frente ao *nada*, que é a própria morte. Podemos entender, a partir desse apontamento, uma relação entre o leitor e a palavra poética, esta sendo o *nada* porque, a nosso ver, ela morre em significação, morte simbólica, portanto. Porém, a palavra poética morre e transcende em significação. Transcendência entendida aqui como um ir além de algo que, no caso, seria o além do limite da palavra poética. Na poesia orideana, essa transcendência é vazia, porque não é possível adentrar o significado original da palavra poética, não é permitido chegar à sua essência.

Segundo Lima (2010), “seus versos autênticos e de alta qualidade estética são escritos com grande simplicidade e carregados de essencialidades que estão presentes, bem diante do olhar do leitor atento” (p. 3). Ou seja, a poesia orideana apresenta essencialidades construídas pelo próprio arranjo das palavras, as quais somente o leitor atento pode depreender, mas, melhor diríamos, nem mesmo o leitor atento é capaz de ver, ele se aproxima da significação, porém a poesia de Orides não se esgota em significação, porque, como vimos, transcende.

Pilati (2011) aponta, sobre a poesia orideana, que há “um trabalho poético que exhibe a consistência de violência da palavra poética, exatamente quando ela se faz mais aguda, mais

comandada pela consciência e menos açambarcada pela expressividade sentimental” (PILATI, 2011, p. 8), isto é, a violência da palavra poética evidencia-se pelo trabalho racional, de construção. Violência porque é uma palavra que fere, não deixa ver sua significação original, entendendo-se original no sentido de que não deixa ver a sua origem, não é uma violência proveniente da expressividade sentimental.

Nem todos os críticos, porém, têm um olhar agudo e favorável à poesia orideana. Lopes (2008) apresenta-nos as afirmações de Vinícius Dantas (1986), que fez comentários, como ele mesmo diz, desabusados sobre a poesia da autora.

Lopes (2008) aponta que Dantas, em seu artigo “A nova poesia brasileira e a poesia” (1986), faz uma crítica que coloca na berlinda as pretensões filosóficas presentes na poesia orideana, apontamento proveniente, de acordo com Lopes (2008), da sombra antropofágica da poesia oswaldiana, que tende a valorizar o jogo lúdico e dessacralizador da arte poética. Segundo Lopes (2008), o resultado são comentários desabusados desta natureza:

Dessa maneira ele [o poeta Chacal] consegue testemunhar mais sobre o estatuto contemporâneo da subjetividade e oferecer sugestões incisivas ao leitor do que a poeta [Orides Fontela] que se faz sacerdote da voz originária, oculta nos cafundós heideggerianos do ser e do tempo. (DANTAS *apud* LOPES, 2008, p. 115-116).

Ou ainda:

Acho difícil de engolir sua redução do poema a um elenco de símbolos com "senso de perenidade" (Antonio Candido *dixit*). O que existe, de fato, é uma inflação de símbolos, simulando um dinamismo que não encontra ressonância no demasiado estático da composição. Não existe uma reflexão *se fazendo*, cujo movimento implique tais símbolos. (DANTAS, 1986, p. 52).

A partir dessas afirmações, podemos perceber uma crítica à poesia de Orides Fontela, uma vez que sua obra poética apresentaria forte vínculo com a filosofia heideggeriana. Isso reduziria a sua obra a uma espécie de sacerdócio.

Ao citar Augusto Massi, em sua resenha ao livro *Alba* (1983), Lopes (2008) destaca uma afirmação de Massi no tocante ao fato de haver autores que não se encaixam nas coordenadas estéticas de um determinado período e não atendem às demandas teóricas julgadas relevantes por nós. As colocações de Massi, apesar de não soarem críticas contra a poesia de Orides, acabam por assumir esse estatuto ou o da ingenuidade porque, justamente, forçam novas leituras. Lopes (2008) afirma que obras de uma grandeza artística e especulativa nos forçam a pensar para além dos nossos hábitos teóricos, como é o caso da obra orideana. Entretanto, a posição de Massi não é inteiramente avessa a essa poética desafiadora.

Massi (1983) reconhece que a poesia orideana é original e ressalta que há um descaso da crítica que não percebe a “fina, discreta, pessoal e rara” (MASSI, 1983, p. 100) poesia da autora. Destaca, ainda, que a crítica da época se preocupou com o estudo dos movimentos poéticos e com a feitura de antologias, função que, para Massi (1983), fez com que o crítico não mergulhasse no texto para “revelar aquele que trabalha à margem da literatura tradicional (não importa o rótulo de modernidade que assuma: poesia marginal, poesia práxis, etc.)” (MASSI, 1983, p. 100). Ou seja, segundo Massi (1983), a poesia de Orides por conter uma grandeza artística, um trabalho original com as palavras, obriga-nos a pensar além da teoria, dos movimentos poéticos, pois é singular. Massi (1983) suscita ainda que:

As pequenas composições de *Transposição* nos arrastam para o núcleo do silêncio. O mundo interior da poetisa é uma mescla de sigilo e abismo. A lucidez de sua poesia é cruel: “a luz destrói os segredos:/ a luz é crua contra os olhos/ ácida para o espírito./ A luz é demais para os homens/ (porém como o saberias/ quando vieste à luz/ de ti mesmo?) Meio dia! Meio dia!/ A vida é lúcida e impossível.” (MASSI, 1983, p. 101).

A partir dessa afirmação, notamos que Massi reconhece a originalidade, a obscuridade da poesia orideana e a existência de uma possível transcendência, um silêncio, de modo a tornar a poesia reflexiva. A reflexividade construída na poesia de Orides faz com que o sujeito que a observa tente desfazer os emaranhados das teias significativas tramadas com as palavras com a finalidade de encontrar a essência da palavra poética. Como sabemos, descobrir o transcendente é algo inalcançável, mas recifrar ou recriar significações para sua poesia permite-se, de acordo com

Osakabe (2002), pela experiência do objeto pelo sujeito. É na experiência com o objeto que se pode formular a significação, a formulação parcial, como incuti o crítico, e a mesma ideia verificamos ocorre, de fato, na poesia de Orides. Parcial porque a palavra poética não representa, ela transcende.

Orides, de acordo com Orione (2010), insere-se na vertente racional da poesia moderna, marcada pelo apagamento da subjetividade, enfatizando a objetividade. Uma poesia voltada mais para a razão do que para a emoção, de filiação simbolista, segundo o crítico e que, como dissemos, a despeito de sua racionalidade, ao apresentar elementos que parecem escapar à razão, força uma experiência fenomenológica que é da ordem do indizível.

Orione (2010) ressalta ainda que Orides filosofa ao longo de sua obra, que é toda ela um exercício meditativo do pensamento; porém, intencionalmente, afasta seus poemas da filosofia enquanto disciplina, área específica do saber. Esse reconhecimento ocorre, de fato, na poesia de Orides, pois a poeta subverte os elementos filosóficos presentes, confirmação que contrapõe a crítica de Dantas (1986), a qual aponta o vínculo forte com a filosofia heideggeriana, sobretudo, de que sua poesia se faz sacerdócio da voz originária.

Como vimos anteriormente, Barbosa (1986) sublinha que na lírica moderna a linguagem do poeta é a traição da consciência de leitura, porque leva o leitor à busca de respostas para os enigmas da linguagem. Na mesma linha da lírica moderna, tentar encontrar uma interpretação original para o poema orideano seria, portanto, impossível.

Reconhecidas as categorias negativas em alguns poemas de Orides Fontela, notamos a erupção maior de uma negatividade. Passemos, dessa forma, a outros poemas da poeta para conhecermos a relação entre as categorias, no tocante à tensão.

CAPÍTULO III
Aspectos tensionais no projeto poético de Orides Fontela

3.1. “A luz é demais para os homens”: a tensão entre as categorias positivas e negativas

No capítulo 2, ao adentrarmos alguns poemas de Orides Fontela, observamos que neles as categorias aparecem e, em conjunto com a forma, constroem uma poética singular. Sabemos que as categorias existem somente relacionadas umas às outras, ou seja, apesar de as categorias negativas serem ressaltadas na lírica moderna e na poesia orideana, elas somente existem porque estão relacionadas com as categorias positivas.

As categorias positivas apresentam uma plenitude harmônica e afetuosa, como destaca Friedrich (1991). Por certo, essas categorias são harmônicas e têm a intenção, nos poemas orideanos, de abrir um leque de possibilidades de significações para o sujeito que a observa, mas essa intenção se reduz pela negatividade proveniente, das categorias negativas. Por conseguinte, a palavra poética morre simbolicamente, na medida em que podemos associar a positividade à vida, força de existência da palavra; e a negatividade à morte: a “luz que se consome/ desintegrando a essência/ inutilmente” (versos 13-15), como vimos no poema “Destruição”.

Anteriormente, observamos em alguns poemas de Orides, a sobreposição das categorias negativas frente às positivas. Neste capítulo 3, investigamos mais alguns poemas de Orides para visualizarmos a relação tensional estabelecida entre as categorias negativas e as categorias positivas, que a nosso ver se apresenta como uma das linhas de força do trabalho da poeta⁴.

Dentre os poemas escolhidos está “Caramujo”, do livro *Transposição*, 1969, vejamos:

CARAMUJO

1 A superfície
2 suave convexa
3 não revela seu dentro:
4 apenas brilha.

5 A entrada
6 estreita abóbada
7 é sóbria sombria
8 gruta.

9 A sequência

⁴ Não é o objetivo deste trabalho discutir, em profundidade, o projeto poético de Orides Fontela, mas fixamo-nos nas tensões entre as categorias porque a nosso ver são uma das bases da poética da autora, ao lado de outros elementos que, a nosso ver, decorrem de tais tensões: o silêncio, a espacialidade gráfica, as oposições entre luz e sombra, a metalinguagem.

10 rampa enovelada
 11 se estreita num pasmo
 12 labiríntico.

13 O fim
 14 limite íntimo
 15 nada é além de si mesmo
 16 ponto último.

17 A saída
 18 é a volta.
 (FONTELA, 2006, p. 40)

Ao lermos o poema “Caramujo”, podemos, em uma primeira leitura, interpretá-lo como se fosse a descrição física de um caramujo (animal, molusco). O próprio título já nos induz a interpretar o poema como descrição. Porém, como sabemos, a poesia orideana atrai, mas trai o leitor, de acordo com Lopes (2008), pela transposição das palavras, pela relação entre as categorias e também por sua forma estrutural (fragmentação, espaços em branco, repetições de palavras).

Na primeira estrofe, nos versos “A superfície/ suave convexa” (versos 1 e 2), há uma tensão entre a categoria positiva “suave” e a categoria negativa “convexa”, tensão porque a negativa desarmoniza a suavidade da “superfície”. Essa contrariedade aumenta no decorrer do poema pela carga negativa da categoria. Ainda na primeira estrofe, os versos “não revela seu dentro: apenas brilha.” (versos 3 e 4) quebram a perspectiva do leitor, porque ele procura encontrar o que está dentro dessa superfície, mas esse seu “dentro” não é revelado e uma possível explicação para essa não exibição pode estar após os dois pontos “apenas brilha”. Ou seja, o fato de brilhar, no sentido de iluminar, aclarar, deixar ver, é reduzido pelo uso do advérbio restritivo “apenas”.

Passando à segunda estrofe do poema, “A entrada/ estreita abóbada/ é sóbria sombria/ gruta.” (versos 5-8), nesses versos, a categoria positiva “a entrada” parece suavizar a percepção do leitor, pois, após ler atentamente a primeira estrofe do poema, a entrada seria uma possível revelação do “dentro”, reforçada pela sonoridade /s/ presente.. Porém, as categorias negativas destroem abruptamente a expectativa do sujeito que observa o objeto em questão. Vejamos: a entrada configura-se como “estreita” ou dificultosa e também como “abóbada” (formato circular), além dessas características, ela é “sóbria”, consciente, “sombria”, escura, “gruta” (cavidade escura). Aqui a sibilização, nas mesmas palavras entra em tensão com o caráter abruuto dos

encontros consonantais [br]. De modo que, a entrada não é, portanto, fácil: ela é dificultosa, circular, consciente, mas, ao mesmo tempo, obscura, aparentemente suave apenas.

Depois da entrada, na terceira estrofe, constrói-se a sequência “A sequência/ rampa enovelada/ se estreita num pasmo/ labiríntico.” (versos 9-12). Nesses versos, assim como podemos ser levados a encontrar o interno dessa forma por meio da categoria positiva “sequência”, a qual tem a intenção de deixar ver, somos despistados pelas categorias negativas “rampa, enovelada, estreita, pasmo, labiríntico”, que ofuscam nossa visão. Na “sequência”: “rampa”, inclinada para baixo e “enovelada”, confusa, emaranhada, “estreita” e, novamente, a repetição da palavra estreita (dicultosa) “num pasmo”, assombroso e circular “labiríntico”.

Na quarta estrofe, “O fim/ limite íntimo/ nada é além de si mesmo/ ponto último.” (versos 13-16), percebemos que, depois da entrada e da sequência aparece agora o fim dessa possível forma. Nesses versos, o fim parece ser circular, porque “nada é além de si mesmo/ ponto último” (versos 15 e 16). O fim também é limitado, porém o que vem depois desse limite é algo transcendente.

A confirmação dessa transcendência, o “além” do limite, aparece nos dois versos da última estrofe “A saída/ é a volta” (versos 17 e 18), ou seja, quando acreditamos que encontramos a resposta que nos faltava para o “dentro”, a profundidade - a essência da forma, resolução pretendida pela categoria positiva “saída” - novamente, faz-nos cair no mesmo abismo. A categoria negativa “volta” leva o sujeito observador à circularidade sem fim, e a resposta aguardada por esse não é dada.

Adentrar a leitura do poema conduz-nos a uma experiência com a palavra poética. Na linguagem do poema, penetramos em uma “rampa enovelada” de significações. Ao analisar o poema “Caramujo”, Gonçalves (2014) ressalta que “a imagem do caramujo é a cristalização do movimento elíptico da linguagem para dentro da linguagem” (GONÇALVES, 2014, p. 28). Essa afirmação confirma nossa análise, pois, apesar de estar sendo expressa uma simbologia auto referencial, a essencialidade da palavra poética orideana, o “dentro”, distancia-se da mera representação de um caramujo, para se aproximar a um movimento alegorizante em que os limites da linguagem se presentificam: o caramujo-poema é a linguagem.

Após entrarmos na “estreita abóbada” da linguagem de “Caramujo”, penetremos nas profundezas do abismo do poema “Gênesis”, da obra *Helianto*, 1973:

GÊNESIS

1 Um pássaro
 2 (com sabor de
 3 origem)
 4 pairou (pássaro arcano)
 5 sobre os mares.

6 Um pássaro
 7 movendo-se
 8 espelhando-se
 9 em águas plenas, desvelou
 10 o sangue.

11 Um pássaro silente
 12 abriu
 13 as
 14 asas
 15 – plenas de luz profunda –
 16 sobre as águas.

17 Um pássaro
 18 invocou mudamente
 19 o abismo.
 (FONTELA, 2006, p. 125)

O poema “Gênesis”, a começar pelo título, instiga o leitor a buscar, em uma leitura intervalar, entendida aqui nos termos de João Alexandre Barbosa (1990), apresentados no Capítulo I, uma significação para o poema. De fato, a palavra “Gênesis” está relacionada ao nome dado ao primeiro livro da *Bíblia*, presente no Antigo Testamento. De acordo com o *Dicionário Aurélio* (2001), em seu sentido literal, a palavra significa origem, descobrir que origem é essa parece, como o próprio título tem a intenção de adiantar, ser a proposta desse poema. Por outro lado, não se pode perder de vista, que no sentido bíblico, Gênesis, mais do que origem, remete à criação, a fundação de um universo, nesse caso – o próprio poema.

De início, na primeira estrofe “Um pássaro/ (com sabor de/ origem)/ pairou (pássaro arcano)/ sobre os mares.” (versos 1-5), notamos a presença da imagem de um pássaro, uma categoria positiva, portanto, pois surge associada a pairar, a origem e arcaísmo. Nos versos 2 e 3 “(com sabor de/ origem)”, há uma caracterização do pássaro, explicada dentro dos parêntesis: um pássaro que contém sua essência, sua origem. Além disso, o pássaro é misterioso “arcano”, especificação dada novamente dentro dos parêntesis, e “paira” ou permanece estático no alto e em cima dos mares, “sobre os mares”.

Posteriormente, na segunda estrofe do poema, “Um pássaro/ movendo-se/ espelhando-se/ em águas plenas, desvelou/ o sangue.” (versos 6-10), o mesmo pássaro, já não mais estático, move-se e reflete na superfície das águas plenas, perfeitas. Esse movimento demarca-se pelo uso do gerúndio nos verbos “mover” e “espelhar”. Como vemos, do começo do poema até o refletir-se sobre as águas, há o predomínio de categorias positivas, o que permite afirmar uma harmonia entre a voz do eu-lírico e a cena descrita. Na sequência, o pássaro “desvelou/ o sangue” mostra o sangue, a categoria negativa “sangue” rompe o equilíbrio estabelecida até então. Ou seja, nas águas plenas aparece a “ferida”, o que não é afetuoso – o sangue.

Na terceira estrofe, “Um pássaro silente/ abriu/ as/ asas/ – plenas de luz profunda –/ sobre as águas” (versos 11-16), o pássaro surge como “silente” ou silencioso e abre as asas sobre as águas como uma espécie de proteção, talvez, mas certamente de modo poderoso já que o gesto das asas tem o poder de invocação. As asas também são plenas ou cheias de luz intensa “profunda”, explicação inserida entre os travessões.

Nos versos do poema, notamos que sua estrutura apresenta espaços em branco na primeira estrofe e que há a fragmentação presente, garantindo um movimento. Este deslocamento permite entender que o pássaro paira, abre as asas “abriu/ as/ asas” (verso 12-14). Nesses versos, a ruptura sintática dos versos parece o próprio movimento de abertura das asas, um abrir vertical que é estabilizado no verso “– plenas de luz profunda –” (verso 15). Há uma horizontalidade e, posteriormente, uma possível volta à verticalidade na última estrofe, como decaimento direcionado ao abismo.

Nos versos da última estrofe, “Um pássaro/ invocou mudamente/ o abismo.” (versos 17-19), constatamos que o pássaro pede, roga, “invoca” o abismo, o qual abarca a profundidade e a escuridão. No entanto, esse direcionamento é silenciado pelo uso do advérbio “mudamente”, pois o pássaro pode ser a própria palavra poética, que, assim como o título do poema “Gênesis” (origem), adianta tem a sua para além do que a forma deixa ver. Na tentativa de encontrarmos a significação original da palavra, o pássaro silencia e a poesia torna-se obscura e reflexiva. Assim como na *Bíblia*, a Gênesis refere-se à origem do mundo, quando Deus cria o céu, a terra, os rios, os animais silvestres e domésticos, Adão e Eva, no poema “Gênesis”. Dessa maneira, podemos observar vemos a criação poética pelas mãos construtoras da poeta, que parece exercer o papel como o de Deus. A diferença entre a criação da *Bíblia* e a do poema está na busca do abismo

nesta, enquanto naquela a luz é almejada. Na criação do poema, o gesto originário é doloroso – sangue – é abissal, é infinito e despropositual como na invocação do pássaro.

Destaca-se nos poemas orideanos a relação de oposição entre “ar” e “terra” (abismo), a primeira como categoria positiva e a segunda como categoria negativa, em que o abismo prevalece. Segundo Gonçalves (2014), ressalta-se nos poemas da poeta a “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” (GONÇALVES, 2014, p. 125). Essa orientação para o abismo reflete uma poesia dura, brutal, obscura que propõe a incessante procura, porém obtê-la não é permitido ao humano.

Tal como no poema “Gênesis”, há um distanciamento entre a luz e o abismo, veremos que, no poema “Vésper”, do livro *Teia*, 1996, ocorre algo semelhante com a estrela da tarde.

VÉSPER

1 A estrela da tarde está
2 madura
3 e sem nenhum perfume

4 A estrela da tarde é
5 infecunda
6 e altíssima:

7 depois dela só há
8 o silêncio.
(FONTELA, 2006, p. 355)

O título “Vésper” significa tarde, em sentido literal, e sabemos que tarde é o período entre a manhã, no qual o Sol se evidencia em maior grau de luminosidade. A noite, por sua vez, consiste no período em que o Sol se esconde e a escuridão habita.

Na primeira estrofe do poema, “A estrela da tarde está/ madura/ e sem nenhum perfume.” (versos 1-3), a estrela que habita é a da tarde, período no qual as estrelas não estão em evidência no céu, visto que se escondem pela luminosidade solar. Além de se esconderem, a estrela da tarde parece estar madura. O uso do verbo “estar” confirma o estado dessa estrela: parece evidenciar que ela carrega em si características de um trabalho maduro, racional; uma estrela, se quisermos, “experiente e diferente das demais estrelas”. O perfume exala um odor característico, o que ativa

o sentido do olfato e permite deixar sua marca em evidência, deixa rastros, porém no poema a estrela da tarde não apresenta perfume, portanto não deixa marcas, rastros.

Na segunda estrofe do poema, “A estrela da tarde é/ infecunda/ e altíssima:” (versos 4-6), não produz, parece morrer, silenciar a sua origem, além de ser também altíssima. O uso do superlativo sugere o aumento do grau de distância da estrela da tarde frente ao seu observador, semelhante à distância da luz e do abismo vistas nos poemas anteriores. O uso dos dois pontos, no final da segunda estrofe, sugere que os versos seguintes são uma espécie de explicação para tal infecundidade e para a distância da estrela da tarde. Os versos seguintes que formam a terceira estrofe, “depois dela só há/ o silêncio.” (versos 7 e 8), explicam o que está além da estrela da tarde, no caso, o silêncio. Encontrar a origem da estrela da tarde é um trabalho difícil e sem fim, porque ela está madura, sem nenhum perfume, ela é infecunda e altíssima – não há rastros por trás dela, só o silêncio.

Como vemos, o silêncio instaura-se frente à impossibilidade de dizer da palavra poética orideana. De acordo com Gonçalves (2014), o silêncio “está para além do plano altíssimo e infecundo da estrela. Isso significa que ele supera a dissolução do tempo e da linguagem. Ao silêncio, então, é concedida a potência da eternidade”. (GONÇALVES, 2014, p. 146). A “estrela da tarde”, portanto, guarda em si o mistério, o silêncio. Nesse poema, assim como nos anteriores, as categorias negativas em tensão instigam-nos a tentarmos alcançar a estrela da tarde.

Outro poema de Orides em que as categorias positivas e negativas estabelecem uma relação de tensão é o “Meio-dia”, do livro *Transposição*, 1969:

MEIO-DIA

1 Ao meio-dia a vida
2 é impossível.

3 A luz destrói os segredos:
4 a luz é crua contra os olhos
5 ácida para o espírito.

6 A luz é demais para os homens.
7 (Porém como o saberias
8 quando vieste à luz
9 de ti mesmo?)

10 Meio-dia! Meio-dia!
11 A vida é lúcida e impossível.
(FONTELA, 2006, p 34)

Logo de início, o título do poema “Meio-dia” aponta para uma referência ao mundo: período em que o sol está mais forte, a luz solar ofusca os olhos de quem observa o sol, levando a uma possível cegueira. Logo depois desse clarão do sol do meio-dia, anoitece e tudo o que era luz se torna escuridão. Portanto, o poema antes de ser lido e refletido em sua completude, permite a significação que será apontada sobre a luz.

Nos versos da primeira estrofe “Ao meio-dia a vida/ é impossível” (versos 1 e 2), temos a impressão de que a categoria positiva “vida” prevalecerá, porém isso não ocorre “é impossível”. Ora, relacionado ao período do meio-dia, por que essa vida é impossível? Uma pergunta que intriga e nos conduz a uma provável resposta, conforme lemos as outras estrofes.

A estrofe seguinte, “A luz destrói os segredos:/ a luz é crua contra os olhos/ ácida para o espírito.” (versos 3-5), quer que penetremos no “meio-dia” para tentar encontrar a resposta. Notamos que a luz do meio-dia não constrói, mas destrói os segredos, o mistério. Nesse verso, a categoria negativa “destrói” está em tensão com a luz. A presença dos dois pontos propõe explicar essa luz que destrói, uma luz cruel e contra os olhos. Em outros termos, a luz do meio-dia não clareia, mas obscurece cruelmente os olhos de quem almeja vê-la. Além de cruel, a luz é ácida e não doce para o “espírito”.

Na terceira estrofe do poema, “A luz é demais para os homens./ (Porém como o saberias/ quando vieste à luz/ de ti mesmo?)” (versos 6-9), a mesma luz está além do que o humano pode ver como *ser* limitado. Nos versos 7-9, constrói-se uma pergunta reflexiva inserida nos parêntesis“(Porém como o saberias/ quando vieste à luz/ de ti mesmo?)”, uma vez que, por ser limitado, o humano não enxerga a luz de sua própria origem.

Novamente, nos versos da última estrofe “Meio-dia! Meio-dia!/ A vida é lúcida e impossível”, retornamos à pergunta inicial, ao motivo de a vida ser impossível ao meio-dia, ou seja, a circularidade se instaura e obscurece ainda mais nossa limitação. A vida é racional, porém impossível, a morte impera. Morte demarcada também como o passar do tempo que parece estar expresso na repetição do som de /s/ expresso nas letras “s”, “z”, “c” nas palavras do poema, tais como “impossível, luz, destrói, os, segredos, olhos, ácida, espírito, demais, homens, saberias, vieste, mesmo, lúcida”, som como o de sopro, de vento, da passagem.

No poema “Meio-dia”, existe uma relação com o *mito da caverna*, de Platão. Esse mito fala sobre homens prisioneiros, desde que nasceram em uma caverna presos com correntes. Dentro da caverna, eles não têm acesso à realidade, somente veem imagens das sombras de

animais, objetos, pessoas projetadas em uma parede frente a eles - sombras do que ocorre na parte exterior da caverna e que são projetadas pela luz de uma fogueira presente no local. As imagens que veem na parede não representam a realidade, mas são imagens tidas como verdadeiras. Os homens acorrentados ocupam a posição do ignorante ou do limitado. Há uma oposição entre fogo e luz solar, dentro e fora da caverna, e as imagens na parede são a visão que têm do mundo real.

No *mito* ou também *alegoria da caverna* se pensa o seguinte: um dos homens consegue se desprender e sair da caverna. Ele toma conhecimento das imagens do mundo real e as compara com as imagens projetadas na parede da caverna, as quais tinha como verdadeiras. Se voltasse à caverna e contasse que foram enganados a vida toda, os prisioneiros jamais acreditariam nele. Portanto, os homens acorrentados estão restritos à experiência que têm com as imagens disponíveis na caverna.

A arte ocupa, segundo Platão (1990), o lugar da fogueira que projeta a sombra, as imagens são a representação daquilo que não é verdade (valores da mortalidade, da negatividade). A realidade plena está no plano do divino e não há, portanto, verdade possível por meio da linguagem.

Como vemos, a *alegoria da caverna*, de Platão, fala sobre as imagens reproduzidas pelo fogo e projetadas na parede de uma caverna. Tidas como verdadeiras para os prisioneiros do local, acabam por caracterizá-los como limitados, já que não têm o conhecimento do real. O real, para os acorrentados, se reduz a essas imagens. Essa alegoria é semelhante à luz do poema “Meio-dia”, pois nele a categoria positiva luz deveria permitir ver. no entanto, ofusca os olhos de quem aproxima-se dela, é uma luz cruel contra os olhos e mostra a impotência do ser humano ao tentar encontrar sua origem, “A luz é demais para os homens” (verso 6, poema “Meio-dia”).

Orione (2010), ao analisar o poema “Meio-dia”, aponta “devemos ler com atenção o sexto verso, localizado no justo meio do poema: “A luz é demais para os homens.”. Sabemos que a metáfora da luz, em Platão, é inaugural da filosofia no Ocidente. A alegoria da caverna (representação do filosofar) ilustra a libertação dos homens, antes prisioneiros das trevas da ignorância, em direção à luz”. (ORIONE, 2010, p. 2-3), ou seja, a luz, como na alegoria da caverna, ilustra a libertação dos homens em poder encontrar meios para encontrar a essencialidade, porém a luz é cruel contra os olhos.

De acordo com Bucioli (2003),

A luz crua e ácida do meio-dia (“A luz é demais para os homens”) impede a visão, mas, por sua vez, traz lucidez à poeta. Olhando para a luz que “destrói os segredos”, que exacerba a razão e rouba-lhe a condição de sujeito, o eu-lírico escreve o paradoxo da vida lúcida, impossível de ser vivida. (BUCIOLI, 2003, p. 71).

Nessas considerações de Bucioli (2003), vemos que a luz se contrapõe à ideia de iluminar, mostrar, pois ela é crua e cega àquele que se aproxima. Assim, a luz do meio-dia mata no sujeito a possibilidade de encontrar o “segredo” escondido nela.

Descobrir o que está além da luz é, para o sujeito observador, uma tarefa difícil. A tensão que se estabelece entre as categorias positivas e negativas obscurece ainda mais a visão que se tem do objeto. Percorremos o poema “Ver”, da obra *Teia*, 1996 :

VER

1 Ver
 2 o avesso
 3 do sol o
 4 ventre
 5 do caos os
 6 ossos.

 7 Ver. Ver-se.
 8 Não dizer nada.
 (FONTELA, 2006, p. 307)

O poema “Ver”, logo de início, por seu título ser “Ver”, abre possibilidades para o que é visto e percorremos o poema para descobrir. Quando adentramos a primeira estrofe, podemos pensar que o poema nos dará a visão do que deve ser visto. Todavia, a tensão entre as categorias constrói a negatividade.

As categorias positivas são “ver”, “sol”, “ventre” relacionadas em tensão com as categorias negativas “avesso”, “caos”, “ossos”, “não dizer”, “nada”. As primeiras são corrompidas pelas segundas e, ao invés de encontrarmos caminhos para encontrar o que seria o “ver”, acabamos sendo traídos pela linguagem.

Nos primeiros versos “Ver/ o avesso/ do sol o” (versos 1-3), ao mesmo tempo em que o sol ampliaria o ato de ver, ele é desconstruído porque o que se permite ver é o “avesso do sol”. Avesso seria o oposto da claridade, ou seja, a escuridão, as trevas, e ver o obscuro pode ser entendido como um não ver, pois, no escuro, a visão humana é limitada, quase que nula.

Em continuação, os versos “ventre/ do caos os/ ossos.” (versos 4-6) dão sequência àquilo que se pode ver: o “ventre” (local onde é gerada uma vida). No entanto, esse ventre é “do caos”, da confusão, “os ossos”, a matéria. Assim, o “ver” não é revelado, pois, além de uma escuridão, ele mostra uma desordem e também uma possível morte – o que habita no ventre não é a vida, mas a morte, os ossos.

Nos últimos versos “Ver. Ver-se./ Não dizer nada.” (versos 7 e 8), a repetição do verbo “ver” enfatiza a ação, mas torna-se reflexivo por conta do uso de “se”. “Ver-se” é algo impossível porque somente conseguimos ver nossa imagem refletida, por exemplo, em um espelho. Entretanto, a imagem que se projeta no objeto não é real, apesar de ser tida como verdadeira, assim como vimos na *alegoria da caverna*, de Platão. Essa imagem permite ver o possível, mas não a verdade.

Na esteira da reflexão que temos sobre o “Ver/ ver-se” (verso 7), da qual cabe ressaltar a imagem refletida em um espelho, Gonçalves (2014) destaca, ao analisar o poema “Ver”, que:

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). (GONÇALVES, 2014, p. 51).

E essa inversão no espelho, apontada por Gonçalves (2014), parece ser despersonalizada porque não mais se trata de um “eu”, apesar de a comparação estabelecida existir, mas de um “se” que pode ser a própria palavra poética.

Além de uma inversão no espelho, esse “ver-se” é silenciado pela dupla negatividade das categorias “não” e “nada”, bem como pelo verso como um todo “Não dizer nada.” (verso 8). Isso porque não cabe ao *ser* ver a verdade por mais que se tente existe a limitação. A verdade que está além dos “ossos” é da ordem do divino, do transcendente, portanto.

O movimento em direção ao “Nada” torna-se mais evidente pela tensão entre as categorias positivas e negativas e pela estrutura do poema. Quando visualizamos a disposição de suas palavras, podemos confirmar que há um declive, como uma rampa, direcionando as palavras às profundidades do abismo.

Em “Aurora” a negação aparece na luz da aurora. Analisemos o poema.

AURORA

1 Madrugada
2 negação da vertigem
3 redescoberta infinita
4 da luz.

5 Madrugada
6 figura limpa da unidade.
(FONTELA, 2006, p. 54)

O poema “Aurora”, do livro *Transposição*, 1969, assim como a maioria dos poemas de Orides Fontela, é breve, conciso, mas denso. A densidade que se estabelece nesse poema dá-se, sobretudo, pela tensão entre as categorias. As categorias positivas “aurora”, “luz”, “limpa”, relacionadas às categorias negativas “madrugada”, “negação”, “vertigem”, “redescoberta infinita”, perdem sua força de harmonizar, de construir para dar lugar à desarmonia e desconstrução.

Esse poema divide-se em duas estrofes. Na primeira, “Madrugada/ negação da vertigem/ redescoberta infinita/ da luz.” (versos 1-4), observamos “madrugada” – a palavra em si denota o momento de término da noite para o nascer da luz da manhã. Ela madrugada parece conter a oposição manhã e noite que, mesmo relacionadas, ainda fazem com que o sujeito procure a luz do dia no poema, percebe-se que, mais uma vez, o mito da caverna é elaborado. Foge ao escopo desse trabalho a discussão filosófica, mas cabe chamar atenção para o fato de que as questões de ordem filosófica, como se apreende da leitura dos poemas, relacionam-se às categorias positivas e negativas. Paradoxalmente, nos versos seguintes da primeira estrofe, as categorias negativas superam a luz e qualificam a “madrugada”: “negação da vertigem” – nesse verso, há uma tentativa de negar a oscilação, a circularidade, a vertigem. No entanto, essa negação rompe-se com os seguintes versos “redescoberta infinita/ da luz” (versos 3 e 4). A palavra “redescoberta”

oculta a “descoberta” e a faz circular e infinita. Dessa maneira, uma busca labiríntica da luz, da verdade.

Novamente, na segunda estrofe, a palavra “Madrugada” repete-se e enfatiza o empate luz – escuridão “Madrugada/ figura limpa da unidade.” (versos e 6). A madrugada apresenta uma figuração externa, a relação de oposição e contraste, a qual contém a limpidez da unidade, do único, da originalidade.

A estrutura do poema também se direciona ao declive, no segundo e no terceiro versos, há um equilíbrio, uma estabilização, os versos são alongados na horizontalidade. Porém, a partir do quarto verso em diante, o declive acentua-se abruptamente e corrobora a permanência da negatividade da escuridão da noite. Apesar do título do poema ser “Aurora”, o que percebemos é um caminho sem fim, onde a luz não consegue chegar.

Portanto, segundo Orione (2010), “a lucidez é a força motriz da poesia de Orides Fontela – cuja obra nasce da coragem de olhar o próprio sol” (ORIONE, 2010, p. 3), olhar a luz, além de ser um ato audacioso, também é de deixar-se envolverem jogo sem fim. A poesia orideana, pela relação de tensão entre as categorias, busca a novidade, fazendo com que a circularidade e a negatividade construam caminhos de significações a cada experiência.

3.2. Poesia orideana: entre o céu e a terra

A poética de Orides Fontela constrói-se, como vimos, por contrastes, pela tensão entre as categorias positivas e negativas. Essa oposição segue a repetição luz – escuridão, manhã – noite, vida – morte, céu – terra. Com a finalidade de ressaltar essa proposta que parece permear o projeto poético orideano, veremos os poemas “Pouso” e “Noite”, os quais refletem também esse contraste, com suas particularidades.

POUSO

1 Ó pássaro, em minha mão
2 encontram-se
3 tua liberdade intacta
4 minha aguda consciência.

5 Ó pássaro, em minha mão
6 teu canto
7 de vitalidade pura

8 encontra a minha humanidade.

9 Ó pássaro, em minha mão
10 pousado
11 será possível cantarmos
12 em uníssonos

13 se és o raro pouso
14 do sentimento vivo
15 e eu, pranto vertido
16 na palavra?
(FONTELA, 2006, p. 32)

No primeiro verso do poema “Pouso”, do livro *Transposição*, 1969, a categoria positiva “pássaro” aparece em tensão com um “eu” humano, “Ó pássaro, em minha mão” (verso 1). Nesse verso, notamos, em uma possível tentativa de proximidade entre esse e o “eu” humano, um vocativo direcionado ao pássaro, pois há o pronome possessivo “minha”, que se refere à primeira pessoa. Essa posse humana está no manejo de sua própria mão, onde “encontram-se/ tua liberdade intacta/ minha aguda consciência.” (versos 2-4), ou seja, na mão humana está a liberdade sem ser tocada, portanto, íntegra, do pássaro e a consciência dessa liberdade pelo “eu” humano.

Na segunda estrofe, “Ó pássaro, em minha mão/ teu canto/ de vitalidade pura/ encontra a minha humanidade” (versos 5-8), novamente o vocativo surge. Na mão humana do “eu”, está o canto do pássaro, qualificado como pulsar de vida pura. Em conjunto com a liberdade intacta e o canto, está a humanidade do “eu”, aquilo que é matéria consciente.

O domínio humano sobre o pássaro aparece também na terceira estrofe “Ó pássaro, em minha mão/ pousado/ será possível cantarmos/ em uníssonos” (versos 9-12). Nesses versos, continua a súplica orientada ao pássaro, e a proximidade entre ele e o “eu” humano somente pode ser possível porque o pássaro está “pousado”, estático, em sua mão. Assim, surge a possibilidade de uma maior aproximação entre os dois. Notemos que o verbo “ser” está conjugado no futuro, “será”, e, juntamente com a palavra “possível”, amplia-se a meta do “eu” de tentar esse contato para cantarem em uníssonos, isto é, para que a harmonia entre os dois e o deciframento do pássaro pelo humano, de fato, ocorram.

Na quarta e última estrofe, “se és o raro pouso/ do sentimento vivo/ e eu, pranto vertido/ na palavra?” (versos 13-16), segue uma continuidade da terceira estrofe. Na verdade, uma pergunta instaura-se, sobretudo, a partir dos versos “será possível cantarmos/ em uníssonos”

(versos 11 e 12). Se o pássaro pouso raramente, pouso “do sentimento vivo”, ou seja, que vive em movimento e o “eu” configura-se como pranto, lamentação, choro transbordado na palavra, há um possível questionamento do “eu” para com o pássaro, aquele tem a consciência de um não domínio desse.

Constatamos, no poema “Pouso”, que o pássaro está parado na mão do “eu”, do humano, mas, como o *ser* tem consciência do raro pouso, questiona-se sobre a posse do pássaro. O humano sabe que o pássaro segue sua trajetória de voo, pois tem a liberdade, porém, em uma tentativa de chamar-lhe, evidenciada no uso do vocativo “Ó pássaro”, tenta uma proximidade efêmera.

Conforme Gonçalves (2014),

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. (GONÇALVES, 2014, p. 120).

Na afirmação de Gonçalves (2014), confirmamos a proximidade estabelecida no pouso do pássaro na mão do “eu”, momento em que se torna possível a contemplação humana sobre o pássaro. Porém, essa aproximação insere-se como um lampejo destrutivo, porque o pouso é momentâneo e o pássaro segue voo fugindo do domínio do “eu”.

Na esteira de Gonçalves (2014), Dantas (2006) afirma que:

o pássaro pode vir a ser o antípoda ou o singular, ou seja, aquele – o poeta que, destoando da maioria, resguarda em si o arguto olhar face ao real, inquietando-se com os objetos ou com as vicissitudes que lhe ocorram. Nesse sentido, o pássaro vem a ser o *anti-pássaro*, o que detém em si as brechas possibilitadoras de fazerem emanar das camadas mais profundas ou obscuras do ser toda uma sorte de significantes que tentarão *apresentar*, por meio da linguagem poética, uma experiência (embate, recusa?) com o real. (DANTAS, 2006, p. 103).

Em uma visão particular, Dantas (2006), em suas considerações, entende o pássaro como o poeta que difere dos demais observadores, porque tem o olhar face ao real. Porém, acreditamos que, nem mesmo no caso da poesia orideana, a poeta tem o domínio total sobre sua obra. A palavra poética orideana pode ser o pássaro, ou, como quer Dantas (2006), o *anti-pássaro*, que pousa nas mãos humanas, mas seu pouso é momentâneo, pois ele logo foge das mãos e dos olhos de quem se aproxima. Portanto, amplia-se o leque de significações para o pássaro, para a palavra poética.

A categoria positiva na imagem do “pássaro”, como podemos constatar, transforma-se em negativa porque transcende, voa. Essa imagem aparece na maioria dos poemas orideanos. No poema “Pouso”, ao contrário de voar em uma transcendência sublime, o pássaro pousa em direção ao Nada, declina e rompe com a luz, pois vai além dela.

O caminho em direção à terra e não ao céu se instaura na poética de Orídes. Para nos atentarmos um pouco mais sobre essa recorrência, contemplemos o poema “Noite”, da obra *Teia*, 1996.

NOITE

1 Esconder (esquecer)

2 a face

3 soterrar (ocultar)

4 a luz

5 escurecer o

6 amor

7 dormir.

8 Aguardar o que nasce.

(FONTELA, 2006, p. 318)

Noite é o momento em que a luz do sol se esconde para dar lugar ao escuro, período no qual o Sol não incide tão fortemente sobre a Terra. As categorias negativas predominam nesse poema, tais como “noite”, “esconder”, “esquecer”, “soterrar”, “ocultar”, “escurecer”, “dormir”, são maioria frente às seguintes categorias positivas “face”, “luz”, “amor”, “nasce”. A tensão volta-se para o negativo.

O poema divide-se em quatro estrofes concisas. A primeira contém os versos “Esconder (esquecer)/ a face” (versos 1 e 2)Nesses versos, a desarmonia impera, pois “esconder” é não deixar ver, ocultar. Também aparece como “esquecer”, deixar de ter o conhecimento, “esquecer” está inserido nos parêntesis como uma explicação também negativa do “esconder”. Tirar da lembrança a “face”, a superfície, aquilo que está exposto aos olhos do sujeito observador.

Passando à segunda estrofe, “soterrar (ocultar)/ a luz” (versos 3 e 4), destacamos as categorias negativas “soterrar”, enterrar, e “ocultar”, não deixar ver. Ou seja, o campo de visão é obscurecido ao extremo, durante a noite.

Na terceira estrofe, os versos “escurecer o/ amor/ dormir.” (versos 5-7) são permeados pela não luminosidade. O “amor”, sentimento afetuosos, é apagado pelo “escurecer” e pelo “dormir”, sair do estado de atividade. Nos versos, há a quebra com o sentimentalismo.

Na última estrofe, “Aguardar o que nasce” (verso 8), a escuridão abre a possibilidade de luz, mas, ao mesmo tempo, reduz-se pelo uso do verbo “aguardar”, esperar. Essa esperança parece não se findar, ser cíclica. O que nascerá nunca poderá ser a origem, a verdade, mas a possibilidade de significação nova a cada experiência.

A fragmentação dos versos e a declinação construída na verticalidade do poema, que termina na horizontalidade do verso “Aguardar o que nasce” (verso 8), não deixam a luz resplandecer no poema. A inserção de espaços em branco entre os versos também corrobora a obscuridade.

Além dessas características estruturais, o poema também se constrói de verbos, tais como “esconder”, “esquecer”, “soterrar”, “ocultar”, “escurecer”, “dormir”, “aguardar”, que se constituem, de acordo com Simionato (2012), pela negatividade:

Trata-se de um poema visual, em que podemos perceber que os verbos esconder/ soterrar/ escurecer remetem ao passado, dando, assim, aos substantivos face/ luz/ amor uma representação em superfície de forma calculada ao espaço. Nesse cálculo, reside a inclusão do artigo definido e, também, o sentido dos parêntesis que envolvem os verbos “esquecer” e “ocultar”, acentuando o efeito de suspensão do sentimento amoroso. (SIMIONATO, 2012, p. 28).

Simionato (2012) ressalta a ocorrência dos verbos no poema, tal ocorrência, segundo ele, mostra um ocultamento do passado, das características da poesia tradicional. Entendemos esse passado também como a tradição, com a predominância das categorias positivas e de uma poesia harmônica, onde a luz deixa ver e o sentimentalismo instaura-se.

Na poesia de Orídes, tem-se um emaranhado de teias que desconstroem o destamar do sujeito. As categorias em tensão permitem adentrar o universo poético, mas sua negatividade não revela o seu dentro, a sua essência. A palavra morre e transcende em significação, portanto, uma transcendência, como vimos, vazia. O silêncio construído nos poemas orideanos colabora a transcendência vazia.

Veremos nos capítulo seguinte como se constrói o silêncio na poesia orideana e como essa transcendência se constrói.

CAPÍTULO IV

A construção do silêncio na poesia de Orides Fontela

4. 1. “Depois da estrela da tarde só há o silêncio”

O silêncio na modernidade é, segundo a afirmação de Lopes (2008), local de novas possibilidades de expressão. Pensar no silêncio é refletir sobre a quais aspectos ele se refere na obra, sobretudo, na obra contemporânea. Assim, a questão central colocada por Lopes é: “É necessário compreender como o silêncio, tematizado nos versos, organiza os tons e o ritmo dos poemas, afeta a estrutura dos versos e a recepção por parte de um leitor sensível a seus apelos” (LOPES, 2008, p. 120), ou seja, se é no silêncio que encontramos novas possibilidades de expressão, devemos nos atentar para identificar como o silêncio implica na organização da estrutura dos versos, permitindo novas expressões.

Segundo Steiner (1988), “o que há para além da palavra humana é revelador de Deus [...]. Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz” (STEINER, 1988, p. 59). A partir dessa afirmação, podemos compreender que o poeta constrói, com suas próprias mãos, palavras transpostas e entrelaçadas, de tal modo que “fogem” do domínio do próprio construtor para significar no silêncio. É na busca por esse silêncio que encontramos as possibilidades de significações para a poesia moderna. Portanto, o silêncio vai além do sentido da representação; o silêncio é simbólico assim como as palavras são densas na poesia orideana e, portanto, obscuras, sugestivas, de difícil interpretação. Desse modo, adentramos a questão da experiência, já mencionada nos capítulos anteriores de modo breve, quando se falava das tensões entre categorias positivas e negativas, agora pela via do silêncio.

Pensar sobre como o silêncio insere-se na poesia de Orides Fontela é uma das questões postuladas pela crítica, sobretudo, de Marcos Lopes (2008). O crítico faz o seguinte questionamento: o que seria o silêncio na poesia orideana? Um organizador formal? Ou um modo de referência ao mistério e um adensamento ao sentido do ritmo e da melodia? O fato é que o silêncio é um dos elementos responsáveis pela singularização da poesia de Orides.

Lopes (2008) afirma também que as sereias, em Orides Fontela, estabelecem a relação entre silêncio e canto, bem como respondem com o “crime da palavra”, elas constituem a voz que atrai e trai o leitor. Diante disso, Lopes (2008) afirma:

No regime da cristandade, o silêncio, ao assumir o sentido dos limites da linguagem, indica a presença do transcendente na estrutura do mundo. Na modernidade, a reavaliação do silêncio não significa exclusivamente o retorno do transcendente no mundo. (LOPES, 2008, p. 121).

Em outros termos, o silêncio vai além da visão transcendente do mundo e, com poucas palavras e mais imagens, significam mais, fazem o silêncio.

Segundo Lopes (2008), em análise feita do poema “As sereias” de Orídes, as sereias são a voz lírica que atraem e traem o leitor, porque seu canto, sua palavra, não se deixam ver.

Para compreender melhor o poema “As sereias”, de Orídes, faz-se necessário conhecer o canto XII, episódio das sereias da *Odisseia*, e o conto “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka, pois parece haver traços de intertextualidade que veremos.

Trecho do Canto XII – episódio das sereias – da *Odisseia*:

Tudo a ponto, embarcamos-nos entregues
 Às auras e ao piloto; eu mesto falo:
 “Não somente um nem dous, amigos, saibam
 O que a deusa das deusas me predisse,
 Para informados ou morreremos todos
 Ou da Parca fugirmos.
 Das Sereias Evitar nos ordena o flóreo prado
 E a voz divina; a mim concede ouvi-las,
 Mas ao longo do mastro em rijas cordas.
 E se pedir me desateis, vós outros
 De pés e mãos ligai-me com mais força”
 Mal acabava, à ilha das Sereias
 Avizinha-se a nau com vento fresco.
 Súbito acalma, e um deus serena as ondas;
 Já ferrado no bojo o pano arreiam.
 Do liso abeto ao golpe alveja a espuma.
 De cera um disco a bronze em porções corto,
 Forte as machuco e as amoleço ao lume.
 Do Hiperião Sol, de homem por homem
 Os ouvidos entupo; ao mastro em cordas
 Atam-me pés e mãos, e aos remos tornam.
 Eis, a alcance de um grito, elas, que atentam.
 O impelido baixel, canoro entoam:
 “Tem-te, honra dos Aqueus, famoso Ulisses,
 Nenhum passa daqui, sem que das bocas
 Nos ouça a melodia, e com deleite
 E instruído se vai.

Consta-nos quanto
 O Céu vos molestou na larga Tróia,
 Quanto se faz nos consta n' alma terra"
 Destarte consonavam: da harmonia
 Encantado, acenei que me soltassem;
 Mas curvam-se remando, e com mais cordas
 Perimedes e Euríloco me arroçam.
 Nem já toava ao longe a cantilena,
 Quando os consócios, desuntada a cera,
 Desamarram-me enfim. Remota a ilha,
 Vejo em fumo e escarcéus, um ruído escuto;
 Ao marinho rumor, de susto as vogas
 Largaram de repente, a nau parou.
 De banco em banco, afável os conforto:
 "Provado, amigos, temos outros males;
 Este não é maior que o da caverna
 Do violento Ciclope [...].

(HOMERO, tradução MENDES, M. O. (1799-1864). Disponível em: <
<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>>.)

O SILÊNCIO DAS SEREIAS

Prova de que até meios insuficientes - infantis mesmo podem servir à salvação:

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses, porém, não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos.

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante - que tudo arrasta consigo - não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses - que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou

que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido - embora isso não possa ser captado pela razão humana - que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.

(KAFKA, F. Tradução de Modesto Carone. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>>).

AS SEREIAS

1 Atraídas e traídas
2 atraímos e traímos

3 Nossa tarefa: fecundar
4 atraindo
5 nossa tarefa: ultrapassar
6 traindo
7 o acontecer puro
8 que nos vive.

9 Nosso crime: a palavra.
10 Nossa função: seduzir mundos.

11 Deixando a água original
12 cantamos
13 sufocando o espelho
14 do silêncio.

(FONTELA, 2006, p. 96)

Ao lermos o episódio das sereias da *Odisseia*, de Homero, o conto “O silêncio das sereias”, de Kafka, e o poema “As sereias”, de Orides Fontela, percebemos que há uma intertextualidade neles, pois os três textos falam sobre o canto das sereias, canto que seduz e trai. No canto XII de Homero, Ulisses, caso ouvisse o canto das sereias, morreria, mas ele vence o canto. No conto de Kafka, Ulisses e as sereias parecem estar pareados em relação à astúcia, pois,

nos trechos: (i) “Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las.”; (ii) “Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses”, as sereias silenciam porque queriam aproximar-se de Ulisses. No entanto, ele “escapa” do canto, pois acreditava que era o único e que o canto não atingia, mas, na verdade, o silêncio se instaurava.

No poema “As sereias”, da obra *Helianto*, 1973, de Orides, as sereias se sobressaem, são, segundo Lopes (2008), “as protagonistas” (p. 121). As sereias, no poema orideano, atraem e traem o sujeito que as observa, que ouve o seu canto. Elas atraem e traem com a palavra “Nosso crime: a palavra./ Nossa função: seduzir mundos.” (versos 9 e 10).

Como aponta Lopes (2008), “Há, no poema, a seguinte oposição de base: apropriação (atrair: puxar alguém ou alguma coisa violentamente para si) e desapropriação (trair: entregar alguém ou alguma coisa ao „inimigo”) (LOPES, 2008, p. 121). Portanto, segundo Lopes (2008), “Em Orides Fontela, as sereias constituem a voz lírica que atrai e trai o leitor” (LOPES, 2008, p. 121), isto é, a palavra poética orideana seduz ao mesmo tempo trai o leitor. Este, por sua vez, busca sua origem imersa no silêncio, “Deixando a água original/ cantamos/ sufocando o espelho/ do silêncio” (versos 11-14). A voz lírica canta, sem deixar ver sua origem, que está no silêncio e não se deixa refletir no espelho.

A palavra poética, assim como o canto das sereias do poema, atrai e trai o leitor, porque não revela sua essência. Deixando o sujeito imerso na sua superfície, na significação decifrável de imediato. Trai porque, possivelmente, a sua significação renova-se a cada nova experiência de leitura do objeto, não sendo possível chegar a uma significação única.

A busca pela essência da palavra pode ser incessante porque, de acordo com Villaça (1992), a explanação de símbolos, tais como “pedras”, “águas”, “luzes”, “fontes”, entre outros, que são recorrentes na poética orideana colocam-se à reflexão, uma vez que são deslocados de sua representação, não sendo, portanto, formulados pela razão, seu sentido vai além. Esses símbolos são também as categorias positivas e as categorias negativas relacionadas em tensão na poesia orideana.

Villaça (1992) aponta sobre a poética de Orides Fontela:

nossa poeta acentua, muito modernamente, a distância que vai da palavra à coisa, o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas, silêncio "selvagem" e "difícil" de esfinge. Tal consciência faz com que Orides tome as palavras como instâncias de uma dolorosa e inevitável mediação para aquilo que, sendo essencial, não se decompõe jamais em expressão. (VILLAÇA, 1992, p. 203).

Nessa afirmação, Villaça (1992) reflete sobre a obscuridade da poética orideana, que não pode, segundo o crítico, ser decomposta em expressão, porque há um silêncio, uma distância entre a palavra e a coisa. É justamente esse silêncio que impõe a releitura e a recifração do sentido do poema pelo leitor.

Nessa mesma linha, Bucioli (2003) aponta que:

A poeta, ao romper a superfície compacta da palavra, buscando seu centro vazio (o silêncio), não sugere unicamente o decompor dos sentidos, mas antes a descoberta de algo mais profundo (“esplendor além da vida”) por meio de um trabalho minucioso de reconhecimento reflexivo e vivencial do ser pela palavra, capaz de apreender a “vida além/ da memória”. (BUCIOLI, 2003, p. 102).

Nessa afirmação, pode-se depreender que tudo é difícil de dizer, porque a poeta rompe com a superfície compacta da palavra, conduzindo ao silêncio, a uma transcendência que é vazia.

A poética de Orides Fontela rompe com o sentimentalismo e inova ao construir o silêncio. Segundo Steiner (1988):

O poeta moderno utiliza as palavras como notação particular, cujo acesso é dificultado cada vez mais ao leitor comum. Onde há trabalho de mestre, onde a privacidade dos meios é instrumento de uma percepção intensificada e não simples artifício, do leitor se exigirá o necessário esforço. (STEINER, 1988, p. 47).

Nessa afirmação de Steiner (1988), o crítico ressalta o trabalho de construção com as palavras. Esse trabalho dificulta o acesso do leitor comum, porque adentrar o emaranhado de teias feito com as palavras é uma luta sem fim.

A acessibilidade à poesia orideana também é dificultosa, porque insere em meio às palavras o silêncio, que é significativo e amplia a possibilidade de significações.

De acordo com Costa (2003), “Para Orides Fontela, a palavra cumpre sua existência a partir do silêncio que lhe define os limites, onde a insuficiência é sua própria matéria e a morte torna-se desejo de impessoalidade, fuga da consciência, ato de desumanização” (COSTA, 2003, p. 68). Nesses apontamentos, confirmamos que a morte da palavra poética ocorre para tornar a poesia orideana impessoal e definir os seus limites. O silêncio, portanto, surge para mostrar que a palavra transcende.

Destarte, o silêncio aparece na poesia orideana porque a palavra poética não mais compartilha características da tradição, como, por exemplo, apresentar uma unidade harmônica e decifrável, além de um sentimentalismo inerente. A palavra poética está em tensão entre as categorias, como vimos anteriormente, e a função é desconstruir para construir novas significações. Ela (palavra poética) não comunica, transcende e, para que isso ocorra, silencia.

Para construir a tensão e o silêncio, além das categorias, a poeta conta com alguns recursos estruturais, como a fragmentação dos versos, as repetições de palavras, a verticalidade, os espaços em branco.

4.2. Entre os emaranhados da estrutura

Os poemas orideanos, em sua maioria, são concisos, construídos com poucas palavras, mas palavras simples e de tamanha densidade. Elas aparecem, nos poemas, transpostas, com categorias positivas e negativas relacionadas em tensão. Por serem breves, os poemas de Orides parecem *haikais*, de acordo com Felizardo (2009), “essa concisão altamente expressiva guarda, por outro lado, parentesco com o *haikai*, gênero da poesia japonesa, em que a economia dos recursos linguísticos atinge alta carga semântica”. (FELIZARDO, 2009, p. 131). Entretanto, a poeta nunca se dedicou ostensivamente ao feitiço desse gênero, apesar de sua poesia ser bem próxima da proposta dos *haikais* japoneses.

Felizardo (2009) também destaca:

Mesmo nos poemas mais extensos, de feitiço mais longo, em que não se pode perceber de maneira alguma o formato canônico do poema japonês, tem-se esse mesmo corte sucinto das palavras, a mesma brevidade intensa capaz de atingir o leitor com um denso lirismo. (FELIZARDO, 2009, p. 131).

Na afirmação de Felizardo (2009), notamos semelhanças entre a poesia orideana e o gênero *haikai*, tais como o formato canônico do poema japonês. Mesmo nos poemas longos de Orides, a brevidade é intensa e o lirismo é denso.

A seguir apresentamos uma sequência de poemas denominados “Ode”, que, de um lado, evocam a tradição clássica, de outro, porém, afastam-se dela.

ODE I

1 O real? A palavra
2 coisa humana
3 humanidade
4 penetrou no universo e eis que me entrega
5 tão-somente uma rosa.
(FONTELA, 2006, p. 35)

O poema “Ode I”, da obra *Transposição*, 1969, exhibe em sua composição poucas palavras, mas densas, em tensão. Um poema breve como o gênero *haikai*. Nele, percebemos uma verticalidade, estabilizada na horizontalidade do quarto verso “penetrou e eis que me entrega” e que depois declina, novamente, no último verso.

Esse poema apresenta como título o termo “Ode”, que traz como significado um tipo de poema lírico simétrico de tom entusiástico e alegre. Ademais, trata-se de um poema curto e de temática variada, que, na Grécia Antiga, era destinado ao canto. No poema de Orides, percebemos, portanto, características de uma ode, tais como a concisão dos versos, ou seja, um poema curto, que apresenta em si uma racionalidade abrupta

O poema estrutura-se em uma estrofe composta por cinco versos. Nos versos “O real? A palavra/ coisa humana/ humanidade” (versos 1-3), podemos notar que há uma pergunta e, em

seguida, uma possível resposta dada a mesma. “O real?” (verso 1) questiona o que é o real, a verdade. Logo em seguida, há uma resposta “A palavra”, o que sugere que o real está na palavra.

Nos versos “penetrou no universo e eis que me entrega/ tão-somente uma rosa” (versos 4 e 5), reconhecemos que a palavra se insere no universo para nomear, comunicar. Todavia, nesses versos, a palavra parece ir além da comunicação, pois se trata da palavra poética. Ela – a palavra – se entrega ao sujeito lírico e ao seu observador “tão-somente uma rosa” (verso 5), ao mesmo tempo que se amplia e reduz, fato que pode ser observado a partir seu reconhecimento pelo sujeito lírico e pelo observador. A palavra é afirmada como aquela que entrega uma rosa a esses observadores, tal rosa morre e passa a significar, a rosa deixa de ser rosa e passa a ter outra significação, converte-se na própria poesia.

Como ressalta Bucioli (2003):

Ao proclamar tão somente o símbolo – a rosa – como fruto da palavra transfigurada no ser (*coisa humana*) e na história (*humanidade*), Orides recupera o „sangue vivo“ que suas mãos não elidiram ao assassinar o nome da flor e a palavra para, num próximo passo, reconstruir o que destruiu. (BUCIOLI, 2003, p. 72).

A colocação de Bucioli (2003) condiz com o que afirmamos, pois, segundo seus apontamentos, sem elidir sangue a palavra é destruída, mas se reconstrói na experiência.

O deixar de ser rosa para ter outra significação, que é ser a própria poesia, tem em si a ideia de circularidade. Essa é mais uma das características da estrutura de sua poética: constrói poemas cíclicos tanto no tocante à metalinguagem, que veremos a seguir, como na organização espacial de alguns poemas que são circulares. Além de caleidoscópicos, os poemas são uma espécie de labirinto, por isso, adentrá-los é uma tarefa difícil.

A fragmentação das palavras e dos versos (*enjambement*) corrobora a construção da poesia de Ordes, que evoca, nesse sentido, a poesia mallarmeana brevemente discutida no capítulo 1. Os versos ganham movimento e tornam-se ainda mais circulares. No poema “Ode I”, há esse tipo de ocorrência, um verso precisa do verso seguinte para completar uma estrutura compreensível “O real? A palavra/ coisa humana/ humanidade/ penetrou no universo e eis que

me entrega/ tão-somente uma rosa” (versos 1-5). Além disso, a fragmentação corrobora a construção da verticalidade, do declive, do poema.

Outro exemplo de poema para uma compreensão melhor da estrutura da poética orideana é o “Ode”, do livro *Helianto*, 1973. Penetremos em sua construção.

ODE

1 E enquanto mordemos
 2 frutos vivos
 3 declina a tarde.

4 E enquanto fixamos
 5 claros signos
 6 flui o silêncio.

7 E enquanto sofremos
 8 a hora intensa

9 lentamente o tempo
 10 perde-nos.
 (FONTELA, 2006, p. 133)

No poema em questão, destacamos outro recurso estrutural que Orídes utiliza para dar forma à sua poética: a repetição de palavras. Podemos notar a reiteração de “E enquanto” nos versos 1, 4 e 7, respectivamente, na primeira, segunda e terceira estrofes. Esse recurso pode estar marcando um tempo perdido em relação a uma construção de significação que é ilimitada.

Cada estrofe exibe um verbo conjugado na primeira pessoa do plural “nós”, na primeira, “mordemos”, na segunda, “fixamos”, na terceira, “sofremos”, e, na quarta e última, “perde-nos” (verbo enclítico). A escolha da pessoa parece incluir a todos (leitores, poetas, sujeitos) mergulham na poética a fim de decifrá-la.

As categorias positivas (“frutos vivos”, “claros signos”), em tensão com as categorias negativas (“declina a tarde”, “silêncio”, “sofremos”, “hora intensa”, lentamente”, “tempo”, “perde-nos”) destroem a “possibilidade de” desse “nós”. A repetição “E enquanto”, em conjunto com as palavras “tempo”, “lentamente” e “silêncio” volta à questão do tempo perdido em encontrar, na superfície da construção poética, uma significação única. Além dessas reiterações, o poema, com a fragmentação dos versos e o espaço em branco inserido entre os versos 8 e 9,

rompe abruptamente com o dizer e permite que o silêncio se instaure. São as categorias negativas que permeiam o poema e constrói a tensão, portanto.

Nos espaços em branco, destaca Simionato (2012), “a poeta tece o não dito, a textura do silêncio poético em suas páginas” (SIMIONATO, 2012, p. 7). Portanto, ao analisarmos sua obra, devemos reconhecer que o espaço em branco rompe com o dizer da palavra, na esteira da herança mallarmeana. A palavra poética significa mais no silêncio, construído, sobretudo, no espaço em branco e na tensão das categorias.

Na primeira estrofe, “E enquanto mordemos/ frutos vivos/ declina a tarde.” (versos 1-3) esse “nós” (poeta e leitor), há a intenção de captar a luz, de decifrar a palavra poética, mas “declina a tarde” e a luz se enfraquece, dando lugar à noite, à escuridão. Nesse contexto, o deciframento pode se tornar difícil, duro.

Nos versos da segunda estrofe, “E enquanto fixamos/ claros signos/ flui o silêncio” (versos 4-6), tenta-se uma possível aproximação com o objeto analisado com a captação da superfície, o que verificamos em “fixamos” “claros signos”. Em contradição, essa fixação parece não proceder, porque “flui o silêncio” e obscurece o olhar do observador.

Seguidamente a essas estrofes, estão a terceira “E enquanto sofremos/ a hora intensa” (versos 7 e 8) e a quarta “lentamente o tempo/ perde-nos.” (versos 9 e 10) estrofes. Nos versos 7 e 8, o “nós”, por entrar em um caminho enovelado e enigmático de decifração do objeto poético, sofre a intensidade demarcada pelo tempo, que passa “lentamente” (verso 9) e “perde-nos” (verso 10), ou seja, desconstrói o que construímos.

Ao analisarmos os poemas de Orides Fontela, reconhecemos a incidência da metalinguagem. A metalinguagem é calcada na auto referencialidade e na reflexão sobre a própria poesia, seus limites, na sua transcendência. Segundo Samira Chalhub (1988), “a metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código” (CHALHUB, 1988, p. 47):

Uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de que seu poema não mais é um representante da realidade, que ao falar de chuva está, na verdade, falando da palavra *chuva*. (CHALHUB, 1988, p. 46).

Como aponta Chalhub (1988), o poeta tem a consciência de que o poema não representa a realidade, que a sua significação transcende. A exemplo disso, temos a palavra “chuva” deixa de ser chuva no poema para significar plurais significações que variam de acordo com a experiência realizada entre sujeito e objeto. É o que acontece no poema “Meada”:

MEADA

1 Uma trança desfaz-se:
2 calmamente as mãos
3 soltam os fios
4 inutilizam
5 o amorosamente tramado.

6 Uma trança desfaz-se:
7 as mãos buscam o fundo
8 da rede inesgotável
9 anulando a trama
10 e a forma.

11 Uma trança desfaz-se:
12 as mãos buscam o fim
13 do tempo e o início
14 de si mesmas, antes
15 da trama criada.

16 As mãos destroem, procurando-se
17 antes da trança e da memória.
(FONTELA, 2006, p. 17)

Ao lermos atentamente o poema “Meada”, do livro *Transposição*, 1969, observamos a repetição da expressão “Uma trança desfaz-se”, o que sugere uma meada sendo desfeita pelas mãos. A reiteração dessa expressão também parece o próprio movimento de desfazer. Nesse poema, as mãos procuram, buscam, soltam os fios “calmamente as mãos/ soltam os fios/ inutilizam/ o amorosamente tramado” (versos 2-5) e tornam inúteis o que antes fora tramado.

Entendemos que a as mãos, ao soltarem os fios, buscam, nos emaranhados, o início, o “dentro”, a essência de onde surgiram “as mãos buscam o fundo/ da rede inesgotável/ anulando a trama/ e a forma” (versos 7-10). Essa procura se desfaz pela circularidade da “trama” e da “forma”.

Além de buscarem o fundo “da rede inesgotável” dos fios, “as mãos buscam o fim/ do tempo e o início/ de si mesmas, antes/ da trama criada.” (versos 12-15), ou seja, as mãos parecem querer encontrar o princípio de sua criação, que está além da forma criada. Encontrar o início e o que está antes dele é algo difícil em meio à trama, porque ela, ao invés de revelar, oculta.

Na última estrofe do poema, “As mãos destroem, procurando-se/ antes da trança e da memória.” (versos 16 e 17), as mesmas mãos destroem porque não conseguem penetrar no fundo, no que está “antes da trança e da memória”.

As mãos que buscam o início e o fim da meada podem ser as mãos que constroem significações para a palavra poética. Segundo Bucioli (2003), “a palavra poética configura-se como um traçado desfeito, cujos fios guardam, porém, em sua malha, formas já ditas e sentidos conquistados que, ao longo do tempo, foram tramados por outras mãos” (BUCIOLI, 2003, p. 51). Em outros termos, a palavra poética guarda em si características e sentidos já traçados, embora os mesmos transcendam em significações a cada nova busca pelo início e pelo fim da meada. Portanto, “Meada”, assim como os poemas que analisamos é metalinguístico porque reflete sobre a própria criação poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Orides Fontela, construída de modo racional e singular, permite ao leitor e ao poeta debruçarem-se e voltarem a ela várias vezes, pois o trabalho de construção particulariza a poesia. A poeta, em seu trabalho de artesã da palavra, constrói teias emaranhadas.

Esses emaranhados de teias são construídos pela disposição das palavras no poema, palavras simples, mas que, transpostas, passam a sugerir a própria construção do poema, dada a carga metalinguística a elas associada. A poesia orideana sugere ao invés de nomear, a poeta joga com o sujeito observador e com ela mesma, pois o uso de categorias positivas e negativas, em relação tensional, traí ambos na busca de uma significação única para cada poema. Como Lopes (2008) suscita, a palavra poética de Orides atrai e trai o sujeito.

Essas categorias, relacionadas e transpostas de modo singular nos poemas orideanos, surgem da lírica moderna que são analisadas por Hugo Friedrich (1991), em termos da dissonância e da negatividade da poesia. A lírica moderna constrói-se, portanto, segundo o crítico, pela obscuridade.

Na esteira de Friedrich (1991), Barbosa (1986) também reconhece a lírica moderna como obscura porque a palavra poética não quer comunicar, não quer ser vista, é de difícil acesso. De acordo com o crítico, isso é o que lhe faz ser original. Essa novidade apresenta-se, como aponta Barbosa (1986), pelo ato de recriar, ou seja, o sujeito recifra a linguagem e cria novas significações para a mesma. Em linha semelhante de pensamento, Valéry (1999), em um capítulo intitulado “O homem e a concha” (p. 95), fala da relação do homem com o objeto de sua obra. Essa relação tem como objeto de exemplo a concha. Valéry (1999) afirma que os objetos emprestados da natureza intrigam quem os observa, principalmente, no tocante à sua formação, construção, pois não sabemos como foram construídos e tentamos encontrar meios para responder nossos questionamentos.

Esses apontamentos de Valéry (1999) relacionam-se com a palavra poética da lírica moderna, sobretudo, da poesia de Orides. O sujeito, em sua observação da palavra poética, busca analisar os meios de construto, bem como encontrar uma significação original é a sua missão. Entretanto, esse processo consiste em uma luta que não se finda, porque a palavra não se deixa ver.

Na poética orideana percebemos essa obscuridade da palavra construída pela(o): (i) relação de tensão entre as categorias positivas e negativas; (ii) fragmentação das palavras e dos versos que sugerem um movimento declinatório dos versos; (iii) repetição de palavras e de estruturas que também parecem dar mobilidade aos poemas; e (iv) uso de espaços em branco que são significativos. Todas essas características, já presentes na lírica moderna, corroboram uma poética que se constrói na desconstrução, no silenciamento.

Confirmamos que a negatividade se destaca na poesia de Orides Fontela e, portanto, podemos falar que sua poesia, apesar de ser contemporânea, partilha das características da lírica moderna. Engendrado pelas categorias negativas, o silêncio permeia sua poética e conduz a palavra ao abismo. A palavra poética, portanto, não comunica e não representa o real, ela permite possibilidades de significação, mas jamais deixa ver a sua essência.

Somente é possível adentrar as peripécias do abismo, os emaranhados dos fios, por meio de uma leitura intervalar, que não se preste à decifração, mas que, aceitando a obscuridade das imagens, aceite seu valor poético, metalinguístico e auto referencial . Como aponta Osakabe (2002), é na experiência que conseguimos formular uma significação para o objeto poético. Formulação parcial, como vimos nos poemas orideanos, porque o seu “dentro” não pode ser revelado, já que “um lance de dados não abole o acaso” e, portanto, algo da linguagem escapa sempre ao poeta, ao leitor, à definição e controle.

Ao exercer um trabalho de tensões entre as categorias negativas e positivas, ao operar com o silêncio, problematizando os limites do dizer, a poesia e sua linguagem, Orides Fontela conseguiu traçar sua poética. Uma poesia original, que rompe com o sentimentalismo, o confessionalismo, a construção harmônica dos versos. Ela prefere a concisão dos versos e a densidade das palavras.

Com a tensão entre as categorias se estabelece as possibilidades de uma luz, de um caminho rumo ao céu, direcionamento à claridade, ao dentro, a essência da forma. Todavia, como a negatividade prevalece, a luz passa a ofuscar, a cegar os olhos de quem observa o objeto, a criação é destruída. A palavra morre simbolicamente na poesia orideana para transcender em significação. Transcende a palavra poética, mas uma transcendência que é vazia, porque nunca é única.

Bucioli (2003) destaca

Orides Fontela surpreende com seus poemas o público leitor de poesia no final da década de 60. Voz singular, capaz de superar “modismos”, dialoga com as tendências da poesia moderna e “entronca na tradição do poema curto e virtualmente fragmentário”, sem, no entanto, deixar de trabalhar com o senso da concorrência de recursos, para chegar à multiplicação do significado. (BUCIOLI, 2003, p. 35).

Nessa afirmação, Bucioli (2003) reconhece a singularidade da poética orideana, a qual dialoga com as tendências da poesia moderna, exacerbando-a pela recorrente circularidade e temas circulares como o labirinto, a aurora, o caramujo. Aliás, a circularidade como bem ressaltada pelos seguintes versos do poema “Caramujo” – “A saída/ é a volta”(versos 17 e 18), mostra que a leitura impulsiona o reinício dela mesma: retornar ao poema infinitamente, esta, talvez, a lição da poesia de Fontela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura 1*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.
- ANDRADE, A. M. Construção destrutiva e destruição construtiva: a poesia de Orides Fontela. *Revista Eletrônica "Diálogos Acadêmicos"*, v. 04, nº 1, p. 77-89, jan-jun, 2013. Disponível em: <<http://www.semar.edu.br/revista/downloads/edicao4/ArtigoAPoesiaOridesFontela.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2015.
- BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BERARDINELLI, A. As fronteiras da poesia. As muitas vozes da poesia moderna. In: _____. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.7-41.
- BÍBLIA SAGRADA – Antigo e Novo Testamento. 2. Ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975.
- BUCIOLI, C. A. B. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.
- CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- CHALHUB, S. *As funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- CHAUÍ, M. Prefácio. In: FONTELA, O. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- COSTA, A. R. *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. Belo Horizonte, p. 1-253. v. 6. ago. 2003. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/POSLIT/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/07-Alexandre-Rodrigues.pdf>. Acesso em: 14 set. 2012.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Eunice Dutra Galery et al. Minas Gerais: UFMG, 2010.
- CORRÊA, J. A. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.
- DANTAS, V. A nova poesia brasileira e a poesia. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 16, dez.1986, p. 40-53.

DANTAS, M. de L. *Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*. 2005. 161 f. (Tese, Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal – Rio Grande do Norte. Disponível em: <http://bdtd.bczm.ufrn.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=459>. Acesso em: 26 maio 2013.

DASTUR, F. *Morte: um ensaio sobre a finitude*. São Paulo: Difel, 2002.

FELINTO, M. O avesso do verso – Entrevista: Orides Fontela. In: *Revista Marie Claire*, setembro de 1996.

FELIZARDO, A. B. Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada. *VOOS*. Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá, Guairacá, v. 1., s. n., jul. 2009. Disponível em: <http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/view/37/09_Vol1_VOOS2009_CL2>. Acesso em: 14 set. 2012.

FERREIRA, A. B. H. *Miniaurélio*. Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, L. R. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Rio Grande do Sul: ASL Palloty, 2002.

FONTELA, O. Meada. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 17.

_____. Pouso. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 32.

_____. Meio-dia. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 34.

_____. Ode I. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 35.

_____. Destruição. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 36.

_____. Caramujo. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 40.

_____. Aurora. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 54.

_____. As sereias. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 96.

_____. Gênese. In: _____. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 125.

_____. Ode. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 133.

_____. Nudez. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 303.

_____. Ver. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 307.

_____. Noite. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 318.

_____. Prece. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 319.

_____. Vésper. In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 355.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de M. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FROTA, L. de M. 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.

GONÇALVES, R. A. V. *Entre a potência e a impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. São Paulo: 2014, 162 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

HEGEL, G. W. F. *Estética (poesia)*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução MENDES, M. O. (1799-1864). Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>>

KAFKA, F. *O silêncio das sereias*. Tradução de Modesto Carone. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>>.

KANT, I. Dedução dos juízos estéticos puros. In: _____. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 126-181.

LACAN, J. *Escritos*. Tradução Inês Oseki-Dupré. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LIMA, M. J. B. de. Entre trama e teia: a metapoética em Orides Fontela. *Fronteiraz* (Revista Digital do Programa de Estudos Pós Graduated em Literatura e Crítica Literária), v. 5, PUC, São Paulo, 2010.

LOPES, M. A. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/11-O-canto-e-o-sil%C3%A0ncio-na-po%C3%A9tica-de-Orides-Fontela.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2013.

MAIA, L. “Aqui acontece”, Orides Fontela. *Arca*. São João da Boa Vista: Academia de Letras de São João da Boa Vista, abr. 2013, p. 38-39.

MALLARMÉ, S. Poesias. Poesias e Estudos Críticos. Ed. Bilíngue. Tradução Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Decio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002. Suplemento Especial Um Lance de Dados.

MASSI, A. Alba. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 76, p. 100-101, nov. 1983.

MATTOS JUNIOR, J. *A catedral de São João da Boa Vista: história*. [S.l.: s.n.], 1992.

MOUTINHO, N. Versos que soam o silêncio impudico. In: *Folha de São Paulo*, 31 de julho de 1983.

NASIO, J. D. (Org.). *O silêncio em psicanálise*. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas: Papyrus, 1989.

ORIONE, E. J. de M. Filosofia e poesia em Orides Fontela. *Revista Fronteiraz*, São Paulo, v. 5, n. 5, ago. 2010. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n5/download/pdf/revista_fronteraz5_impreso.pdf>. Acesso em: 27 maio 2013.

OSAKABE, H. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate de Males*, Campinas - SP, v. 22, n. 22, p. 97-109, 2002.

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

PLATÃO. Livro VII; Livro X. In: _____. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 317-362; p. 451-500.

PILATI, A. S. Consciência Lírica e Trabalho na poesia de Orides Fontela. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, v. 1, 2011, Curitiba. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: UFPR, 2011, p. 1-10.

SAFOUAN, M. *A palavra e a morte: como é possível uma sociedade humana?* São Paulo: Papyrus, 1993.

SIMIONATO, A. C. *Corpo silencioso – o vazio na poesia de Orides Fontela*. Campo Grande – MS, 2012, 88 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

SISCAR, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2010.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUTTANA, R. Orides Fontela: introspecção e luz. *IPOTESI Revista de Estudos Literários*, v. 11, Editora UFJF: Juiz de Fora, 2007.

TATE, A. Tensão em poesia. In: *The Man of letters in the modern world* (Selected essay: 1928-1955). Tradução de Luiza Lobo. London: Nepidiah Books, 1957.

TORRES, R. P. da C. *Lirismo e lucidez em Orides Fontela*. Monografia. (Licenciatura em Letras), Universidade de Brasília, D. F., 2011.

VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 34, p. 198-214, nov. 1992. Disponível em: <http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/68/20080625_simbolo_e_acontecimento.pdf>. Acesso em: 26 maio 2013.

ANEXO

Depoimento inédito do acadêmico Antonio Carlos Rodrigues Lorette sobre a poeta Orides Fontela

Orides Fontela nasceu na rua Oscar Janson, nº 18, morava na rua das lavadeiras. Essa casa não existe mais hoje, pois construíram uma loja na frente dela. Esse local era uma região de prostíbulo, conhecido como clube dos negros naquela época. Região antiga próxima ao córrego São João.

Proveniente de uma família simples, Orides era grande companheira de seu pai. Ele tinha a mesma personalidade da filha. Nas ruas, os dois andavam em fila, ela ia na frente com um guarda-chuva nos braços e, logo atrás, seu pai. Andavam rápido e sempre olhando para o chão.

A poeta morreu com 58 anos de idade, com tuberculose. Era uma pessoa engraçada, porém gostava de tirar sarro das pessoas, suas tiradas eram muito inteligentes. Tinha resposta para tudo. Além disso, não namorou e nem chegou a se casar. Orides gostava de beber cachaça, as pessoas que conviviam com ela tentavam esconder a pinga dela, porém ela bebia e não ficava bêbada.

Orides Fontela teve somente uma irmã que faleceu ainda criança. Como a poeta não se casou e sem irmão, Orides tem poucos parentes ainda vivos. São eles: Lilian Colosso, prima de terceiro grau, que mora em São Paulo e é cineasta; Maria Helena Teixeira, prima de primeiro grau e Clóvis (pai da Lilian), primo de primeiro grau de Fontela.

Um dado biográfico da autora refere-se à sua personalidade difícil. Ela não era louca, tampouco tinha algum problema mental, era ansiosa e apresentava algumas manias. Algumas dessas manias eram: uma velocidade grande para pensar e uma esperteza para transformar as coisas. A poeta, portanto, como era autista e hiperativa, tinha o mundo dela. As pessoas veem ela como folclórica, pois não se encaixa no tempo.

Orides gostava muito de ler e estudar. Estudou na escola Joaquim José e no ginásio São João, em São João da Boa Vista. Depois, ela fez Pedagogia. Como pedagoga, trabalho em escolas e um fato que chama a atenção é o seguinte: um dia, Orides viu um aluno mascando chiclete e falou para ele “– O que é isto? Pare de mascar chiclete”, então, ela tirou a goma de mascar da boca do aluno e colocou na boca dela e começou a mascar.

A poeta formava roda com os alunos na escola onde trabalhava e ensinava-os a cantar, fugindo das aulas comuns. Os diretores não gostavam da forma como Orides ministrava suas

aulas e por não encontrarem uma saída melhor, decidiram colocar a poeta para trabalhar na biblioteca do local.

No período em que trabalhou como bibliotecária, Orides lia muitos livros, sobretudo livros de Filosofia, principalmente da Filosofia Iluminista do século XVIII, da Revolução Francesa. Posteriormente à essa época, ela vai para São Paulo para estudar Filosofia, na USP, foi transferida como bibliotecária porque não podia ser professora.

Desde criança, Orides mostrava gosto por literatura. Ela escrevia muito bem, tinha boas ideias e transformava coisas simples em algo denso. Um de seus poemas ela dedicou à sua irmã que faleceu precocemente. Quando tinha por volta dos 12 ou 13 anos, alguns de seus poemas foram publicados no jornal da época.

Os poemas que escrevia quando ainda era criança eram muito parnasianos (antigos), comuns. Ao adquirir a técnica de escrever, ela passa a ter uma escrita e uma fala diferentes e expressa isso em seus poemas. Neles havia uma economia de interferência, o que mostra seu estilo e domínio de ideia.

A partir do momento em que Orides lê os textos de Drummond, ela passa a reconhecer o caminho a ser traçado e coloca em prática na construção de seus poemas. Seus textos eram uma releitura, assim a poeta junta seus poemas, formando o livro *Trevo*.

Ao chegar à construção de seu livro *Teia*, Orides perde muitas de suas anotações, fica “doida da vida” e passa a resgatá-las.

Antonio Candido vem, então, fazer um curso técnico na cidade de São João da Boa Vista, período no qual ocorre um incêndio no ginásio São João, pois tinha contato com Orides.

Davi Arrigucci, filho de médico, também, conhecia a poeta. Ele morava perto de sua casa. O crítico escreveu um livro com base no pessoal do local. Candido, Arrigucci e Maria Helena se empenharam para publicar o livro *Trevo*, de Orides.

Seus poemas são uma espécie de mandala, do infinito, são circulares. Constri-se uma atmosfera nesses. Os editores ficavam confusos porque, em seus livros, havia muitas páginas em branco, porém Orides falava que seus poemas não estão somente nas páginas em escrito, mas também nas páginas em branco, elas fazem a gente pensar.

Seus poemas também são as páginas. A poeta dava o limite, a palavra, o essencial é o que propõe Orides de modo a fazer o leitor construir pensamentos sobre eles. Ademais, outra característica de sua poética é que ela fazia colagens nos poemas, colocava um sobre o outro.

Também, neles há um jogo com as palavras para serem reconstruídas, como se fossem migalhas que a poeta vai deixando pelo caminho e depois as mesmas migalhas são recolhidas, como uma espécie de *Frankenstein*.

Outro dado biográfico da autora diz respeito à sua desorganização. Orides não gostava muito de organização e sua casa era cheia de gatos. A autora adorava gatos, porém ela foi expulsa do apartamento em que morava na USP, junto com Ana Maria Salomão que dividia o local com a poeta, pois falavam que ela era bruxa porque os gatos caíam da janela do apartamento. Também, Outro fato que levou elas a serem expulsas do apartamento foi que o local pegou fogo e dizem que foi Orides a responsável pelo ocorrido, mas acredito que foi apenas um acidente. Ao serem expulsas, Orides e Ana Maria vão morar debaixo da ponte. Teve até uma reportagem no Jô Soares que falava sobre a situação da poeta.

A autora fica adoentada, com tuberculose, e já fraca e muito debilitada, vai para Campos do Jordão, onde é internada, e falece nesse mesmo local.

As pessoas não sabiam que Orides havia falecido e nem quem era ela. Porém, ao verem seu livro sobre a cabeceira onde ela estava, reconheceram que ela era uma poetisa famosa. Apesar de uma escrita original, Orides ficou mais reconhecida no exterior, em outros países, do que no Brasil. Aqui no nosso país, nem um túmulo digno a poeta teve, não fizeram nenhuma homenagem a ela.

A cadeira 32 da Academia de Letras de São João da Boa Vista é de Orides. A autora, apesar e não ter tido tanta valorização no Brasil, ganhou o prêmio Jabuti. Além disso, Julia Legaspi cria peças com os poemas inéditos da autora. Esses poemas foram feitos provavelmente após a obra *Teia*.

Eu, Antonio Carlos Rodrigues Lorette, fui em busca dos ossos de Orides, mas fiquei na dúvida de trazê-los ou não para a cidade de São João da Boa Vista porque é uma questão difícil, depende da autorização das prefeituras. Mas tenho a pretensão de trazer os ossos da poeta para a cidade e construir um túmulo digno de uma grande poeta sanjoanense.

Por fim, outra característica dos poemas orideanos são: individualismo e circularidade. O poema “Caramujo” fez com que eu quisesse trazer os ossos dela para a cidade, pois vi nele que “a saída é a volta”. A primeira vez que tive contato com ela foi em Vassoura, no Rio de Janeiro. Fui ao Museu da Era e vi que fizeram um catálogo e colocaram esse poema de Orides que me fez refletir.

Abaixo seguem algumas fotos atuais dos locais em que viveu Orides Fontela e uma foto da poeta.



Frente da casa onde residiu Orides Fontela



Parte dos fundos da casa onde Orides Fontela residiu em São João da Boa Vista



Grupo Escolar Cel. Joaquim José, frequentado por Orides na década de 40



Cadeira onde Orides Fontela sentava e escrevia seus poemas, ela está no Museu da cidade de São João da Boa Vista



Poeta Orides Fontela, cópia da foto original tirada por Silvia Borges – fotógrafa de São João da Boa Vista-SP

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 14 / 09 / 2015

Jaqueline de Carvalho Ribeiro Batista
Assinatura