

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – MG
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ORIDES FONTELA E A CONTEXTURA POÉTICA DE *ALBA*:

O livro de poesia como objeto poético

Nathan Matos Magalhães

2019.2

Nathan Matos Magalhães

ORIDES FONTELA E A CONTEXTURA POÉTICA DE *ALBA*:

O livro de poesia como objeto poético

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata - CRB/6-2706

F682a.Ym-o Magalhães, Nathan Matos.
Orides Fontela e a textura poética de *Alba* [manuscrito] o livro de poesia como objeto poético / Nathan Matos Magalhães. – 2019.
223 f., enc.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 200-213.

Anexos: f. 214-223.

1. Fontela, Ordes, 1940- – *Alba* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Poética – Teses. I. Alcides, Sérgio, 1967-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.141



Tese intitulada *Orides Fontela e a contextura de 'Alba'*. O livro de poesia como objeto poético, de autoria do Doutorando NATHAN MATOS MAGALHÃES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ligia Gonçalves Diniz - UFMG

Prof. Dr. Mário Alex Rosa - UNIBH

Prof. Dr. Augusto Massi - USP

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 24 de outubro de 2019.

Para Camila e Olivia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Camila Araujo, em primeiro lugar, por ter me acompanhado durante os quase cinco anos necessários para terminar esta tese. Por ter me oferecido as palavras certas nos momentos em que eu mais necessitei, por ter apoiado todos os passos que dei, independentemente de onde fossem me levar. Eu não teria conseguido chegar até aqui.

A Olivia Matos, filha minha, que nos últimos quinze meses foi quem me ajudou a ter um pouco de tranquilidade em meio ao caos, com seus sorrisos e abraços.

A Zulene, Magalhães, Renan, Matheus e Natahlia, por acreditarem em mim. Só posso agradecer pela confiança que depositaram em mim, pelo o amor e a amizade de vocês.

Ao Madjer Pontes, por ter sido o responsável a me apresentar Orides Fontela. Por ser uma das pessoas mais poéticas que conheço.

A todes es mes amigues que estiveram ao meu lado e me apoiaram sempre que eu precisei de um alento. Muito obrigado Rodolpho, Lucinha, Dalcico, Jorge, Pablo, Gustavo, Ana Elisa, Klauber, Raphael, Rafael, Kércia, Nayara, Kleber, Allan, Ananda, Otávio, Marco, Roberto e Geanneti.

Ao Gustavo Castro e ao Rafael Belúzio, por terem compartilhado horas de conversa sobre poesia e por me ajudarem a encontrar caminhos para algumas reflexões essenciais.

Ao Mário Alex Rosa, em especial, por ter sido gentil em compartilhar vários textos para minha pesquisa, que, de outra forma, provavelmente, eu não teria conseguido encontrar.

A Maria Esther, por ter gentilmente me orientado durante dois anos e contribuído para que eu avançasse nas pesquisas sobre Orides Fontela.

Ao Sérgio Alcides, por me ter feito compreender que eu deveria ser mais oridiano para avançar em minha pesquisa, obrigado pela gentileza, pela mão amiga, pela paciência e por ter acreditado que eu conseguiria quando eu duvidei de mim.

A todos os professores e a todas as professoras que, desde a minha infância, me conduziram até aqui, este trabalho nunca foi somente meu, se eu consegui chegar até aqui, além dos privilégios que tive, foi porque também pude ter excelentes pessoas e profissionais ao longo do meu desenvolvimento enquanto ser humano. A todes vocês, o meu enorme obrigado.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Só existe o impossível.

Orides Fontela

O comum: o princípio e fim na circunferência do círculo.

Heráclito

RESUMO

Esta tese analisa de que maneira o livro de poesia é organizado e como ele pode ser compreendido como um objeto poético. Utilizo o conceito de contextura proposta pelo crítico Neil Fraistat para evidenciar que os livros de Orides Fontela possuem uma contextura pré-determinada. O meu corpus inclui os cinco livros da poeta, com ênfase especial sobre “Alba”, de 1983. O texto se divide em três capítulos; o primeiro apresenta a ideia de contextura e como ela pode ser trabalhada para estruturar a organização de um livro de poesia; o segundo capítulo traz um estudo sobre o poema “Transposição” e sua importância para a organização dos livros de Orides Fontela, além de realizar um estudo em torno do elemento “luz” e como ele funciona como um elo de ligação entre vários poemas e dos próprios livros; o capítulo três analisa os poemas de nome “Alba”, além da presença dos símbolos, como o espelho, dos temas do livro, como o mito, e das estratégias utilizadas pela poeta para organizar o livro Alba, como as ideias de construção e desconstrução.

Palavras-chave: Orides Fontela. Alba. Contextura poética. Livro de poesia.

ABSTRACT

This dissertation analyzes how a poetry book is organized and how it can be understood as a poetic object. I use the concept of contexture, introduced by the critic Neil Fraistat, to show that Orides Fontela's books have a specific context. My corpus includes the poet's five books, with a stronger emphasis on "Alba" (1983). The text is divided into three chapters; the first one presents the idea of contexture and the way it works in order to structure the organization of a poetry book; the second presents a study about the poem "Transposição" and its importance for the contexture of Fontela's books, besides conducting a study around the element "light" as a link between various poems and the books themselves; chapter three analyzes the poems titled "Alba," as well as the presence of symbols – such as the mirror – the book's themes – such as myth – and the strategies used by the poet to organize the book "Alba" – such as the ideas of construction and deconstruction.

Keywords: Orides Fontela. Alba. Poetic Contexture. Poetry Book.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
I LIVRO DE POESIA. OBJETO POÉTICO.	17
1.1 A contextura poética oridiana	26
1.2 Paratextos e seus contextos	32
1.2.1 Capas e Títulos	32
1.2.2 Dedicatórias oridianas	45
1.2.3 Epígrafes oridianas	49
1.3 A divisão interna dos livros oridianos	60
II A UNIDADE PRESENTE NO LIVRO DE POESIA	70
2.1 A transposição da unidade do livro	77
2.1.1 A leitura de “Transposição”	79
2.1.2 A luz como base de uma contextura poética	87
2.1.3 As estrelas de Orides	95
2.1.4 O círculo oridiano	109
III A CONTEXTURA POÉTICA DE ALBA	130
3.1 Alba furtiva	139
3.2 O refletir de <i>Alba</i>	155
3.3. O cosmos de Alba	171
3.4 Por fim, o silêncio	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS.....	202

APRESENTAÇÃO

Alba é, entre os cinco livros de Orides Fontela, sua obra mais relevante; vencedora do Prêmio Jabuti, em 1983, chamou a atenção da crítica especializada e dos leitores da época. O título, que tem prefácio assinado por Antonio Candido, é citado como o ápice de sua obra.

A proposta desta pesquisa tem como enfoque o terceiro livro publicado por Orides Fontela, com o objetivo de analisar como um livro de poesia é organizado. É possível compreender um livro de poesia como um organismo pensado pelo poeta, assim como o poema é pensado e estruturado? Seria o livro de poesia um objeto poético? Como um livro de poesia é organizado? São todas as poetas que realizam tal movimento para pensar uma obra como algo coeso e coerente? Quais artifícios a poeta utiliza para que seja possível identificar se há ou não um processo de organização que leva até a composição final do livro de poesia? Parto da hipótese de que Orides Fontela possuía uma preocupação, ou melhor, uma responsabilidade quanto à montagem dos seus livros de poesia; assim, buscarei evidenciar como esses questionamentos poderão ser respondidos ao discutir também os outros livros da autora.

Nesse sentido, examinarei em suas obras quais temas e estratégias a poeta empregou para verificar se há uma coesão ou coesões em cada um de seus livros de poesia e entre eles, no conjunto da obra, e se tal recurso pode ser assimilado como um ato de composição. Para isso, o ponto de partida para a compreensão sobre a organização de um livro de poesia, seguirei as reflexões pioneiras de Neil Fraistat, bem como indicações feitas por Sérgio Alcides e Eduardo Veras (2018, p. 9-11). Ao mesmo tempo, vou me valer de pequenos ensaios que Fontela escreveu e de suas entrevistas, nas quais explicita a preocupação com os arranjos formais e composicionais de seus livros (ver a coletânea publicada pela Editora Moinhos, FONTELA, 2019).

No primeiro capítulo, inicio um diálogo entre o que propõem Alcides e Fraistat para compreender o livro de poesia como um ato de composição poética. Isso será essencial para que no percurso de minha análise seja possível comprovar o que Orides faz, que é tecer uma rede de significados com seus cinco livros, criando, deste modo, o que Fraistat apontará ser uma “contextura” poética, o que, creio, é possível visualizar em cada livro oridiano. Evidenciarei essa contextura poética, de início, por meio do que a crítica especializada da época apresentou acerca da obra de Orides e de

algumas questões informadas pela autora que corroboram com esse pensamento. Logo após, analisarei os paratextos dos cinco livros de Orides, mencionando a importância de tal verificação e percorrendo pelas capas, títulos, dedicatórias e epígrafes para encontrar uma textura que pode ser vista desde a exterioridade do objeto livro, assim como diretamente na análise dos poemas. Esse percurso, que parte dos paratextos das obras oridianas, ocorre para que cheguemos até a leitura do seu primeiro poema publicado em seu primeiro livro e que levam ambos o mesmo nome: *Transposição*. Isso será feito para verificar se neste poema há um germen de toda a sua poesia.

Analisarei de que maneira os cinco livros foram organizados e estruturados, e investigarei suas formas para encontrar algo que contribua para a confirmação do que proponho. Para o movimento de *ir além* – transpor –, *Alba*, de Orides Fontela, se revelará, pois será ele o meu *corpus* principal para análise no terceiro capítulo. Durante a pesquisa, análises variadas sobre diversos temas, símbolos e formas dos poemas em todos os livros, provavelmente, vão surgir, o que contribuirá para se evidenciar a textura criada por Orides Fontela, pois dessa maneira irei observar que o livro de poesia é constituído pelas relações internas e externas dos poemas entre si, e dos poemas com o que está além, como seus próprios paratextos, estabelecendo uma unidade poética e entendendo que existe uma composição poética nesse movimento.

No segundo capítulo, haverá uma breve explanação sobre a questão da ordem dos poemas em um livro de poesia, buscando mostrar que os poemas dialogam entre si, levando experiências de leitura de um poema ao outro, ocorrendo um possível encadeamento desde o primeiro poema até o último, ou, em alguns casos, em um pequeno grupo de poemas ou em uma parte isolada dentro do próprio livro. Há uma seção ainda que aborda a questão dos poemas-temas que – assim como os poemas de encerramento de um livro de poesia – possuem uma função específica dentro da obra poética. Seriam eles os poemas que iniciam os livros e que acabam por nortear os aspectos que envolverão a obra, como temas e elementos presentes; os poemas-temas são os responsáveis por, muitas vezes, ditar os rumos que o livro de poesia toma. No caso de Orides Fontela, é possível comprovar, com ajuda de suas falas, constatando na leitura de seus livros, que o poema de abertura ou poema-tema de suas obras têm certa significância e importância, ao mesmo tempo em que Orides busca, a partir deles, criar uma narrativa possível, com início, meio e fim em seus livros.

A partir disso, irei propor uma leitura do poema “*Transposição*” como um poema que contribui diretamente para visualizar o caminho que a poeta segue para a

construção de seus poemas e de seus livros. Instaure-se neste ponto uma explicação sobre a importância da leitura, da releitura e da experiência do leitor para a configuração de uma unidade formal e temática existente em um livro de poesia. Logo após essa passagem, elenco os motivos que me levaram a analisar “Transposição” e por quais razões, a partir dele, existirá um direcionamento para compreender a constituição da obra poética oridiana. Ou seja, buscar verificar quais passos ela deu para erguer os pilares essenciais de seus livros, e quais elementos se apresentam como princípios organizacionais que permeiam sua obra.

O intuito nesse segundo capítulo é trabalhar por níveis; partindo de “Transposição”, objetivarei no elemento *luz* a origem do percurso analítico dos poemas que aí se encontram, e procurarei apreender como ela acontece em alguns poemas da primeira parte do livro *Transposição*, Base (I), para logo após saltar a um nível mais amplo, o dos poemas presentes nos outros livros, verificando como a luz pode ser detentora de uma ligação entre eles.

Como consequência disso, a luz evidenciará que traz em si a perspectiva de um novo olhar sobre outros elementos presentes nos poemas oridianos e que servem para compor sua base fundamental para pensar a composição de seus livros. Analisarei poemas que se configuram em torno de um símbolo presente em todos os livros, para verificar as várias possibilidades da configuração da luz, e, em seguida, analisarei alguns poemas que perpassam os livros com o intuito de objetivar elementos como o *círculo* e a *espiral*, que, por meio da repetição, se fundamentam na obra oridiana. Assim, o que se iniciará com a luz, trazendo à tona a percepção do uso da *repetição* também com a presença do *círculo* e da *espiral* será possível ver surgir, como resultante da leitura desses poemas, e elementos, *o indefinido*, que surgirá como algo preponderante da poesia de Orides Fontela, e que configurará para entendermos como a ordem dos poemas, dos livros, da textura poética de Orides se realiza.

No terceiro e último capítulo, inicio com uma breve explanação sobre a interpretação da capa de *Alba*; comento um pouco a presença do anjo negro e como ele pode sinalizar a apresentação do silêncio, da alba, assim como dos paratextos que no livro se inserem, como a epígrafe e outros elementos presentes no livro. Em sequência, discuto propriamente o primeiro poema do livro, objetivo uma interpretação e começo a identificar certa ordem na sequência interna do poema, assim como na sequência externa, uma vez que existem três poemas intitulados “Alba”. Seguindo este caminho, comentarei sobre a existência de outros que se aproximam por meio de algumas variações, e foco nos

que iniciam e findam dentro do próprio livro, mas interpretarei apenas aquele que faz referência ao espelho, por acreditar ser importante para compreender os pontos de interseções que o livro cria em volta dos temas presentes e pertinentes. Escrevo na tentativa de mostrar que um assunto se encadeia a outro e que, conseqüentemente, acaba por chamá-lo para próximo de si, perpassando a ideia de alba – que em *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (GREENE ET AL., 2012) é examinada como um gênero da poesia lírica, de origens medievais, compreendida como uma música do amanhecer, que canta o amor adúltero, expressando o arrependimento de um ou dos dois amantes que passaram juntos uma noite de amor, mas que acabam separando-se com a luz da alba, com medo de serem descobertos –, assim como pela presença do sangue, pelo existir do espelho, pelo olha do reflexo, pelas quebras dos poemas até chegar ao silêncio.

Este capítulo ainda se divide em quatro partes, em que a primeira inicia um comentário sobre o livro e sobre a própria representação de alba; em segundo, analiso o poema “Alba” e o grupo de poemas que levam o mesmo nome. Num terceiro momento, analiso a presença do espelho enquanto símbolo e a presença do mito no livro *Alba*, chegando até o último ponto, em que comentarei sobre a construção e desconstrução nos poemas oridianos, tocando o silêncio, assim como identificarei alguns elos possíveis dentro do livro e fora dele, mostrando que tanto o silêncio quanto a presença do mito, por exemplo, não se validam apenas em *Alba*, mas em outros livros oridianos, criando entre eles conexões.

Tenho plena consciência de que são muitas as possibilidades de pesquisa sobre a obra de Orides Fontela; à medida em que eu me debruçava sobre a leitura de seus poemas, foi difícil não me perder na multiplicidade de seus textos. Foi necessário realizar escolhas, propor o caminho mais apropriado para a minha pesquisa, e seguir em frente me aprofundando em alguns temas e em outros não. Apesar da existência de estudos acadêmicos que buscam divulgar a poesia moderna e contemporânea brasileira, a crítica literária – principalmente a especializada em poesia – e o mercado editorial brasileiros parecem, ainda, deixar à margem poetas que já deveriam ter um amplo estudo crítico-bibliográfico sobre suas obras, como Orides Fontela, mesmo sabendo que já há dissertações e teses que analisam a poética oridiana, como a de Alexandre Rodrigues da Costa (2001), que visa o silêncio; a de Priscila Pereira Paschoa (2006), que busca analisar o sujeito-poético; de Roberta Andressa Villa Gonçalves (2014), que perpassa toda a obra oridiana, buscando realizar um estudo da poética de Orides Fontela; e de Márcio de Lima

Dantas (2006), que deseja demonstrar estruturas antropológicas por meio dos poemas oridianos.

Na perspectiva de contribuir para a construção de um leque mais amplo sobre o conhecimento da poesia brasileira é que este texto se articula, voltando-se para o estudo da obra *Alba*, perpassando toda a obra completa da poeta Orides de Lourdes Teixeira Fontela – nascida em São João da Boa Vista, em 1940, e falecida em Campos do Jordão, em 1998 –, mais conhecida como Orides Fontela. Dito isso, compreendo que – apesar de novas publicações da poesia completa de Orides terem vindo à tona ao final do ano de 2015¹ – ainda há novos rumos a serem explorados para a divulgação de seus livros, e é isso o que pretendo realizar nos capítulos seguintes.

¹ Não apenas sua obra completa foi resgatada no novo volume *Orides Fontela – poesia completa* (2015), com organização de Luis Dolnikoff, como também foi publicado um livro-reportagem de Gustavo de Castro, intitulado *O enigma Orides* (2015), que busca reconstruir passagens desconhecidas pelo público da vida da poeta. Ambos os livros foram publicados pela editora Hedra.

I LIVRO DE POESIA. OBJETO POÉTICO.

O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem.
Octavio Paz

O poema é um renascer contínuo, traz consigo a ideia de infinitude. Quando lido pela primeira vez, não é possível esgotá-lo, afirmar que sua totalidade ou que seu fechamento se concluiu nesse primeiro movimento. O leitor há de deixar passar despercebido o que os versos escondem, caminhos, símbolos, ideias, conexões. O poema não é estanque porque cada palavra é uma metáfora (PAZ, 2012, p. 42), cada palavra é única, com seus significados múltiplos. A palavra é algo que está suscetível a transposições e, por isso, limitá-la aprisionando-a em uma única possibilidade de análise não é o caminho que se deve seguir. É preciso aceitar sua pluralidade, ao mesmo tempo em que o poema, objeto poético que é, com sua individualidade, se cria, se molda ao olhar de quem lê pela experiência de vida que este possui, mas também pelo sentir que o poema também possibilita.

Digo isto para falar de quando li o poema “Ludismo”, de Orides Fontela; ao fim da leitura, de imediato senti que o poema me arrancava de meu lugar, mostrava que a criação poética é também recriação. Ao ler os curtos versos que surgiam na mancha branca silenciosa da página:

Quebrar o brinquedo
é mais divertido

(FONTELA, 2015, p. 33)

pensei que a poeta falava do próprio poema, da própria palavra, do núcleo da linguagem. Não foi possível continuar sem que antes eu questionasse a ideia que isso representava: quebrar a palavra, então, ainda é fazer linguagem, ainda é fazer poesia? Enquanto isso, nesse pensar. Senti que quebrar a linguagem, a regra, é criar um novo cosmos, é estabelecer imagens ou realidades possíveis, é inventar símbolos para que sejam reinventados. O significado real da palavra, sem o olhar da poeta, esconde o além possível, isto é, a palavra não tem um único significado. Mas, ao estar submetida ao jogo de brincar, ao ser estraçalhada, a palavra multiplica-se, potencializa-se ao infinito, concebe infinitos reais. Seu significado primeiro tem de ser deixado de lado para viabilizar a ressignificação da palavra, dando forma a novos significados reais. O jogo

aqui consiste em olhar para todas as possibilidades que a palavra pode propor, todas as imagens existentes.

Ao continuar a leitura do poema vejo que o sujeito-poético brinca com a desconstrução e a reconstrução do significado, ou seja, há uma desautomatização da palavra. Por isso quebrar o brinquedo “é mais divertido”, “é mais brincar” (2015, p. 33), pois não há sustentação única na verdade da palavra. O poeta, como bem disse Valéry (1991, p. 176), dispõe das palavras de uma maneira diferente da de uma pessoa comum. O poeta faz uso das mesmas expressões que qualquer pessoa, mas de forma nenhuma com os mesmos valores. Aquilo que não é dito, mas sentido, surge no poema e acaba por despertar algo novo naquela pessoa que lê. A sensibilidade, por exemplo, presente nesses dois versos iniciais de “Ludismo” acabou por chamar atenção. Houve um instante silencioso responsável por criar uma conexão, onde houve uma troca e o ponto de encontro se estabeleceu. Para mim, este é o ponto de encontro entre o homem e a poesia, pois foi neste momento sensitivo que a consciência se criou pelo sentir, dando vazão à reflexão sobre o ato da leitura. Percebi que ler, suspender o poema, sua leitura, para senti-lo e depois voltar a ele era necessário para que eu o invadissem e ele me absorvesse. No ir e vir da leitura é que o homem busca o esgotamento do impossível, do poema. É nessa busca que me encontro com a poesia de Orides Fontela, é no ato de quebrar, de desconstruir, que se abre o caminho para o impossível.

Talvez seja mais ou menos por isso que menciono Octavio Paz, porque desde que li “Ludismo”, pela primeira vez torno a ele sempre para rememorar um pouco do sentimento que tive ao encontrá-lo e para reconstruir o significado que eu já possuía. Como dirá Borges, isso ainda é fazer poesia, pois “pode-se dizer que a poesia é uma experiência nova a cada vez” (2000, p. 17). A linguagem poética é também memória, e creio que por meio dela a possibilidade do sentir se constrói, pois “o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte” (PAZ, 2012, p. 33). Ou seja, a cada leitura realizada desses versos, ou do poema em si, ou de qualquer outro, a experiência de uma nova interpretação acaba ocorrendo, é sempre o tornar-se, por isso o poema não é estanque, ou nos dizeres de Orides “se um texto não tem várias leituras, é pobre demais e se esgota” (RIAUDEL, 2019, p. 71). Além disso, a cada nova leitura, trago comigo a bagagem de outras leituras, e compreendo um pouco mais da importância que é entender a representação do poema dentro de um livro de poesia. Quando volto ao “Ludismo”, por exemplo, é sempre por meio de duas vias, 1) ou busco diretamente a página onde ele se fixa e o leio de maneira individual, percebendo-o

como um todo único, esquecendo momentaneamente que é parte do livro; 2) ou chego até ele quando reinício a leitura de *Transposição*; com isso o poema ganha sempre uma nova ressignificação, pois relê-lo em conjunto com os outros poemas do livro, evidencia que ele agora é parte de um todo maior e sofre as influências dessa (re)leitura.

Pretendo analisar como a organização do livro de poesia se dá, partindo de questionamentos como: Podemos observar o livro de poesia e seu arranjo? De que maneira a leitura ou a releitura contribui para análise das estratégias e temáticas usadas pela poeta para a criação do livro de poesia? É possível compreender o livro de poesia como ato de composição poética? Pretendo pensar o livro de poesia como um objeto poético, que assim como o próprio poema, tem sua individualidade, seu valor artístico. Isso porque o livro de poesia, quando pensado de maneira coesa, traz em sua composição uma organicidade própria, uma identidade. Quando o poeta arregimenta os textos que compõem uma obra poética, parto do princípio de que, em algum momento, antes desse movimento, ele se questionou sobre qual seria a melhor maneira de dispô-los.

Sobre isso, entre a crítica brasileira, não é possível observar estudos que trabalham a ideia da composição de um livro de poesia no sentido em que o foco principal são os poemas e sua organização. Como dirá Sérgio Alcides, “para além da composição de poemas, em muitos casos a organização de uma coletânea também constitui um feito poético”; o sentido final de minha tese é observar, justamente, a composição do livro de poesia, não apenas os poemas. Pretendo pensar o livro de poesia como um objeto poético, como um trabalho de poesia. Nesse sentido, não pude verificar muitos estudos que tratem sobre o assunto. Talvez porque, enquanto leitores que somos, acreditamos que essa ação, de estruturar um livro de poesia é sempre realizada, que toda obra publicada traz em si um “princípio composicional” (ALCIDES; VERAS, 2017, p. 10) pensado pelo seu criador. O que se pode ver, ao menos nos últimos anos no Brasil, frente ao alto número de publicações atualmente – e aqui faço um recorte apenas referenciando os livros de poesia – é que muitos desses livros não se sustentam. Mas em que sentido? Muitas vezes há, por parte de quem escreve, uma verdadeira ânsia incontida em ver o livro publicado, materializado; com isso, a poesia acaba ficando de lado. Um exemplo disso é quando, facilmente, com ajuda dos buscadores de pesquisa online, percebe-se que muitas pessoas estão desejando saber “como escrever um livro de poesia” ou “como organizar um livro de poesia”. As respostas para essas dúvidas são das mais preocupantes, há “matérias” ou “artigos” de pessoas que nunca publicaram um livro de poesia que ensinam em até “10 passos como escrever um poema” ou “como criar um livro de poesia”. Ou seja, para

alguns, o poema já não é mais um elemento sensível, não me parece ser o objeto central da escrita, mas apenas um objeto-pretexto para se galgar algo, como fama ou qualquer outro tipo de benesse. Por isso, a preferência de muitos jovens poetas estreantes tem sido montar coletâneas de poemas de maneiras quase aleatórias, isto é, os textos que compõem seus livros não possuem nenhuma preocupação temática ou formal, estão ali alocados nas páginas em branco apenas para ter um volume final em mãos; os poemas surgem como blocos independentes, indivíduos que só coabitam o mesmo suporte, mas não falam a mesma língua. Difícil será esta coletânea possuir qualquer tipo de unidade, ou até mesmo de significação. Não quero com isso diminuir quaisquer obras que sejam – independentemente disto, acho válido que mais pessoas tenham tido acesso à publicação e se interessado pela literatura –, mas porque sou o típico leitor que tem apreço pelo poema, pela poesia, pelo cuidado com a linguagem, ao me deparar com um livro de poesia busco o que o mantém firme. Rastreio aquilo que não é dito pelo poeta, o que talvez eu possa chamar de *fio condutor*, pois assim o livro de poesia pode ser entendido como algo quase orgânico, que se movimenta no ir e vir dos poemas, mantendo sua concretude em sua coesão e coerência.

Em tal intensidade, há aqueles que compreendem que esse “princípio organizacional” para a produção e criação de uma obra poética seja algo essencial. É nesse caminho que Eduardo Veras e Sérgio Alcides, explorando a organicidade justamente sobre esse tema, afirmam que:

Pensar o livro como um organismo *poiético* significa entendê-lo mais como um *princípio composicional* que norteia o fazer literário e *incide* diretamente *sobre a significação da obra* do que como um mero suporte estéril, destinado apenas a abrigar o núcleo de sentido, composto pelos diversos textos (poemas, contos, ensaios...) contidos no corpo inerte e descartável do conjunto. Formado por órgãos, estruturas e processos identificáveis em sua *individualidade*, mas *interdependentes* em relação ao sistema, o organismo constitui uma metáfora perfeita para *se pensar a relação sempre problemática que as partes estabelecem com o todo em uma obra literária*. (ALCIDES; VERAS, 2017, p. 10, grifo meu)

O entendimento da obra depende de como os seus textos se interpõem e se comunicam, e isso é tarefa daquele a quem a inspiração visita; além, claro, da leitura feita por aquela pessoa que lê. Mas, para que isso aconteça, o artista poético tem de pensar o livro antes mesmo de realizá-lo em sua concretude, ou seja, deve haver consigo um “princípio composicional” que servirá para que a obra seja concebida. De tal modo, o livro deixará de ser apenas um abrigo para fazer parte do “núcleo de sentido”, sendo

necessário entendê-lo como parte da criação poética. Não há um modo “certo” de ler um poema. Uma leitura *close reading* trará à tona muitos elementos do poema, em relação cerrada com o texto, tomado como realidade isolada. O enfoque do mesmo poema dentro de uma sequência poética ou de uma coletânea de poesias desperta outros sentidos, contaminações, “parentescos”, tensões – que não são avistáveis de outra maneira. Observar a situação de um poema entre outros, no contexto de um livro, permite focar esse outro aspecto do trabalho de um poeta: além da criação de poemas, a organização deles num todo.

Neil Fraistat trata exatamente desse assunto: “o lugar do livro e o livro como lugar”, em suas palavras. Afirmará ele que “o livro com todos os seus contextos informadores é o ponto de encontro entre o poeta e o leitor” (2014, p. 3) e que a obra está sempre condicionada às mais variadas interpretações que atingem o leitor. Para ele, a intertextualidade e a organização do livro de poesia são pontos cruciais para compreendê-lo como “um objeto de interpretação”. Se não há tal inquietação para aquele que faz versos, o que iremos captar do que escreve? Fraistat diz que uma suposição fundamental para que se possa fazer essa leitura é entender que as decisões que os poetas “fazem sobre a apresentação de seus trabalhos possui um papel significativo no processo poético” (2014, p. 3). O que me faz lembrar o que a poeta, certa vez, sobre seu modo de compor um livro, disse:

eu faço um livro com um contexto, até onde é possível, com começo, meio e fim. Praticamente é impossível, mas eu tento que um livro seja um conjunto. Então se o poema, mesmo muito antigo, couber no conjunto, vale. De modo que, às vezes, ver meus poemas, pela cronologia, o crítico pode entrar bem. E muito. (2019, p. 71)

Observa-se que Orides, em sua fala, corrobora indiretamente o que foi dito antes: ter consigo a ideia de como fazer os arranjos necessários para o livro de poesia – mesmo que, como no caso dela, seja “praticamente impossível” – é algo que só contribui para que a obra tenha alguma significação, nesse caso perseguir o inalcançável é exercício que constituiu uma obra fortalecida. A própria poeta toca num ponto que merece atenção. Ela diz que se o leitor crítico adentrar em sua obra pela ordem cronológica de publicação, apesar de ela não ter muita consideração para isso, ele poderá “entrar bem”, ou seja, ela admite que desse modo se obtém, talvez, uma melhor visualização do que ela construiu.² Nesse sentido, o quebra-cabeça oridiano é concebido em dois níveis, no mínimo: as partes

² Lembro que *Teia* ainda não havia sido publicado neste momento.

do livro de poesia, os poemas, constituem um todo orgânico poético, assim como as próprias obras, enquanto objetos poéticos, também constituem um novo todo, em um nível mais amplo, o que resultará em sua obra completa. A visão que se tem dessa produção é fruto da organização estrutural do livro de poesia instada pela poeta que, provavelmente, tinha consigo que sua preocupação com o princípio composicional da obra “deve figurar no processo de leitura”. O resultado dessa questão é: ao fim de uma leitura, nota-se que aquele livro de poesia pode ser percebido/compreendido como um ato de criação poética (FRAISTAT, 2014, p. 3).

Foi com isso em mente que compreendi o que as leituras realizadas sobre os livros de Orides Fontela diziam. As questões que eu tinha comigo não estavam totalmente infundadas – e eu não estava só. Sempre que lia e leio os poemas de Orides, tenho a sensação de que estou como num vórtice, como se as obras me mostrassem uma ideia de “unidade” sobre o livro, sobre o “corpo poético” que ali se apresentava. Ou seja, ao final da leitura de cada poema, de cada parte, de cada livro, comecei a enxergar um pouco da maneira como ela estruturava os poemas, como a leitura de um poema incidia sobre outro e assim sucessivamente. Comecei a intuir que ela possuía um princípio composicional que não estava limitado apenas à feitura de seus poemas. Na verdade, ela estendia esse princípio para todos os seus livros, o que talvez revele um projeto poético pensado por Orides Fontela.

Assim sendo, neste início, baseando-me nos textos de Eduardo Veras, Sérgio Alcides e Neil Fraistat, ao lado da obra completa de Orides Fontela, pretendo fundamentar este estudo na tentativa de responder as seguintes questões: Até que ponto e de que maneira a organização de um livro pode ser compreendida como um trabalho literário? (ALCIDES; VERAS, 2017, p. 9-11) Quais elementos contribuem para tal arranjo? Como a análise de um livro de poesia pode revelar o processo criativo de uma poeta? Provavelmente, outros questionamentos irão surgir e buscarei esmiuçar o pensamento sobre a organização composicional do livro de poesia para respondê-las, mas, para que isso se faça, é necessário que se compreenda que outras questões envolvidas – como a recepção do poema, do livro, a estrutura formal dos poemas, as temáticas presentes e os símbolos que por ventura existam – são fundamentais para a pesquisa. Mas aquelas são questões que vou priorizar para realizar o estudo do meu *corpus* poético, que será composto, de maneira geral e principalmente, pela obra completa da poeta de São João da Boa Vista, mas mais detidamente no terceiro livro por ela publicado, *Alba*. Mais à frente, explicarei o motivo.

Antes de qualquer passo, deve-se ter conhecimento, mesmo que breve, de quais foram os livros escritos por Orides Fontela para que eu explique como se realiza o meu recorte neste corpus: *Transposição* (1969); *Helianto* (1973); *Alba* (1983); *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Os quatro primeiros chegaram a sair em um único volume, sob o nome de *Trevo* (1988), pela Editora Livraria Duas Cidades, que fez parte da coleção Claro Enigma. Duas outras obras ocorreram na França, ambas com tradução de Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Dantas, são elas: a coletânea *Trèfle* (1999) – com prefácio do professor Michel Maffesoli –, seguida de *Rosace* (2000). Em 2006, pela primeira vez, sua obra completa ganha corpo em um único volume pelas editoras Cosac Naify e 7Letras, sob o título de *Poesia Completa [1969-1996]*, que fez parte da coleção Às de Colete. Depois de quase dez anos desse livro, quando se acreditava que toda a produção poética de Orides Fontela já tivesse sido publicada, eis que o professor e jornalista Gustavo de Castro decide realizar uma pesquisa de campo, com o intuito de encontrar textos ainda inéditos da poeta de *Teia*. Diz ele que sonhou com Orides mandando-o ir atrás dos poemas que ela possuía e que ainda estavam inéditos. O resultado dessa investigação veio à tona ao final de 2015, com um livro-reportagem intitulado *O enigma Orides*, impresso pela editora Hedra, que também foi responsável por lançar uma nova edição da poesia completa da autora, chamada *Poesia completa*, com organização de Luis Dohnnikoff, que provavelmente foi o responsável pela ordem de publicação dos poemas inéditos encontrados.³ É com esse *corpus* que parto para analisar o livro de poesia como um organismo poiético, com o intuito de compreender, como diria Gregório de Matos, que “O todo sem a parte não é todo” e que “A parte sem o todo não é parte” (DE MATOS, 2013, p. 43).

Minha leitura inicial estará voltada para a obra completa da poeta para que eu possa ter uma percepção geral do que ela compôs. Durante a leitura, meu intuito será descobrir quais os recursos e as estratégias desenvolvidas por Orides para cada um de seus livros. Minha intenção é mostrar que os poemas incidem uns sobre os outros dentro dos livros, assim como os seus livros de poesia incorrem, também, uns nos outros, ou seja, suponho que há uma conexão condicionante entre eles. Nas análises que virão, frente ao torvelinho que, porventura, se crie, quero deixar exposto que não tenho a mínima

³ No livro *O enigma Orides* (2015), Castro conta, na introdução do livro, que Orides lhe apareceu em sonho, berrando aos seus ouvidos para que se levantasse da cama e fosse em busca de seus poemas inéditos. Ao acordar, um pouco espantado, sua atitude foi a de levar aquilo a sério e dar início à busca. Mesmo que a possibilidade do sonho seja uma brincadeira do pesquisador, após três anos de pesquisa, ele encontrou vinte poemas inéditos da poeta de São João da Boa Vista.

pretensão de afirmar, ao final desta pesquisa, que os livros de Orides Fontela poderão resultar na ideia conclusiva de que são um único grande livro. O objetivo aqui é analisar como o livro de poesia pode se arregimentar. Mas, simultaneamente, não quero perder a oportunidade de analisar o projeto poético da autora nessa perspectiva. É necessário, em vista disso, também fazer um recorte, e buscar, entre os livros, aquele que presumo ser o melhor representante para atingir o objetivo que almejo alcançar.

A escolha por *Alba* se dá porque julgo que nele evidencia-se com maior representatividade a composição do livro de poesia. Outro motivo que me leva a escolher o terceiro livro de Orides Fontela se dá devido à recepção que teve pela crítica brasileira, pois ainda que tenha, à época, publicado dois livros anteriormente, *Transposição* e *Helianto*, nos anos de 1969 e 1973 respectivamente, é somente após o ano de 1983, quando da publicação de *Alba*, que sua obra começa a repercutir fora do seu círculo pessoal. E isso ocorre porque o livro venceu nesse ano o Prêmio Jabuti, o que acabou justificando o maior interesse do público e da crítica. Desde então, *Alba* começou a ocupar o espaço de obra-prima.

Mesmo saindo como uma das vencedoras do prêmio literário mais relevante do país, Orides continuou a existir, na época, para alguns, como uma completa desconhecida. Sobre isso, Geraldo Galvão Ferraz escreveu na revista *Isto É*: “Orides Fontela adota sua identidade secreta, a de poeta. Secreta? Quase isso, pois, embora com três livros publicados, ainda é quase desconhecida, a não ser por um grupo seletivo de iniciados entusiastas”. Ele cita pessoas que eram próximas à autora, como Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr. No decorrer do texto, o crítico ainda afirma sobre a poesia de Orides que seria “feita de sensibilidade extrema, com um conhecimento seguro da técnica e do verso e, em especial, do valor sonoro e encantatório das palavras da língua” (FERRAZ, 1983, p. 72).

Em setembro de 1983, um dos textos veiculados sobre a obra premiada foi “56 páginas de descoberta”, de Luíza Franco Moreira:

Aos poucos vamos percebendo traços que unem os poemas desta coleção e fazem dela um livro. Certas palavras são trabalhadas e retrabalhadas por seu texto [...]. Fontela reflete sobre o ser, o tempo, o silêncio, a palavra, mas não abandona sua arte. Não cai na armadilha de, afrouxando a forma, deixar no leitor a impressão de que assiste ao desenvolvimento de ideias, que só por acaso encontram no verso um veículo. Seu trabalho é discreto: em geral, só percebemos haver ritmo num poema quando chegamos ao fim. E apenas depois de algumas leituras encontramos elementos que podem criar a cadência. (1983, p. 72)

Nesse comentário, ela indica que existe algo unindo os poemas que faz deles um livro. Não deixa de ser curioso como Moreira chega a essa conclusão. A crítica literária afirma que foi preciso realizar mais de uma leitura, ou seja, ela não conseguiu esvaziar o livro de interpretações. Pelo que é dito, entende-se que tanto o ritmo como a cadência dos poemas, provavelmente, ajudaram-na a ter essa conclusão. Tal anotação conversa com a ideia do princípio organizacional do livro de poesia. Daí, as forças elementares dos poemas do livro nos levam a esse caminho, de termos a *impressão* de que os poemas podem formar um único grande poema.

Em *Alba*, Orides, além de criar sua poética em torno do ser, começa a observar o que está ao nosso redor em nosso dia a dia; daí surgem alguns *símbolos*, como a fonte, o espelho, o cristal, as flores, que contribuem para constituir o seu repertório particular. Suas metáforas vão delimitar o seu campo imaginário, o que colabora para embasar o seu pensamento filosófico, que se constrói em torno de temas como a religiosidade, a sexualidade, a pulsão do viver, a presença do tempo e dos movimentos de construção e destruição.

Diante dessas considerações, pode-se dizer que Orides não era uma poeta inexperiente. Sua escrita não estava aquém do que outros de sua geração produziam, como Hilda Hilst (1930-2004), Adélia Prado (1935-), Roberto Piva (1937-2010), por exemplo. Sua obra inaugural, *Transposição*, já trazia consigo o peso da experiência, da transcendência, em que mostrava a preocupação com o tempo, a vida, o ser e as coisas. Nesse sentido, o primeiro livro da poeta teria sido apenas o primeiro passo para o triunfo – o Prêmio Jabuti. Ao ler o início do prefácio escrito por Antonio Candido, em seu prefácio a *Alba*, assinala a força crescente da autora:

Orides Fontela progride de livro para livro com uma firmeza que eu chamaria triunfal, se não fosse tecida de d'vidas, tateios, discussão implícita no subsolo dos poemas, muitos dos quais não são apenas construção de poesia, mas também um questionamento do fazer poético. (1983, p. 3)

A transição que ele assinala, realizada pelo questionamento do fazer poético pode ser indício de um possível planejamento. Ao mesmo tempo, posso tomar as palavras de Candido como sinal de que entre os livros de Orides não há um desnível e que eles são próximos, e quase sempre os assuntos abstratos são o mote para o desenrolar das obras. Apesar das abstrações, após *Alba*, a poeta chegou a afirmar mais de uma vez que resolveu voltar à concretude das coisas, deixando o impalpável de lado, e que iniciaria

uma busca por elementos do cotidiano, pois queria atingir o leitor comum, o seu desejo incontido era ser lida não apenas pela elite intelectual do país, mas pelo povo:

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

Com tal depoimento, vê-se que ela tinha total conhecimento do que criava e dos temas que elencava para a constituição de sua poesia. Mesmo que sua fala seja, ainda, superficial sobre o seu modo de criar, ela já tem a consciência de que estava repetindo-se, e que não conseguiria atingir o que gostaria se continuasse da mesma forma que havia iniciado. Portanto, seria de bom tom deixar que essas palavras, tanto as de Candido quanto de Orides, me incentivassem a continuar em frente. Mas, para ir em frente, frequentemente se faz necessário parar e pensar, fazer como os poemas oridianos, deve-se voltar ao início. Talvez agora seja mais adequado partir de *Transposição* ou de algo além dos textos e absorver pouco a pouco o que cada livro tem a oferecer. Analisar os poemas e suas conexões possíveis, assim como observar de que maneira os elos se firmam entre os livros, visualizar e compreender as possíveis progressões e mudanças no caminho que a poeta transpõe em toda a sua obra me faz (re)visitar sua obra, e elencar, minimamente, alguns poemas de cada livro para mostrarmos suas relações intertextuais e qual será o caminho a ser seguido.

1.1 A contextura poética oridiana

Tecer. Talvez seja este o verbo que melhor define a poesia de Orides Fontela. A teia que penetra sua poética feito armadilha é tensa, é prenhe, é vivente, e seus efeitos, perpetrados nos cinco livros da poeta, são sentidos de maneira silenciosa, tensa, mas firme. A poesia oridiana é feito o pássaro “João” (FONTELA, 1996, p. 19), que tende a “construir a / casa / construir o / canto // ganhar – construir – / o dia.”. O que a poeta pretende com “O duro / impuro / labor” é “construir-se” (FONTELA, 1996, p. 20). Nessa urdidura, seus livros acabam construindo elos, muitas vezes tão próximos que chegamos a acreditar que estamos a ler o mesmo poema novamente, como se ele se repetisse em mais de uma das obras, até que nos damos conta de que é a tensão da palavra, sua força, sua vivência quem ressurgem.

Faz-se necessário “aguardar o que nasce” (FONTELA, 1996, p. 55) das análises que realizamos durante a leitura. É no reflexo do espelho que se vê a teia oridiana se constituindo. É por ela que se identificará o que aqui chamarei de *contextura poética* ou *poética contextual*. O termo aparece para mim, pela primeira vez, no texto de Neil Fraistat. A palavra, que nos dias atuais tem seu uso quase esquecido, teria sido muito usada no século XVII. Em seu sentido literal, *contextura* faz referência à composição de um texto que possui suas partes conectadas e coerentes. Nesse caso, analisando a *contextura* de uma obra específica poder-se-á explicar por quais razões o poeta decide excluir alguns trabalhos de uma obra específica ou guardá-las por um tempo para publicar em outra coleção de poemas. Apesar de pouco se ter pensado sobre isso, quais métodos ou teorias seriam mais apropriadas para tal estudo, em resumo, a *contextura poética* pode ser observada pela maneira como o poeta organiza o seu livro.

De acordo com Fraistat, a localização dos poemas na estrutura da obra direciona a leitura do livro de poesia como um objeto de interpretação. Assim, o princípio fundamental que o poeta possui frente ao livro de poesia passa a ser a *contextura*, ou seja, sua estrutura ou organização, pois é ela quem tem um “papel significativo no processo poético e, portanto, deve figurar no processo de leitura” (FRAISTAT, 2014, p. 3, tradução nossa). E essa disposição dos poemas contribui por revelar uma textualidade mais completa dos textos e suas intertextualidades. Fraistat utiliza a palavra *contextura* para abordar as possíveis conexões que os textos de um livro de poesia possuem entre si, pois, para ele, não há nenhuma outra palavra que possa exprimir melhor as “qualidades especiais” que colocam em xeque algumas questões que envolvem o processo de criação do livro de poesia. Tais qualidades para qual ele chama atenção são: a) a contextualidade que é fornecida por cada poema a partir do local em que se encontra dentro da estrutura maior, ou seja, a ideia do particular, o poema, dentro de sua totalidade e na totalidade do livro dá ao poema o seu próprio contexto; b) a intertextualidade que surge quando os poemas são colocados lado a lado, mas dentro de uma possível organização lógica; c) a *textura* que resulta da ressonância e dos significados dos poemas.

Como dirá Fraistat, “uma *contextura* pode então ser vista como “poema” que é o livro em si” (FRAISTAT, 2014, p. 4, tradução nossa), e que ao abordar essas questões, da escolha e da organização dos poemas dentro de alguns livros específicos, acabamos por considerar não apenas esses poemas maiores – o livro em si –, que se constituem a partir da *contextura*, mas “a apresentar novas questões sobre as noções de ordem dos

poetas dentro dos seus cânones e os tipos de conexões que eles fazem entre seus poemas individuais” (FRAISTAT, 2014, p. 4, tradução nossa).

Nesse sentido, é impossível não pensar, por exemplo, em *Transposição*. O próprio título do livro já traz consigo uma carga semântica muito representativa para sua obra, assim como para a própria ideia de contextura. Em meu entender, todo o gérmen da poesia oridiana está em *Transposição* – seja o livro ou o poema que lhe dá título. Cleri Aparecida Bucioli, sobre esse ponto, comenta: “Nesse livro, a voz lírica delinea os princípios norteadores de uma construção poética, configurando-os como ideias matrizes de sua poesia que, num fluxo de escritura, vão sendo retomadas nos livros posteriores” (BUCIOLI, 2003, p. 44). A ideia de transpor, ir além do limite interposto, manifesta-se como um processo figurativo, mas real. O que se vê ao longo dos livros de Orides Fontela é a frequência da recorrência de imagens, símbolos, palavras, formas que acabam por direcionar ao seu estilo próprio de escrita, contribuindo diretamente para que sua linguagem, seu léxico particular seja construído.

Com esse pensamento em mente, a de retomada, é que Elizabeth Hazin faz uma leitura viável da obra poética da poeta e vai afirmar que os quatro livros de Orides poderiam ser compreendidos como um único volume.

Olhando-os em seu conjunto – o que somente agora se faz possível –, o leitor é capaz de perceber que os quatro são, na realidade, frações de um único livro, etapas de uma mesma viagem, pois a poesia de Orides segue um percurso determinado, obedece toda ela – do primeiro ao último verso – a um projeto previamente traçado. Daí o enredamento entre as quatro folhas do trevo, o que vale dizer, entre todos os seus poemas. Nada, aqui, é gratuito: tudo é pedra de mosaico (HAZIN, 1998, p. 16).

Uma peça de quebra-cabeça possui o mesmo peso e volume que outra, mesmo que sua constituição, sua forma, não seja a mesma. É preciso manter o conjunto das peças homogêneo para que, ao final, vejamos a imagem que ele nos quer revelar. Nesse sentido, o que Hazin parece querer dizer é que as frações criadas pela poeta de *Alba* querem nos mostrar uma “nova realidade” e que só a visualizaremos se partirmos de uma aceitação, a de que seus livros formam um único livro. Mesmo sem concordar categoricamente com o que ela diz, compreendo que ao ler os cinco livros – neste caso de Hazin, os quatro primeiros – nota-se que há uma imagem que se forma por meio deles, por entre eles. Aceitar cada livro como uma fração é também dizer que cada um deles possui sua própria forma, sua própria constituição, sua individualidade. Para que as partes sejam um todo

único, é preciso que delas nasçam vínculos, pois só assim o que se esconde por trás do véu se evidenciará.

A fala de Hazin pode ser relacionada ao que diz Bucioli. A retomada mencionada ocorre por meio das “ideias matrizes” da poesia oridiana. Esse retorno é essencial para compreender o movimento moldado pela poeta de São João da Boa Vista. A redundância dessas mesmas ideias fundamenta-se na organização dos poemas oridianos, pois são eles responsáveis por trazer os nomes que ressurgem, os símbolos que se desdobram, formando um todo único. Por meio do conteúdo dos poemas e de seu arranjo se originará os elos pertinentes para a constituição do todo orgânico de cada livro de poesia. A estrutura de cada livro mostra algo não explorado por Hazin. Mesmo sendo fração, o livro possui sua própria totalidade. A exemplo inicial, tem-se *Transposição*, formado por quatro partes estruturadas e que compõem um símbolo, um trevo; sua totalidade também surge de maneira fracionada. Dessa forma, é possível verificar que sua integridade única também se fraciona internamente. Ao mesmo tempo, enquanto livro, e enquanto parte de um possível único livro, ele tem sua totalidade percebida como fração, pois ele é um entre cinco livros que constituem o todo poético oridiano. Mas, para que isso aconteça, os poemas que nele se inserem têm de manter uma relação entre si para que, ao final, enxerguemos sua completude, e, ao mesmo tempo, relação com os poemas dos outros livros, para que na conexão possível entre as frações visualizemos o *Trevo*, o grande único livro de Orides, como bem disse Hazin.

Ao trazer à tona o que Hazin, Bucioli e Fraistat comentam, o processo criativo de Orides Fontela começa a ser desvendado. Se levo em conta as qualidades apontadas por Fraistat para análise do livro de poesia, as obras de Orides são, então, uma das melhores representações para o estudo da contextura poética.

Se cada poema, de maneira única, possui sua integralidade, e ele intertextualiza com os outros, a textura, ou seja, a ressonância e o significado de cada poema contribui para a contextura de cada livro. Se cada livro de Orides representa uma contextura, tem-se então quatro contexturas distintas. Ao mesmo tempo, todas elas se aproximam e em alguns pontos se conectam, o que poderia resultar no que chamo de *macrocontextura*. Mas, na realidade, essa macrocontextura nada mais é do que uma nova contextura poética que nasce da resultante de *Trevo*. A teia poética oridiana é, então, concebida. Uma vez que a coletânea passa a ser analisada como um único livro, e os livros que a constituem passam a ser analisados como parte de si, o que haverá não é uma interpretação individual de cada livro dentro de *Trevo*, mas a interpretação resultante do

todo. Desse modo, um novo nível se perfaz dentro da organização do livro de poesia. *Trevo* que nada mais é uma coletânea reunida dos quatro primeiros livros de Orídes passa a ter um novo status, o de livro de poesia é um novo objeto poético, pois tem em si sua própria organicidade.

De acordo com Fraistat, “a poética contextural pode considerar conceitos de estruturas e teorias da percepção para discutir como a mente distingue partes poéticas e o todo poético, bem como para entender como a posição de poemas dentro de um livro em particular afeta o processo de leitura” (FRAISTAT, 2014, p. 4, tradução nossa). Em sua abordagem, para exemplificar os conceitos estruturais que alguns textos possuem, vai remontar ao período helenístico para afirmar que a configuração física dos primeiros volumes de poesia “ditou a maneira como os poemas podiam ser lidos” e acabou por condicionar “a forma como eram organizados, estabelecendo uma série de expectativas tanto para o leitor como para o poeta que está, em grande parte, em vigor hoje, tanto tempo depois do advento do códice” (FRAISTAT, 2014, p. 4, tradução nossa). Foi a partir dessa construção sequencial que o *livro-rolô* acabou por encorajar os poetas alexandrinos a criarem relações intertextuais entre os poemas, propondo justaposições, contrastes e continuidades entre eles. A cada leitura realizada pelo leitor, ou a cada rebobinada que desse no livro-rolô, tais efeitos seriam amplificados pela nova leitura.

Pois quando ele ou ela repassassem o pergaminho, o entendimento diacrônico original do leitor dos poemas seria aumentado por uma percepção sincrônica do livro como um todo. “Retornar”, explica John Van Sickle, “amplificaria a percepção de sequencialidade, das similaridades e contrastes entre os segmentos, inícios, fins, em resumo do que faz o conteúdo do rolo um conjunto articulado – um livro. (FRAISTAT, 2014, p. 4, tradução nossa)

Daí em diante, em seu texto, Fraistat apontará alguns dos mais significativos poetas ao longo dos séculos para evidenciar a relevância de reger os seus próprios princípios poéticos na organização da contextura existente em torno de uma obra. Calímaco de Cirene, para ele, por exemplo, teria sido o primeiro poeta do Ocidente a “aconselhar o leitor sobre o formato do seu cânone”, e o primeiro a usar técnicas que contribuíram para unir seus livros individuais, fazendo referência a uma de suas obras, chamada *As Aitítai* (“Causas”, “Origens”), poema do qual só nos restaram fragmentos. O poema de Calímaco trata das origens dos costumes, práticas, acontecimentos históricos e outros assuntos relacionados ao mundo grego, e foi escrito em dísticos elegíacos, sendo um poema extenso. O que se sabe a respeito é que os livros III e IV poderiam ser

constituídos por uma sequência de poemas separados, enquanto os livros I e II deviam possuir uma estrutura de uma narrativa contínua, onde as *aitiai* individuais eram encaixadas num diálogo sucessivo entre o poeta e as Musas (CAMERON, 2017, p. 347-348). Calímaco escolheu poemas que acabaram servindo como prólogos e epílogos de uma grande coleção que vão se apresentando por meio das simetrias estruturais, assim como as “ressonâncias temáticas e imagéticas dos poemas” (FRAISTAT, 2014, p. 4, tradução nossa). Nesses “poemas prólogos”, de *As origens*, estariam estabelecidos os princípios que regem a sua poesia, contribuindo para a criação do seu fazer poético e seu grande poema.

Sobre tal questão, não tenho como deixar de lado o que Orides diz em uma entrevista, pois confio que dialoga com o que Fraistat comenta quanto à composição de Calímaco. Quando questionada sobre do que precisaria para escrever, ela responde informando que não tem uma rotina, que pertence ao grupo de poetas inspirados, e que tudo acontece de maneira espontânea. Que após a escrita, deixa os poemas descansarem por um bom tempo, sendo o mais complicado para ela o momento em que senta para fazer o arranjo do livro. Quando o entrevistador pergunta o motivo, eis sua resposta:

Orides – É a hora de encontrar a estrutura. Eu começo meus livros como um poema-tema, que depois dá nome ao volume, e acabo sempre com um poema sobre o silêncio. Tenho uma visão matemática dos livros. Eu não gosto de confusão, porque estudei filosofia e me tornei uma mulher com a cabeça lógica. Levo um tempo enorme buscando alguma ordem, construindo a estrutura, porque sem ela não há livro. (RIAUDEL, 2019, p. 99)

Fica nítido que Orides rege a sua poética com princípios pré-determinados. E, assim como nos poemas prólogos de Calímaco, se for possível tal comparação, os poemas-temas da poeta trazem em si todos os princípios poéticos do livro que o corresponde. Dessa maneira, acredito que em *Transposição*, a partir do poema-tema do livro, “Transposição”, consigo visualizar o peso da representação de toda a poética oridiana. Ao ler o poema, e ao visualizar o conjunto da obra de Orides Fontela, é como se ela sintetizasse, ao máximo, em um poema o que ela pretendia fazer. Fato é que impossível seria perceber todos os elementos que se desdobram em seus livros, mas acredito que há no poema o gérmen de toda a sua poesia; mas pretendo tratar disso com maior aprofundamento no segundo capítulo. O ideal, agora, é partir do início, realizando um percurso que perpassa os paratextos de sua obra, chegando até a estrutura geral de cada livro para ser possível identificar os poemas-temas e os poemas que encerram cada livro

e sua performance dentro da poesia completa oridiana. Mas, para que isso aconteça, é preciso antes saber que as escolhas de Orides para organização de seus livros nunca foram feitas ao acaso, como será visto nos próximos tópicos, pois a contextura leva em consideração tudo aquilo que conversa com a criação do livro.

1.2 Paratextos e seus contextos

Buscando desenvolver mais as bases do que compõe a poética contextual oridiana, é interessante perceber que todos os seus livros trazem epígrafes e parte deles dedicatórias. Há ainda algum texto de orelha e um ou outro prefácio. Analiso os paratextos para compreender melhor a montagem dos livros de poesia de Orides Fontela.

Gérard Genette (2009, p. 10) insere o paratexto em uma área que intermeia o que já é texto e o que ainda não é texto. O que circunscreve a capa de um livro, a escolha das fontes para o texto, o título, os subtítulos, as dedicatórias, as epígrafes, as seções do texto, as imagens presentes, entre outros elementos acabam por definir o livro como um objeto. À margem do texto, geralmente, estarão os paratextos, mas isso não quer dizer que são menos importantes para a legitimação do texto literário que ali se encontra. Por isso, a necessidade de verificar com paciência os que estão ao redor das obras de Orides.

Sendo assim, o primeiro passo que realizarei é a análise do livro enquanto objeto. Parto do que me diz a capa, o título do livro, dos textos de orelha e de contracapa, dos prefácios, das dedicatórias e epígrafes até chegar ao conhecimento geral da estrutura do livro. Logo após, para fechar este primeiro movimento, discernirei um pouco sobre a estrutura geral interna de cada um dos livros, discorrerei suas composições e tentarei encontrar pistas que me encaminhem aos princípios poéticos e à organicidade dos livros de poesia de Orides Fontela.

1.2.1 Capas e Títulos

Minha experiência enquanto leitor me diz que o primeiro encontro com o livro não necessariamente se faz com sua capa. Meu contato com Orides, mesmo com seu livro em mãos, se deu por meio da leitura do poema “Ludismo”; só depois de receber o livro com as páginas abertas por um amigo foi que percebi a cor do tecido, era marrom, e soube que a obra compilava sua poesia completa e outras informações. Quando o livro surge, traz consigo informações que ainda desconhecemos. Ao segurá-lo entre as mãos, o que se percebe? Sua totalidade na finitude das bordas; sua forma, suas cores, como quem

questiona: “mas haverá outra forma / de ver?”; sua textura, aos poucos, vai se revelando. Descobre-se, assim, o título do livro, o nome de quem o escreveu, talvez o ano e o local onde fora impresso e a editora responsável por sua publicação, além da descoberta dos mundos impossíveis e sensíveis que a poesia ali contida nos dá.

Então, o que me dizem os títulos oridianos? O que é o título? O que ele representa? Qual sua função para mim, para a autora, para a editora, para o público em comum? Gérard Genette afirma que o título sempre suscita algum problema e “exige esforço de análise” devido à sua complexidade. Constata-se, ao analisar as capas das primeiras edições isoladas dos livros, que todos os títulos oridianos são batizados por apenas uma única palavra. Não há presença de um segundo título ou um subtítulo. Mas em duas de suas obras há o que Genette chama de indicação genérica, muito comum em romances. No caso de *Orides*, elas surgem no primeiro e no último livro coincidentemente. Em *Transposição*, há a indicação “POESIAS”, em versalete, logo abaixo do título, que possui um tom avermelhado e que se encontra interposto entre duas linhas paralelas no alto, próximas à borda superior. Diante dessa capa, sabe-se que o livro fora publicado em São Paulo, no ano de 1969, pois tais informações surgem próximo à borda inferior. O nome da autora também se faz presente acima do título, também em versalete, e ainda entre as paralelas. A palavra “POESIAS”, provavelmente, deve ter sido escolhida para figurar na capa devido a ser este o primeiro livro publicado da poeta de São João da Boa Vista. Genette vai dizer que as indicações genéricas – nesse caso, a palavra “poesias” na capa – acabam por ser um anexo, e que daria a conhecer o “estatuto genérico intencional da obra que se segue” (2009, p. 88). Tal prática remonta à época clássica francesa, o que não deixa de ser curioso, *Orides* tinha um fascínio pela literatura francesa, tanto que quando Manuel Lima Dantas publica as cartas enviadas por *Orides* para ele sobre a tradução de uma coletânea de poemas a ser publicada na França, é nítida a satisfação dela porque diz que sempre fora um desejo e um sonho de infância. Talvez, mesmo que inconsciente, ou por ver a indicação genérica surgir em livros que lia, de autores franceses, optou em evidenciar que o livro era de “POESIAS”.

Nesse sentido, o último livro, *Teia*, também traz uma indicação, mas dessa vez a palavra que aí se tem é “Poemas”. O anexo vai surgir, agora, abaixo do nome da poeta, que está sob uma linha horizontal. O título do livro, em destaque, está sobre essa linha. Todas as palavras estão em amarelo, assim como a logo da editora, que está centralizada próximo à borda inferior do livro. Por trás dos nomes, uma imagem que faz referência ao universo se imprime. Apesar do forte azul que preenche a capa, “ao fundo”,

quase como centralizado, uma estrela brilha fortemente; creio ser o sol, o que nos proporia a pensar no sentido da cor que preenche as palavras. Este é o seu último e quinto livro, Orides já tinha recebido o Jabuti, em 1983; portanto, não haveria necessidade, a princípio, de haver tal indicação. Porém, talvez, por preocupação quanto ao teor da capa, que faz referência ao cosmos, e com temor de ser confundido com algum livro esotérico ou algo nesse sentido, se tenha inserido a palavra para deixar claro ao leitor que é de um livro de poemas que se trata.

Volto a *Transposição*. O vermelho chama atenção, destaca-se na capa que um dia foi branca. Impossível não remeter o vermelho do título ao sangue, e o branco ao silêncio. Referencio o silêncio porque da brancura a palavra que “sangra” ecoa. Do silêncio nasce a linguagem. O calar da capa é extrapolado pela transposição do próprio título, talvez, por isso sua cor avermelhada, ela surge como impossibilidade na mancha branca. Lembro que “a palavra é densa e nos fere” (FONTELA, 2015, p. 47). E que o sangue é um dos elementos pertinentes à sua obra. O líquido escuro que, por vezes, virá para se sobrepor à luz, já surge em “Rosa”, poema que traz os seguintes versos: “Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue” (FONTELA, 2015, p. 49). Assassinar a palavra é, portanto, “contaminá-la com as marcas do real” (MARQUES, 2019, p. 10). O silêncio, ainda assim, permanece, porque “o silencio se vê / em sua densidade” (FONTELA, 2015, p. 30), ele toma corpo na capa e nos poemas do livro. Calando-se a capa, fala o título. A imagem que daí se ergue me impossibilita parar de pensar na representação das retas paralelas que buscam envolver a transposição. Mas não há delimitações para o movimento de transpor. Ao ler: Trans-po-si-ção, penso em seus sentidos, seus significados. O prefixo a inaugura: “trans”, o que me leva além. Fixo o olho no título, e penso em seu sentido quase literal, ir além de, sair de determinada posição para outra. Justamente o que acontece ao título. Assim penso. Imaginemos o movimento de transpor se configurando na própria palavra, ela transpõe a mancha branca, a capa acaba sendo marcada pelo título. Transposição é, então, a sua marca. Com o significado do prefixo compreendo certo sentido no vermelho, é como se o ato de nomear, e no ato de nomear, ao ser marcado, o título nascesse em sangue, ele sangra ao atravessar a tela em branco, o silêncio e sua alvura. A capa, quase intacta, permanece selvagem, calada, mesmo sendo vítima dessa transposição.

Ao transpor o prefixo, volto-me novamente à palavra, é preciso pensar em sua “posição” na capa. Ela se concentra entre duas retas paralelas. O que elas representam? Aparentemente, não há convergências entre o título e as retas. O ponto de encontro é a

própria linguagem: transposição. O primeiro passo, então, é ultrapassar a própria palavra, o próprio significado, é ir além. Primeiro ato: reconhecer a posição das coisas no branco da capa. Segundo ato: ler a capa. De cima abaixo, ultrapasso as retas. O que as une? Transposição, o título, a convergência que se realiza no ato da leitura. Movimento-me na direção da leitura, chegando ao “fim da capa” o que fazer? Transpor, galgar, ir além, sair do estado em que me encontro a outro. Assim, se a transposição evidencia a falta de limites, avanço. Viro a página. E, se avanço, continuo em movimento. A leitura carrega consigo as representações possíveis. É o momento de modificar.

Desse modo, por meio da leitura, compreendo um possível ideal presente. O livro traz sua identidade, ele me convida a superar os limites de minha análise. Ao chegar ao primeiro poema, o retorno ao título acontece, dessa vez não mais do todo, mas da parte, o poema repete a ideia inicial “Transposição”. Não esqueça, me diz o poema. O núcleo do movimento logo surge, não cessa, continua como quem indica, vá ao próximo poema, e a outro e outro até que o limite físico do livro se erga.

Transposição traz uma sensação de que se deve estar sempre em movimento, o retorno à palavra, ao sentido, nunca se satisfazer, ou se esgotar. Deve-se percorrer os textos que compõem o livro tendo em mente que o poema não se fecha em sua provável forma ou primeiro significado, a leitura traz em sua essência esse estar. A leitura, então, concentra sua força em uma nova direção quando acha que o fim se deu, como se deparar ao derradeiro poema. Aqui, o último poema acontece com “A estátua jacente”, mas a leitura me mostrará um novo caminho. No poema, a recorrência do ideal do título acontece. Inicia:

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

(FONTELA, 2015, p. 92),

A estátua se contém, como o vermelho do título, que se faz contido, não ultrapassa nada além de si. Assim como a estátua, o título é, aparentemente não se transforma, não sai de seu lugar estático, não diz nada. Está só, em desamparo. Mas, está, também, sendo visto, sendo lido, o título vive no livro, assim como a estátua, que percorre os séculos sem mover-se. O movimento é outro. A transposição ultrapassa a si própria, vence o tempo. Estar em contenção não é significado para não se estar no mundo. Apenas

estar possui seu vigor próprio. O livro e a estátua se alimentam, transcendendo seus próprios limites. A sobrevivência é sua arma. “Transpor”, também, pode fazer referência a resistir. O livro transpõe, a estátua transpõe, a si próprios, ao tempo. E assim permaneço, chego à parte última do poema, seus versos finais:

IV
[...]
A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

(FONTELA, 2015, p. 93),

A transposição se ilumina no silêncio, na estátua. Em seu último ato, a palavra se encolhe, mas a linguagem extrapola, pois sua totalidade escapa ao homem. Lembremos que a transposição é precisa. O que há agora? Com o livro em mãos, avanço sobre a última página em branco. Volto à capa. Mas e agora? O que há? O tornar a ser leitura, reiniciar em busca do inatingível, o texto não se esgota, nem no prazer da leitura nem na primeira análise. Talvez, com essa carga semântica em mente, Orides escreve o primeiro verso de “Transposição”: “Na manhã que desperta”. É nesse movimento que a transposição se realiza de maneira quase sagrada, a gradação da luz que envolve o alvorecer modifica todo o cenário que antes se interpunha. O silêncio da noite confunde-se com o primeiro momento do dia. Tempo e movimento se erigem com o nascer do sol e na palavra própria “manhã” ou até mesmo na palavra “transposição”.

Por si só, este primeiro verso pode ser elencado como um dos pilares da obra oridiana, uma vez que “tempo” e “movimento” são recorrentes em sua poética, por meio de suas presenças contribuem para que as conexões e similaridades com outros poemas em *Transposição* e em todos os outros livros floresçam. Assim, é preciso notar que na “descontinuidade de planos”, no recriar das horas, há sempre a “transposição contínua”, ou seja, uma vez que se deseja ir além de, mudar os estados físicos das coisas, é preciso entender que com o movimento do tempo tudo se recriará, se ressignificará. Apenas a passagem do tempo fará com que a manhã sempre desperte, incessantemente, assim como a leitura. Desta forma, compreende-se que o título do livro possui um dinamismo em si, e que se apresenta como algo que não se deseja inerte. Ao mesmo tempo, “transposição” pode significar uma alteração na ordem das coisas, ou seja, à medida que transponho, o que está vigente se modifica, e deixa de existir, mesmo que por um instante.

No ato da leitura, mantenho no horizonte as cinco obras de Orides, e agora visualizo o *Helianto*. Na capa, o nome da poeta se posiciona no alto, o título surge um

pouco abaixo da linha média, e sob ele está o nome da editora e sua logomarca. Ao transpor a leitura da capa, percebo que a relação do branco, assim como em *Transposição*, ressurge. Aqui, as tipografias em todos os nomes possuem um formato curvilíneo e se distinguem na variação de duas fontes. O nome da autora e da editora possuem a mesma composição, variando em seu tamanho, o que distingue ambos os nomes é apenas o espaçamento entre os caracteres. O que se vislumbra na capa imediatamente é algo que “brilha”, que clama por atenção, o amarelo vibrante do nome “helianto” consegue nosso olhar, fixamo-nos nele como se fôssemos um girassol, nossa sobrevivência de leitura estará sobre a “luz” do *Helianto*, é com ele que iremos avançar.

Além da cor, a fonte utilizada no título é bastante simétrica e lembra um pouco as fontes psicodélicas utilizadas, na década de 1960, devido ao movimento seccionista na época ligada ao designer. Os caracteres da palavra helianto estão quase sobrepostos, é como se unissem para representar uma única imagem, eles são um só. A impressão que se tem é a de que o nome representa um símbolo que ainda não se sabe qual é. Enquanto capa, *Helianto* chama atenção devido à centralização justificada de todos os nomes, eles estão devidamente alinhados à esquerda e à direita de maneira equivalente, tomando como centro da capa sua posição. Resulto da capa então alguns temas que, talvez, se desdobrem no livro, mesmo que eu ainda não o tenha percorrido. Concluo que há uma “centralidade”, uma “luz”, uma “unidade” e uma representação simbólica do título. Ainda assim, pode-se analisar a capa além do que se vê?

Se o que aprendi com *Transposição* puder ser utilizado, diria que esse é só o início para o despertar do helianto. É preciso, logo, uma nova identidade para a capa, buscar sua nova representação. Fixo o olhar: *Helianto*. Sua cor ouro me faz ver que é por meio dela que se estabelece uma correlação entre o título e o sol, porque a quase sobreposição das letras remete a uma unidade viável; mais ainda, há uma relação entre o título e o girassol, porque se sabe que “helianto” é o nome científico desta planta; ou, que entre o girassol e o astro solar, também há uma ligação. Esse é o encontro. A autora chegou a comentar a concepção do título em um depoimento, chamado *Nas trilhas do trevo*, diz ela que *Helianto* é isso, a representação de “Hélios e anto, Sol e flor, terra e sangue, totalidade, círculo” (FONTELA, 1991, p. 259). Portanto, o que idealizei não fugiu a isso. O título se transforma em um símbolo, a própria palavra traz em si o seu entendimento, espera-se que o leitor consiga compreender sua essência. Assim como em *Transposição*, mudar de posição nesta ocasião é necessário. De novo, é imperativo mover-se.

Uma vez que a relação se estabelece, regresso ao que a poeta diz e questiono a inserção em sua fala das palavras “totalidade” e “círculo”. Onde se deparam em *Helianto*? É essa trilha que sigo. A estreita associação entre sol e girassol poderá envolver a ideia de totalidade? Se sim, como o círculo surgirá? Verifica-se que os símbolos envolvidos, sol e girassol, possuem formatos circulares. Sigo com esse indício. A ideia de totalidade comunga com a do círculo porque se fecham em si mesmos. A estrela solar e o helianto possuem suas individualidades de modo distintas, mesmo que comunguem entre si. Mas, talvez, isso já fosse o bastante para que a poeta criasse esse vínculo. No entanto, tal resultado ainda não é satisfatório, lembro: é preciso ter a transposição como mote. Penso: sabe-se que, durante o dia, o helianto segue o sol. Enquanto a Terra realiza seus movimentos de rotação e translação, o girassol enraizado acompanhará a luz solar desde o nascer do sol até o seu ir além. Durante a noite, quando tudo finda, intriga saber que o girassol torna à sua posição natural para se desenvolver ao final do dia, ou seja, a comunhão entre Terra, flor e sol revelam um movimento circular. O helianto, até chegar à sua fase adulta, irá estabelecer essa mesma rotina para sobreviver ao próximo dia. A totalidade aí permanece porque o movimento cíclico representa o desenvolver da planta sob a luz do sol, o movimento da existência do helianto assim se configura.

Nesse sentido, o que o *Helianto* de Orídes representa?

Para achar uma resposta entre tantas, necessita-se compreender que a flor, enquanto cresce, realiza dois movimentos e que ambos têm relação com a ideia de transposição: o primeiro deles é o movimento externo, aquele em que o girassol *transpõe* o dia, mencionado no parágrafo acima; o segundo é o seu movimento interior, o de mudança, pois o girassol, ao ultrapassar o tempo de luz, *transpõe* a si próprio. O helianto de ontem já não é o mesmo de hoje, ele luta contra o tempo, mas para que consiga deve estar sobre a luz solar para sobreviver ao próximo dia.

Assim, o helianto, que comunga com a terra e o sol, é a ligadura de uma circularidade existente, uma totalidade fechada que se repete diariamente sem cessar. Em *Transposição*, por meio da leitura dos poemas, obtém-se um movimento parecido. Chegando ao derradeiro poema, o próximo passo é retornar ao primeiro, pois é preciso, muitas vezes, tornar para ir além do que já foi descoberto, a releitura de um livro trará novos caminhos. Essa circularidade também vai se fazer presente em outros momentos do livro *Helianto*, seja na epígrafe, seja nos poemas, que vão, lentamente, evidenciando um movimento circular pelos símbolos que aparecem e estão sempre a tornar.

Em tempo, não posso deixar à margem dois elementos que retornam em *Helianto*. Com o movimento do girassol, sua sobrevivência pela luz do sol evidencia a importância do tempo e, em parte ou em sua totalidade, a forte presença da *luz*. Em *Transposição*, eles também existem, lá o tempo é demarcado pelo próprio ato de transpor, assim como no primeiro verso do primeiro poema “Na manhã que desperta”. A referência ao dia se faz pela imagem do nascer do sol e o poder de sua luz. Além disso, o livro desenvolve essa questão em vários outros poemas (“Tempo”, “Girassol”, “Meio-dia”, “Revelação” e outros). Em *Helianto*, o girassol só se movimenta porque há luz, sem ela, sem a passagem do tempo, não há vida. A conexão entre os dois livros vai sendo evidenciada pela presença desses elementos e suas representações nos poemas, mas também porque há a existência de símbolos que fazem referências ao círculo ou a um movimento cíclico e de repetição. Assim sendo, *Helianto* é quase um desdobramento de *Transposição*. Observe-se que o próprio girassol já havia sido “plantado” neste livro, nascendo sob o título do “Girassol”. Sua presença pode, ainda, ser questionada como ato fundador do segundo livro, evidentemente, mas vou me ater aos versos que iniciam o texto “Quero expressar a flor / e o girassol me escolhe:” para dizer que o girassol, à medida da leitura do primeiro livro de Orídes, com o passar do tempo, cresceu, chegou à sua vida adulta e se compôs em obra, deixou de ser parte, ganhou vida e passou a ser todo, o sujeito-poético transpõe o poema, torna-o obra completa, passa a ser o sol presente, aquele que emana a luz, ao invés de apenas recebê-la. É a sobrevivência pura do girassol.

Enquanto isso, quando o sol se ergue, e sua luz reflete na geometria dos espaços, o helianto o acompanha, transpondo os limites do dia, ao mesmo tempo em que o alvorecer ilumina o título do terceiro livro de Orídes: *Alba*. Desse modo, a primeira claridade matinal joga luz sobre si própria, trazendo a cor amarela, a luz e todos os elementos que estão interconectados para sua representação. Nesse terceiro título – ou terceiro passo –, o livro de poesia como um organismo poético, como mencionado no início do capítulo, atinge um ápice: sua coesão, textura e organização chamam a atenção para alguns fatos que vêm sendo discutidos e para outros que surgirão. Não me parece ser à toa que no meio do percurso da obra orídiana encontremos um livro denominado *Alba*. Desde o primeiro livro, essa ideia do alvorecer, da presença da luz e do tempo estão presentes e contribuem para as estratégias da poeta pôr em prática o seu projeto poético. Talvez, por ser este terceiro livro o que demarca o possível fim de um ciclo, seja importante dizer que, para Orídes Fontela, *Alba* é um marco em sua poesia. Ela afirma que, neste momento em que realizou a criação do livro, havia conseguido “mesmo um

livro, algo bastante íntegro, e por tudo isso... terminal” (FONTELA, 1991, p. 259). Mas, momentaneamente, prefiro deixar de lado as análises dessa obra para seguir adiante e, com mais tranquilidade, no terceiro capítulo desta tese, desenvolver uma análise detida da obra. Ou seja, mais uma vez, se delinea, por meio de próprio testemunho da poeta, algo que remonta à ideia da integridade de um livro de poesia.

Integridade também passível de observação em *Rosácea*, quarto livro da autora, mas talvez com menos força. Isso porque, como ela conta, “*Alba* talvez tenha prejudicado um pouco a estrutura de *Rosácea*, pois organizei o livro depressa demais, e o material era bem heterogêneo” (FONTELA, 2019, p. 26). Para ela, o livro não passa de um ajuntamento de textos esparsos, “fundo de gaveta e restos de memória”. Ao atestar a maneira como arranjou o livro, acredito que para salvaguardá-lo dentro de uma coesão que aparentemente não existe, a poeta escolheu a dedo o nome *Rosácea*. Ainda que a obra, pelo que diz Orídes, não possua uma coesão, ela pode ser lida da maneira que o leitor achar melhor. Fraistat dirá que mesmo que não haja uma contextura entre os textos de um livro, o leitor poderá criar a sua. Dessa forma, passo para o título esse mesmo “poder” de se retirar daí diversas interpretações, é como se o nome da obra representasse justamente o que a poeta apresenta. *Rosácea* pode ser, então, diversas coisas ao mesmo tempo.

A palavra em si já traz um significado à vista, “rosácea”, o que facilmente remete à imagem de uma rosa. Ao olhar a capa do livro, o que se vê é uma rosa desabrochada. Nada poderia ser tão mais simples e direto. Até compreendido como simplório, como se nada significasse. Elencar uma rosa na capa de um livro que se chama *Rosácea* parece até algo infantil. No entanto, a capa apresenta uma imagem que parece ser uma pintura a óleo. Ao fundo, uma cor amarronzada preenche quase a totalidade da capa, que possui em seu centro uma enorme planta. Ao centro desta, acima da linha média do livro, a rosa se põe desabrochada. Logo abaixo, um copo azul – carrega um pouco do céu e do mar – se posta ante à rosa de maneira que se pode pensar que foi há pouco ou que será ainda regada. O fundo marrom é a terra, passa então a outro nível de sentido, é a terra que a mantém firme. Ademais, o nome da poeta, em fonte serifada, branca, aparece mais abaixo, à direita, próximo à borda lateral sobre a imagem de uma faixa branca que cruza toda a capa – apenas na parte inferior – e nela, em uma fonte sem serifa, não muito robusta, fina como o caule da rosa, se fixa o título da obra. O branco ainda se faz presente nessa quarta capa e continua por toda a contracapa do livro, onde se lê o poema “Rosas”. O logo da editora mais acima sobre o poema. Antes de transpor a capa, o livro em si se

fecha, remonta a algo terreno, seja pela presença da cor amarronzada, seja por causa da rosa, que finca suas raízes aí, ora pela pintura na frente da capa, ora pelo poema na quarta capa. Estou aqui, diz a rosa, como dissesse “Decifra-me ou te devoro”.

A rosa, fato é, traz uma simbologia muito carregada, é a flor mais simbólica no Ocidente e “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito”, ao mesmo tempo simboliza “a taça da vida, a alma, o coração, o amor”, e “pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la como um centro místico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 789). É o símbolo do romance, se é que se pode dizer assim. Algo que remete ao amor, tema que Orídes sempre deixou claro não gostar de transmitir aos seus poemas. Para ela, o ideal de amor ainda seria inventado, e o que ela fez em sua poesia, enquanto representação amorosa é apenas resultado do que ela diz ser uma energia criativa: “Na minha poesia o amor parece que é uma energia criativa. Imortalidade do instante, a minha ideia do amor que cabe na minha poesia, é a de energia criativa” (FONTELA, 2019, p. 68). Diante dessa afirmação, não consigo acreditar na poeta quando diz que *Rosácea* foi feito às pressas. Talvez se possa acreditar que por esse motivo o livro acaba se perdendo, que não tenha a mesma qualidade que outros, ou que seja fraco em comparação a algum livro, como ela mesma pontua, quando o compara ao terceiro livro. Mas consigo, em minha leitura, notar que toda a sua preocupação no ato de arranjar os seus livros se configuram também em *Rosácea*. Explico.

Se se buscar no âmbito da botânica, em um dicionário da área, o que significa rosácea, o resultado encontrado será o de que, a grosso modo, é uma das famílias de rosa que possui “corola dialipétala e regular com cinco pétalas”.⁴ Dialipétala faz referência a plantas que têm pétalas livres, que não estão ligadas diretamente umas às outras. Cada pétala é independente, mas, ao mesmo tempo, formam a rosa. Desse modo, *Rosácea* se apresenta à imagem de um tipo específico de rosa, que possui cinco pétalas livres entre elas. Ao ultrapassar a capa, verifica-se que o sumário do livro se “divide” em cinco partes. Por analogia, pode-se dizer que o arranjo do livro nasce à semelhança da rosácea, a rosa. Cinco são as partes do livro, e mesmo sem haver a possibilidade de afirmar, por enquanto, que elas não se relacionam, como dá a entender a poeta, por informar que os poemas são muito distintos entre si, elas acabam por compor o todo possível da obra. Elas não estão indissociavelmente inter-relacionadas, mas configuram a possibilidade de *Rosácea* trazer em si uma poética contextural. Ou seja, na representação da rosácea, a poeta,

⁴ Disponível em: <https://www.uc.pt/herbario_digital/learn_botany/glossario/#r>. Acesso em 01 fev. 2019.

provavelmente, viu a significação da obra, e dividiu-a em cinco partes, já que elas, talvez inicialmente, não formavam um corpo só. Dessa maneira, algo que não possuía um arranjo passou a ter. A resultante desse olhar estrutural da poeta acaba relacionando a capa, o título e o livro em si por suas divisões. O que ela faz é criar sobre a obra um “corpo” provável, onde cada uma dessas partes faz referência à outra, criando assim *Rosácea*.

É admirável ver o que Orides pode construir. Não é sem motivo que as estruturas simbólicas são tão representativas em sua poesia. A carga figurativa é de alto poder. Se voltamos à “rosácea”, na tentativa de fazer como Orides, de reescrever a palavra para transcendê-la, uma outra ramificação manifesta-se, por exemplo, no terreno da geometria. O significado de “rosácea” aí resulta em uma figura simétrica por rotação ou por reflexão, composta por módulos ou circunferências completamente iguais que se repetem e acabam por se assemelhar, em alguns casos, a uma rosa desabrochada. As rosáceas geométricas possuem um eixo central em suas formas circulares, fechando-se em 360°. Logo, o que era, por analogia, até pouco tempo, uma rosa, uma rosácea, agora é uma figura geométrica.

Geralmente, estas rosáceas são encontradas em *mandalas*. A expressão se origina de uma palavra do sânscrito, e tem como seu significado o círculo. É quase sempre lida como a representação daquilo que contém a essência. Uma vez que o círculo pode ser relacionado com a representação da totalidade, no desdobramento do pensar pode se relacionar a mandala ao círculo, ao transcendente, ao místico, ao cosmos. Jung, em *O homem e seus Símbolos* (2002), quando começa a demonstrar a representação da mandala na Psicologia diz que a palavra em sânscrito significa “círculo” no sentido habitual da palavra. “No âmbito dos costumes religiosos e da Psicologia, designa imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente, ou danças” (JUNG, 2002, p. 385-387). A mandala surge também em várias religiões, entre elas o budismo, da qual Orides foi adepta durante um tempo em sua vida. No budismo zen, ao qual a poeta fora iniciada, a mandala surge como símbolo de um aperfeiçoamento interior, da iluminação. Ao mesmo tempo, a mandala pode reestabelecer “uma ordem preexistente; mas serve também ao propósito criador de dar forma e expressão a alguma coisa que ainda não existe, algo de novo e único” (JUNG, 2002, p. 225).

As imagens geométricas rosáceas também são encontradas em mais de um objeto. A princípio, a fisionomia que se encontra nos desenhos geométricos, nas mandalas, também pode ser vista em um ornato arquitetônico, que era construído

principalmente em teto de ambientes, usualmente em catedrais do período gótico. Visto como uma “rosácea”, esse tipo de adorno – vitrais – possui sempre formas circulares e representa folhas ou flores. Segundo Gozzoli (1986), a forma circular das rosáceas se apresentam por “sua forma circular, dividida em finos raios de pedra semelhantes aos de uma roda” e tinham para o cristão daquela época um significado “duplamente simbólico: alude, simultaneamente, ao sol, símbolo de Cristo, e à rosa, símbolo de Maria”. A rosácea, portanto, se instaura por meio de um artefato feito em pedra e vidro e que representa, provavelmente, e novamente, uma conexão entre o homem e o transcendente.

Coincidência ou não, os desdobramentos do título do quarto livro de Orides Fontela resultam, por meio do símbolo da rosa, da mandala, do vitral, a essência do círculo, que “indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização” (JUNG, 2002, p. 240). Assim sendo, *Rosácea* carrega em si uma carga semântica muito ampla, mas também retorna com algumas imagens presentes nos livros anteriores. O símbolo da flor ressurge, agora na presença da rosa, que evidencia a ideia de um círculo perfeito quando “desabrochado”. As plantas que Orides retrata dizem muito sobre o que ela pretende projetar para os seus livros, o helianto como a rosácea acabam se transformando em símbolos importantes antes mesmo do leitor adentrar em suas obras. A poeta parece direcionar a leitura de seus poemas através do que apresenta na capa dos livros. Mas isso só é possível diante da estratégia de repetição que ela utiliza, tornando sempre aos elementos fundamentais que ela criou. A repetição me parece ser o pilar para a conexão entre suas obras, é ela quem possibilita a presença da totalidade constante. O que resta, agora, é verificar se, em seu último livro, tudo isso retorna.

Chegamos à *Teia*, o derradeiro livro da poeta, e que, mais uma vez, traz um símbolo provável, uma estrutura tecida de maneira sistemática. No esforço de encontrar as possibilidades do título do livro, desloco-me até o centro da teia. Do branco concreto, imagino-me à espera, sinto a tensão do fio que me mantém suspenso e feito a aranha teço o pensar. Questiono. No que se constitui a tecedura da poeta? A resposta surge na ação do aracnídeo. Ele constrói e reconstrói sua armadilha para sobreviver.. Ultrapassar os significados das palavras, transpô-los só é legítimo quando a poeta principia sua própria construção, sua própria teia. Haveria nesse percurso algo na tentativa de refletir sobre o tempo da espera? A teia representaria essa conexão onde o homem é o centro da questão ao tensionar sua existência frente ao universo? A poeta, ao falar do livro, informa que os poemas que o compõem evidenciam o ato da reescrita, pois os textos teriam sido esquecidos em algum momento, mas em outro tornaram, como se houvessem renascidos.

Por exemplo, algumas poesias que tem aí no fim, elas voltaram na minha memória. São poesias que tinham morrido, quero dizer que os textos foram destruídos, ou queimados, houve problema. Mas algumas poesias não morrem, elas voltam. Querem voltar. E se está vivo, reescreve. (2019, p. 71)

A teia também representa tudo aquilo que está conectado, como o cosmos, talvez por isso um fragmento do universo se apresenta na capa do livro. Seria, por analogia, a reprodução do seu cosmos particular? Provavelmente a teia tem esse sentido, mais ainda, decerto, porque também resgata poemas que são anteriores ao próprio *Transposição*. Orides confessa que antes de qualquer publicação, ela já havia conferido a uma obra, que fora abandonada, o nome de *Rosácea*, que ela chamará por *Rosácea I*. Este livro foi desmembrado e teve poemas inseridos em outros livros.

Um texto aqui, deixa eu ver... É arcaico... “Os anjos são livros...”: “Balada”... é reconstrução de uma antiga, “A porta”, esse “Jogo”, nesta última parte... Aqui tem alguns poemas que são pré-históricos. No sentido que não foram nunca publicados. Alguns são até anteriores ao *Transposição*. Porque eu tinha um livro anterior, chamado *Rosácea*. Quer dizer, eu tinha dois. O *Rosácea* e o *Transposição*. Era o Davi Arrigucci Jr. que estava cuidando da publicação, acabou-se preferindo o segundo. O primeiro foi desmembrado, alguns poemas do primeiro foram parar no meio dos outros livros, e outros poemas morreram mesmo. Eu não tenho mais cópia desse primeiro livro, morreu. (FONTELA, 2019, p. 71)

No ato de seccionar *Rosácea I*, Orides realizou sua primeira desconstrução. O resultado deste passo seria o seu livro, *Transposição*, que se transformaria no ponto inicial de sua teia. Digo isso fundamentado no que a poeta confessa ter criado para o livro enjeitado. Lá em *Rosácea I*, ela diz ter pensado o livro com uma estrutura quádrupla – o que acaba se repetindo em *Rosácea* – e que nele já estariam os temas de sua mitologia particular. Diz ela em seu texto *Nas trilhas do trevo*:

Mas *Rosácea I* merece análise, apesar de morto e dissecado. É que, na sua estrutura quádrupla – fala, jogo, luta, ser, partilha – já prenunciava todo o resto, e já continha todos os temas de minha mitologia pessoal – o ser, o silêncio, a palavra, a poesia, o sangue... (FONTELA, 2019, p. 21)

Neste momento, afirmar que Orides possuía um projeto poético me parece coerente. Desse modo, enxergar os seus quatro primeiros livros como um só, como fez Elizabeth Hazin, pode ser compreendido. Apesar disso, não corroboro essa ideia, uma vez que prefiro entender que cada livro oridiano é independente e possui sua própria

contextura. São livros independentes, que conversam entre si porque a poeta, utilizando-se de estratagemas, faz com que seus símbolos reapareçam, que suas temáticas retornem.

Orides, ao apontar a ideia de composição do livro baseado em uma estrutura quántupla, ao lado do que busquei apresentar, realça ao leitor sua espinha dorsal; sua poesia se apresenta por meio dos elementos que viram símbolos, como a rosa, o sol, a luz, o tempo e o círculo, pois ela já sabe o que fazer com eles. Não me parece ilusório dizer, assim como Fraistat, que a escolha dos títulos, das imagens temáticas e simbólicas dizem muito sobre o jogo lúdico que ela cria, o que forma a primeira camada de sua textura poética. A sua mitologia pessoal só se realiza porque Orides se utiliza de uma estratégia que, pouco a pouco, vai evidenciando o seu ato de tecer: a repetição. Portanto, a essência da poesia de Orides não está apenas na presença desse ou daquele elemento, da presença dessa ou daquela temática. O que mantém a estrutura organizacional firme é a ideia de repetição daquele ato de brincar que mencionei no início do capítulo: “Quebrar o brinquedo / ainda é mais brincar”.

Nesse sentido, a palavra única que constitui o nome de seus livros parece querer dizer muito com pouco. As possibilidades de significados dos títulos dos livros convergem para moldar a identidade do projeto poético oridiano. Os poemas tendem a seguir, então, o fio narrativo que aí se apresenta. Assim como os títulos dos livros, quase todos os poemas levam apenas uma palavra no título. À primeira vista, dificilmente um leitor chegará até as obras já com esse entendimento, pois, da mesma maneira que a poeta para criar, reconstrói, quebra a palavra, repete seus símbolos e temas, só pude chegar até a essa assimilação porque, primeiro, parto da leitura que tenho do todo e das partes, segundo, porque o ato da releitura (da repetição) se intensificou. O círculo que engole os poemas acaba por engolir o leitor, joga-nos em um vórtice feroz. Em início, tudo parece estar sendo lançado a todas as direções, nada permanece, porque a “palavra é densa e nos fere”. Mas, aos poucos, a opacidade vai se esvaindo e com a presença da luz tudo será possível de enxergar: as relações entre as temáticas e os símbolos de sua poética vão, aos poucos, sendo fixados não apenas na leitura de seus títulos e suas capas, mas também no que irão representar seus textos poéticos.

1.2.2 Dedicatórias oridianas

Antigamente, na Idade Média, a dedicatória carregava consigo as práticas do mecenato, quando obras eram encomendadas e se obrigava a dedicar o livro para aquele

que contratara ou para alguém que era solicitado. Em muitos casos, era essa a única maneira de o escritor constituir uma fonte de renda a partir do ato da escrita.

A dedicatória, quase sempre, tem mais de um destino. A informação que ela contém diz algo para aquele a quem se dedica o livro e ao leitor. Sua função pode ser múltipla, ela pode prestar uma homenagem a quem se dedica, evidenciar uma correlação entre quem se dedica e a obra em questão, e, até mesmo, dar diferentes interpretações ao contexto em que se insere o livro. Como dirá Genette, “a dedicatória de obra [...] é a mostra (sincera ou não) de uma relação (de um tipo ou de outro) entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade” (2009, p. 124).

De acordo com Hann (1977, p. 691-696), a dedicatória é uma estrutura morfológica, e que está envolta de quatro elementos: o que a dedica, o que a recebe, o objeto indicado e a razão que a motiva. Estes podem estar de forma explícita ou implícita, porém sempre existirão virtualmente. Sua proposição, quase sempre, é formada de maneira mínima, reduzindo-a às preposições “a”, “para” e à preposição contraída “à”, geralmente seguidas do nome dos dedicatários ou por suas iniciais. Há as dedicatórias mais extensas, onde além do nome dos dedicatários, constam as razões por que se dedica. Mas também é possível que existam dedicatórias mais explicativas e extensas.

Seu lugar de aparição, desde o século XVI, convencionou-se de ser no início da obra, na primeira página ímpar logo após a folha de rosto. Hoje em dia, as dedicatórias surgem também dentro do livro, principalmente os livros de poesia. Há também quem, logo após o título de um poema, dedique-o para alguém. Quase sempre, em ambos os casos, elas aparecem alinhadas à direita.

No caso de Orides, o minimalismo é presente até nesse tipo de texto: o primeiro livro não é dedicado a ninguém. Apenas a partir de *Helianto* a poeta parece iniciar a prática da dedicatória, onde se lê “A / Antonio Candido / com amizade e reconhecimento”. Sabe-se que o crítico ajudara Orides em vida, até mesmo financeiramente, e que escreveu um dos textos críticos mais citados em pesquisas referentes à sua poética – o prefácio de *Alba*. A autora sempre comentava em entrevistas que, se não fosse por ele tê-la lido e contribuído na divulgação de sua poesia, talvez, ela não chegasse onde chegou. O leitor que já conhece um pouco da história da poeta poderá se perguntar, então, por qual motivo ela não dedica *Transposição* a Davi Arrigucci, sabendo-se que ele foi peça importante para a publicação desse primeiro livro. A resposta pode estar em *Alba*. Neste, a dedicatória aparece com a preposição “para” e está acima dos nomes “Davi”, “Haquira”, “Lucia” e “Ana Maria”, que surgem cada qual como um

verso. Pode-se supor que tal dedicatória tomou o status de agradecimento aos que a ajudaram, e por quem ela tinha grande estima. Ana Maria é prima da poeta, e Lúcia era uma grande amiga, responsável por lhe apresentar à literatura de Pessoa. Portanto, figuras importantes em todos âmbitos da vida pessoal e literária de Orides.

De acordo com Viola e Seara, a escolha de uma ou outra preposição pode querer indicar algo da relação existente entre aquele que dedica e seus dedicatários,

visto que o uso de ‘a’ (dativo) indicia um certo distanciamento, [...] podendo revelar um agradecimento ou até mesmo “pagamento de uma dívida” (BOUSQUET-VERBEKE, 2004:74). Já a preposição ‘para’, associada ao conceito de oferenda, transmite uma ideia de direção, sugerindo proximidade e revelando afetividade, sendo, por esse motivo, frequentemente usada apenas com o nome próprio se precedido do artigo definido. Quando a preposição ‘para’ é usada com o nome completo (ou nome próprio e apelido), o tratamento revela cordialidade ou deferência. (2016, p. 569)

Na primeira edição de *Rosácea*, publicada pela Roswitha Kempf, a dedicatória surge com os nomes dos pais da poeta expostos: “Álvaro Fontela / Laurinda Teixeira Fontela / (in memoriam)” (1986, p. 7). Esse tipo de dedicatória começou a surgir nos finais do século XIX. Já na segunda edição, a que sai na poesia reunida, chamada *Trevo* (1988), e lançada pela Editora Duas Cidades, na coleção Claro Enigma, a dedicatória some. Posteriormente, a primeira edição de sua poesia completa, com os cinco livros, sai publicada pela Cosac Naify, em 1998; outra edição, em 2015, foi feita pela editora Hedra, ambas publicações trazem a dedicatória com a expressão em latim para dedicar o livro aos seus pais: “in memoriam de meus pais” (FONTELA, *Rosácea*, 2015, p. 216). Ou seja, no meio do caminho, algo aconteceu.

Genette diz que “um autor sempre pode, como Chateaubriand em 1804, suprimir ou modificar uma dedicatória de obra, em uma nova edição” (2009, p. 126), mas não foi esse o caso que aconteceu com Orides. Quanto ao sumiço da dedicatória no volume *Trevo*, em uma carta a Márcio Dantas (2005, p. 153) – que consta em sua tese –, datada como 2 de setembro de 1987, Orides trata de uma possível publicação na França de seus poemas, e fazendo solicitações de correções, em certa parte afirma:

[...] Também me comuniquei com o Augusto Massi, responsável pela edição de *Trevo*, e ele logo escreverá para os senhores.
Os erros – no início do livro *Rosácea* coloquem
Álvaro Fontela
Laurinda Teixeira Fontela
in memoriam

esta homenagem a meus pais não saiu na edição de *Trevo*, por erro mesmo, mas faço questão dela.

Logo, não foi uma escolha da poeta suprimir a dedicatória que se faz presente também na primeira edição de *Rosácea*. Contudo, permanece a diferença entre a primeira edição de *Rosácea* e as edições seguintes de sua poesia completa, uma vez que surge modificada a dedicatória; saber se a modificação foi escolha da poeta ou não, se foi erro das edições, só será possível saber se entrevistarmos algum dos envolvidos. Mencionar tal fato se mostra oportuno porque, para Fraistat, todos os paratextos devem ser levados em consideração quando se pensa na coesão do volume. Tais modificações podem gerar uma nova maneira de pensar o conteúdo organizacional da obra. Nesse sentido, pensar a supressão ou a modificação da dedicatória em *Trevo* e nas publicações posteriores de *Rosácea* pode ser visto como algo de menor ou maior grau, a depender de quem analisa. Para mim, entender que uma obra é dedicada a uma pessoa é ter em mente que aquela obra em si foi composta sempre como forma de homenagem ou como forma de demonstração de afeto. Quando a dedicatória não existe, o pensar sobre o conteúdo que ali se expõe é outro, é como se fosse uma obra pensada para existir para si e por si. Algo fechado em sua “concretude”. A dedicatória, como já dito, carrega consigo um certo sentir. É como olhar para *Transposição* e perceber que ali não há nenhum tipo de representação sentimental para a poeta, ao contrário do que se vê no restante de sua obra.

Em *Teia*, temos uma nova dedicatória, uma homenagem póstuma: “Para / Roswitha Kempf / In memoriam”. O nome que aí surge é de sua editora, responsável pela primeira edição de *Alba* e de *Rosácea*. Foi com ela que Orides conseguiu vencer o prêmio Jabuti. Nesta epígrafe, a poeta faz uso das preposições “Para” e “In memoriam”, enquanto em *Alba* usou apenas “Para” ao dedicar aos quatro nomes que lá estão, e em *Rosácea* surge apenas “in memoriam de meus pais”.

Ao passear pelas dedicatórias de Orides, o que se nota é que pessoas importantes, por quem ela mostrava ter certo apreço, foram homenageadas. Coincidentemente, boa parte delas ajudou-a a publicar e a divulgar sua obra. Desse modo, as dedicatórias não me parecem estar dialogando diretamente com o que as obras propõem; se deixadas de lado, as análises sobre os poemas não sofrerão forte interferência. Mas, se as retirarmos, algo se perde ao analisar o livro de poesia em sua totalidade. Há nas dedicatórias uma demonstração de afeto que acaba por dizer mais ao leitor sobre a pessoa da poeta do que sobre o sujeito-poético dos poemas, que vez ou outra é tido à imagem e semelhança da autora. As dedicatórias, de certo modo, são um ato de

entrega. A poeta afirmou várias vezes que em sua vida só havia a poesia, que essa era a única coisa que ela sabia fazer e por qual vivia. O ato de dedicar se refaz e se reconfigura, essa entrega não me parece, de forma alguma, uma questão técnica, que está ali à espreita apenas para cumprir um papel frio. O que ela estabelece é quase um ato de amor que dificilmente se observou em seus poemas, preferiu que isso se configurasse por nomes próprios.

1.2.3 *Epígrafes oridianas*

Genette localiza a epígrafe em um espaço de destaque do livro; ela viria logo no início, na primeira página par após a dedicatória, portanto mais próxima ao texto. Costumeiramente, no Brasil, a epígrafe, quase sempre, vem na página ímpar logo após a dedicatória. A epígrafe não deixaria de ser uma citação, e por isso tem que se levar em consideração duas perguntas: “Quem é o autor, real ou putativo, do texto citado?” e “Quem escolhe e propõe a dita citação?” (GENETTE, 2009, p. 136). Ao primeiro, Genette lhe dá o nome de epigrafado, ao segundo, o de epigrafador, e àquele que se destina a epígrafe, epigrafário, que viria a ser o leitor do texto.

A epígrafe, ainda, pode ser caracterizada como alógrafa (quando é atribuída a um autor que não é o da obra em questão), autógrafa (quando surge de maneira explícita o autor do livro), apócrifa ou fictícia (quando atribui-se à epígrafe, por exemplo, a um personagem de uma outra obra ou até mesmo da obra em questão) e anônima, que seria a verdadeira alternativa à epígrafe alógrafa.

No caso das obras de Orídes, em três livros (*Alba*, *Rosácea* e *Teia*), a epígrafe alógrafa se faz presente, referenciando nomes como San Juan de La Cruz, Heráclito e Spinoza – os três sempre surgem, em algumas das entrevistas da poeta, como referências de leituras. Ao mesmo tempo, em três livros (*Transposição*, *Alba* e *Teia*) aparece a epígrafe anônima. Contudo, Genette afirma que quando não há o nome do autor da epígrafe, mas as aspas ali estão, é porque há uma indicação de uma epígrafe alógrafa. No entanto, neste segundo caso, as epígrafes anônimas seriam claramente epígrafes autógrafas, pois nestas não há a presença das aspas, o que indicaria que os textos dessas epígrafes seriam da própria autora. Deve-se notar que tanto em *Alba* quanto em *Teia* a presença de uma epígrafe alógrafa e uma autógrafa se fazem presentes. Há, por último, uma epígrafe em *Helianto* que traz referência a uma “Cantiga de roda”, que pode ser tida como alógrafa, mesmo sem possuir um autor específico, pois as cantigas de rodas são de conhecimento popular, podendo ser dado ao povo o status de autor.

Assim sendo, passo à primeira epígrafe da obra *Transposição*:

A um passo de meu próprio espírito
A um passo impossível de Deus.
Atenta ao real: aqui.
Aqui aconteço.

(FONTELA, 2015, p. 23)

Esses versos atuam como expressões localizadoras, estar sempre a um passo, seja do “espírito”, seja de “Deus”, é ter consciência da proximidade e da distância instaurada entre si e o inefável. Simbolicamente, tem-se aí uma *transposição*, dar um passo para coisas “irreais” parece impossível, uma vez que o “próprio espírito” e a “impossibilidade de Deus”, até então, não se parece com o real. Alexandre Costa, ao comentar essa epígrafe, diz que devemos observar a palavra “passo”. Ela sugere “não só a ideia de expectativa ante a um objetivo, mas a própria tensão que surge do se contemplar no indefinível, pois ao mesmo tempo que ela interioriza a ação, remetendo-se ao exterior, contrapõe a individualidade do espírito à universalidade do espírito” (DA COSTA, 2001, p. 107). Mas, quando o verso “Atenta ao real: aqui” acontece, o agora presentifica essa ideia dentro do poema, o real se solidifica por meio do uso dos verbos no tempo presente e a possibilidade de se alcançar o antes impossível por meio de “um passo” tem seu existir corporificado.

O sujeito-poético, portanto, entrega-se nesta epígrafe como um acontecimento condicionante, ele se corporifica quando o verso “Aqui aconteço” irá expressar o acontecer da poesia, e “é esta que aproxima a poeta de seu próprio espírito e lhe permite avaliar, com a maior precisão, a distância infinita que a separa de Deus” (VILLAÇA, 2015, p. 297). Assim, a epígrafe faz jus ao título do livro e, também, aos seus poemas, trazendo o movimento de galgar algo, de sair de um ponto para outro; aquela ideia de mudança se presentifica ao mesmo tempo em que a ideia de sobrevivência também, como já havia comentado acerca do próprio título do livro. Na verdade, o eu lírico, apesar de entregue, por ora, pode se parecer perdido, ele não está lá – próximo à impossibilidade de Deus –, nem cá – próximo ao seu próprio espírito. Ele acontece no instante em que se presentifica no acontecimento, no ato de transpor.

Desta primeira epígrafe, a ideia de finitude também se dá, não há um fechamento, a imagem se abre na impossibilidade do ser aí se reconhecer. Mesmo estando a um passo de Deus, de si, aqui, o agora, esta realidade presente é que lhe corporifica. Como se houvesse, neste momento, o encontro do corpo e da alma. Alcides Villaça dirá

que não parece ser complicado afirmar que a poesia de Orides acaba expressando “a distância que separa a consciência da alma: transposição que culminaria na comunhão do existir com o sentido mais profundo do *ser* — comunhão só imaginável no *hic et nunc* de cada palavra, de cada poema, a cada vez em que tudo” no aqui e agora, como diz ele, “*acontece*” (VILLAÇA, 2015, p. 297).

Isso me faz lembrar o que Michael Riaudel pergunta a Orides em sua entrevista, quando estão a falar de poesia e *Transposição*. Em determinado momento, ela afirma que leu *Pensamentos*, de Pascal. O entrevistador, então, diz que há muito da teologia da graça na poesia dela, e Orides se esquivava dizendo que é ele quem está a dizer, não ela, que ele acabara por ver algo que ele queria ver, e que a função dos críticos é essa mesma. Mas, nesse sentido, ao reler o “poema” que se instaura na epígrafe, fiquei a pensar em Adão, que antes era imortal e que ao transpor o que lhe fora proibido perdera a imortalidade. Ficou mais próximo ao seu espírito, pois a morte, algum dia, chegaria. Assim, pode ser que aí se instaure, realmente, a ideia do pecado original, da determinação da morte, essa impossibilidade que em Deus nunca aconteceria. Morrer é para os humanos, uma vez que foi nos negado o “dom” da imortalidade. Dessa forma, ficar atento ao que ocorre, aqui, neste instante em que se vive, em que ainda é possível sentir a terra, e não a busca pela transcendência, é o que resta. Se assim o for, a poeta, por meio da linguagem representa muito bem essa perda. O fato acontece em dois âmbitos, o da linguagem e o da existência física. A separação da consciência da alma que Villaça apontara poderia, agora, fazer sentido, preocupemo-nos com o *hic et nunc*.

No segundo livro, *Helianto*, há uma mudança quase drástica, a poeta acaba escolhendo uma cantiga de roda popular como epígrafe:

*Menina, minha menina
Faz favor de entrar na roda
Cante um verso bem bonito
Diga adeus e vá-se embora.*

CANTIGA DE RODA

(FONTELA, 2015, p. 97)

Enquanto na epígrafe do primeiro livro a função parece ser enigmática, “de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto”, (GENETTE, 2009, p. 142) a epígrafe de *Helianto* parece ser quase essencial. Aparentemente, ela não toma um status de importância, pois de que maneira uma cantiga de roda se relacionaria a um livro de poesia, e que tem por título o nome de uma planta?

Quando o assunto for a poesia oridiana, é preciso levar em consideração que nada é por acaso. Como afirma Genette, nem sempre uma epígrafe tem a necessidade de deixar explícito o que a poeta quer dizer, muitas vezes o indispensável é aquilo que não é dito (GENETTE, 2009, p. 143).

Sabe-se que as cantigas de rodas são, geralmente, brincadeiras infantis, em que crianças dão as mãos e formam uma roda – um círculo – para cantar uma música que pode ou não ter uma coreografia. Alcides Villaça irá dizer que a cantiga traz o mesmo movimento circular do helianto. De toda forma, quando elas se unem, passam a ser um só corpo e cada movimento influenciará na maneira que a ciranda se desloca, se pra frente ou se pra trás. Parece, então, que a epígrafe tem algum motivo, seja para indicar que caminho o livro irá seguir, seja para que o leitor desvende o que há por trás do símbolo em forma de cantiga.

Em meu entender, e desejoso de voltar à ideia inicial, a de que haveria ligações internas nos livros, que contribuiriam para que um livro influenciasse o outro, vem à mente fazer uma comparação entre a ciranda e o livro de poesia *Helianto*.

Cada poema seria uma criança. Cada criança possui seu próprio movimento e sua própria individualidade, assim como o poema. É preciso, portanto, que para evidenciar as influências de uns poemas sobre os outros eles dançam no mesmo compasso, que se unam, cada qual em sua particularidade, para compor o objetivo geral do livro de poesia, ou seja, a sua própria cantiga – que pode ser a representação do movimento do girassol. Assim, o compasso da leitura dos poemas passa, então, a ter o mesmo ritmo da ciranda, ela não cessa, parece não avançar e estar fixa sobre o mesmo ponto, quando na verdade nada é como era antes, mesmo que o movimento seja o mesmo. O que se percebe é que há uma totalidade circular, tanto no existir da ciranda com as crianças quanto na leitura dos poemas, que vão nos levando sempre à frente, com aquela retomada mencionada por Bucioli.

Nesse sentido, é preciso entender de que maneira essa totalidade circular manifesta-se na obra. Examinando os poemas possíveis do livro, resolvi escolher “A paisagem em círculo”, como exemplo, na tentativa de realçar como a poeta se utiliza das palavras para brincar com a circularidade e essa totalidade que nosso olhar pode circunscrever:

Os plátanos as pombas estas fontes
As frondes, longe; e de novo, os
plátanos.

As pombas estes plátanos as frondes
as fontes, longe; e, de novo, as
pombas.

As fontes estas frondes estas pombas
Plátanos, longe; e, de novo, as
fontes.

Estas frondes os plátanos as fontes
as pombas, longe; e, de novo, as
frondes.

(FONTELA, 2015, p. 157)

Em uma primeira leitura, analisando a forma, já se percebe que o poema é composto por meio da repetição. São quatro estrofes formadas por tercetos, que tem no primeiro verso um decassílabo, no segundo um octossílabo, e no terceiro, deslocado à direita, um monossílabo, exceto na primeira estrofe, onde o terceiro verso traz um dissílabo. Nesse sentido, ao fixar o olhar, principalmente, nos substantivos deslocados à direita, pode-se interconectá-los por meio das suas significações ou do meio em que estão inseridos. Todos os sujeitos aí presentes são elementos da natureza, e a imagem que se estabelece é a de um recorte de uma possível paisagem natural, que apresenta uma vegetação preenchida por plátanos, frondes, fontes e pombas.

Note-se a ordem em que os elementos dos terceiros versos surgem. Eles estão na mesma sequência em que aparecem nos dois primeiros versos da primeira estrofe. A partir da estrutura interna de cada estrofe, veja-se que aquele que inicia o primeiro verso será sempre o mesmo a aparecer no terceiro, ou seja, a estrofe se inicia e se finda *com* e *no* mesmo elemento. A ideia circular já está presente. Cada uma das estrofes, portanto, possui um movimento próprio que institui em si própria uma repetição interna. Ao mesmo tempo, essa repetição acaba por se conectar à próxima estrofe, pois a leitura deve avançar, transpor, em algum momento, o círculo da primeira estrofe.

E uma vez que cada estrofe possui sua própria repetição interna, pode-se dizer que esse mesmo movimento acontece no poema como um corpo único. Ou seja, em sua organicidade, e totalidade, o poema se configura por um movimento de retorno. Se seguirmos o círculo da leitura – e da paisagem –, iremos notar que as frondes presentes no último verso são o único elemento que faltam ao primeiro verso do poema. Tal ligação parece recriar o que está incutido dentro de cada estrofe, só que nesse caso o último

elemento deslocado à direita não retornará apenas ao início de sua estrofe, retornará também ao início do poema.

Tendo isso em conta, a epígrafe agora parece começar a fazer sentido, e pode-se dar uma função a ela mais significativa dentro da obra. Talvez, a poeta, por meio da constituição simbólica da cantiga de roda, quis representar uma totalidade possível em seu livro, utilizando-se, como se vê, da repetição que surge simbolizada num movimento circular. Ideia que acaba conferindo ao título ainda mais significância. Orides, portanto, com o título do livro, a epígrafe e alguns poemas consegue arranjar o livro de poesia dentro de uma contextura quase perfeita, não fosse pelas aberturas que realiza para que um livro reflita sobre o outro. Assim que suas obras, de maneiras similares, mas distintas, vão começando a se aproximar. Fato é que me ative apenas a um poema, e mais à sua forma do que seu conteúdo, a questão aqui não é, ainda, fazer uma análise esmiuçada dos poemas do livro, mas mostrar que o livro de poesia, realmente, não se configura apenas nos textos poéticos que o contém. Esse caminho tem sido feito, agora, para evidenciar a essencialidade da repetição pela poeta no livro e em sua poesia completa.

Ainda sobre o segundo livro, Orides o reconhece como sendo o mais “bizantino” – o mais pretensioso – e acaba por fazer referências a alguns poetas franceses e concretos. Afirma categoricamente que deles muito pouco se obteve, pois o *Helianto* já possuía seu esqueleto próprio. A autora ainda diz que a metapoesia é algo que acontece neste segundo livro, e que pode ser visto como um desdobramento de *Transposição* – em certo sentido, de uma produção sofisticada e preocupada com *o ser*, a forma e a palavra –, as distâncias entre os livros existem e isso pode ser observado nas próprias epígrafes, seja por sua constituição formal, seja pelos conteúdos que a compõem.

Em *Alba*, duas epígrafes surgem; são elas:

*Que bien sé yo la fonte
Que mana y corre,
Aunque es de noche.*

SAN JUAN DE LA CRUZ

(FONTELA, 1983, p. 8)

*A um passo
do pássaro
res
piro.*

(FONTELA, 1983, p. 11)

Orides ao avançar retorna; como uma espiral, ela quase volta ao ponto inicial não para ser o que já se era, mas para buscar um novo caminho. Nas epígrafes de *Alba*, pode-se notar um breve retorno ao primeiro livro. Veja: os versos de San Juan de la Cruz trazem consigo, sob a escuridão, a fonte e sua água que emana e corre, a ideia de fluidez agora está na presença do elemento água, fundamental para a “mutação contínua”. A água, além de ser um dos elementos recorrentes nos cinco livros, evidencia um ponto de encontro com o pensamento de Heráclito – e de Orides: a de que tudo flui, tudo está em movimento, em transformação; ou seja, a representação daquele movimento incessante da epígrafe de *Transposição* se faz presente na fonte a qual San Juan de La Cruz menciona, pois ela sempre se utiliza da mesma água que a contém para manter um movimento infindo. Orides parece manter uma ideia fixa sobre o retroceder. Como se desejasse sempre reconstruir o que já foi erigido, nesse sentido a ideia do devir se torna presente e fundamental para entender sua obra. Ainda sobre a epígrafe, Costa afirma que o movimento que se apresenta nesta primeira epígrafe é também o da contradição, do surgimento e do desaparecimento. A imagem da fonte representaria “uma lógica fundada na ideia de que a origem é construída a partir do ocultamento, daquilo que se esconde, mesmo estando presente” (2001, p. 112), daquilo que não é visto, mas que existe.

Na segunda epígrafe, a expressão “a um passo de” volta a se instalar e, novamente, aproxima *Alba* de *Transposição*, ao mesmo tempo em que se distancia; o real que agora acontece não traz mais o inefável, mas sim um dos símbolos mais caros à poesia oridiana, “o pássaro”, e o passo possível agora pode ser alcançado. A vida se manifesta diante dessa possibilidade real. Diante da contemplação da concretude de realização do passo, o sujeito-poético aviva uma tensão estabelecida também naquela primeira epígrafe de *Transposição*, e isso pode ser visto no corte realizado nos versos “res / piro”.

Esse ir e vir oridiano se corrobora pelas palavras da própria poeta, quando responde sobre a ideia de dar formas aos poemas como se quisesse sempre representar uma ideia de retomada de início e fim e como isso ocorria sem ela saber como fazia; em certo momento, dirá:

MR – Muitas vezes, você constrói seus poemas de forma a dar uma volta simétrica, a retomar o início no final. E no meio do poema você vai trabalhar esse pró e contra, esse confronto de vista antagônicos.

OF – Eu já sabia fazer isso por conta própria, não tem como... Não me pergunte como, porque eu também não sei. Eu estava perdida no interior, né? Havia pessoas que eu conhecia que me emprestavam

livros, eu ia lendo selvagememente o que me caía nas mãos. Porque instrução, só na Escola normal.

Aí havia a verdadeira vida interior. Havia um verdadeiro interesse pelo problema do ser, uma fascinação por isso. Essa fascinação que eu tinha, agora não tenho tanto, mas eu lia São João da Cruz. Uma certa fascinação por esse assunto, do ser, de Deus, da mística, eu tinha uma fascinação por esse assunto. Não deu em nada, mas que havia, havia. Depois eu virei zen budista, fiquei muito tempo com o zen budismo, agora não sei mais o que eu sou. Eu sou vagamente budista, uma confusão no momento. Por enquanto, tenho que resolver problemas financeiros complicados. Depois disso é que vou pensar de novo. (FONTELA, 2019, p. 62)

Verdade é que as leituras que Orides fez tiveram grande impacto em si, tanto Pascal quanto San Juan de La Cruz acabaram por semear a mente da poeta com esse ideal de que tudo pode estar conectado. A ideia do fluir vem de Heráclito, já que ela lera os pré-socráticos e se coloca em concordância com o que o filósofo pregava. Nesse ponto, é difícil não pensar na ideia do eterno retorno de Nietzsche, a quem ela afirma ter lido quase nada. Mas prefiro voltar a este tema mais à frente.

Sobre *Rosácea*, poderia-se pensar que a ideia que vem sendo constituída nesse percurso analítico de títulos, dedicatórias e epígrafes – ou seja, a da repetição – pudesse terminar em *Alba*. Afinal, Orides chegou a afirmar que, a partir do quarto livro, tentou se renovar, buscou deixar o sublime de lado e assumir “o pessoal e o concreto, isto é, condensar as abstrações e apresentá-las como imagens, se possível exemplares – algo como Brecht”, e ainda disse que encontrava-se numa virada quanto à criação, e esta seria “a mais problemática de todas” (FONTELA, 2019, p. 19). Diante disso, poder-se-ia pensar que ela seguiria um novo rumo, deixando de lado a ideia do fluir. Contudo, neste quarto livro, a epígrafe que se apresenta é justamente um fragmento de Heráclito, filósofo pré-socrático responsável por nos legar a fundamentação para o que se entende como o “devir”. Pelo que já foi tratado aqui é possível relacionar a poesia oridiana ao pensamento heraclitiano. A epígrafe que se apresenta é a que segue:

*Coisas varridas e
ao acaso
mescladas
– o mais belo universo*

Heráclito

(FONTELA, 1986, p. 3)

E antes que eu possa ditar algo sobre ela, prefiro trazer à tona o que a poeta tem a dizer:

Rosácea: o sucesso de *Alba* talvez tenha prejudicado um pouco a estrutura de *Rosácea*, pois organizei o livro depressa demais, e o material era bem heterogêneo. Coisas novas, fundo de gaveta e restos de memória. Juntei tudo. Aproveitei o título do livro abortado e a estrutura quádrupla – devo ao Davi a ideia de como organizar o livro – mas, mesmo assim, é meio dissonante. Justifiquei-me usando como epígrafe um koan de Heráclito, isto é, se o universo é bagunça organizada, um “caosmos”, meu livro também poderia ser a mesma coisa, tranquilamente... (2019, p. 19)

É necessário reconhecer o esforço da autora em constituir uma coluna vertebral para o livro. Não me parece que tenha deixado tudo assim tão ao acaso. Mesmo informando que os poemas eram “restos de memórias” e que, possivelmente, não tinham uma relação comum, diz ter encontrado, com ajuda de Davi Arrigucci, uma maneira de estruturar o seu caos organizado, dividindo o livro em cinco partes, como comentei quando da análise do título do livro. Ou seja, a estratégia de Orides em manter, mesmo no caos, alguma ordem tem um papel condicionante na percepção que o leitor terá do livro. Ela própria afirma que “mesmo assim” o livro “é meio dissonante”. Mas, como dirá Fraistat, o ator do arranjo estrutural do livro por sua criadora acaba tendo um papel condicionante em nossa percepção. Ou seja, as interpretações podem variar de leitura a depender do leitor. É assim também que a contextura poética pode ser percebida (FRAISTAT, 2014, p. 7, tradução nossa).

Por exemplo, se leio o livro sem passar pela epígrafe ou ter conhecimento do que ela falou sobre a estrutura do livro, poderei ao fim da primeira leitura compreender que 1) o livro não possui uma coesão forte; 2) o livro possui uma coesão fragmentada, em que as partes acabam representando um todo e até conversam entre si, e 3) o livro pode ser compreendido como uma obra coesa e fechada em si. Evidente que outras leituras podem resultar, mas prefiro me ater a essas três. Nesse sentido, se leio a epígrafe com atenção, ao final, posso compreender que nela estará uma justificativa do que a poeta teria feito com o arranjo da obra. Ao mesmo tempo, conhecendo a ideia da estrutura quádrupla que ela já tinha em mente há anos para *Rosácea I* e que se repete em *Rosácea*, pode-se pensar que o livro não foi *ao acaso*. Ao contrário, sua organização já estava guardada há tempos.

Voltando à epígrafe, nota-se que o “devir” é um dos pilares para a constituição poética de Orides Fontela. Em seus poemas, livros, epígrafes tudo retorna como algo

novo, esse ato de repetição/reconstrução/retorno é utilizado pela poeta para moldar sua palavra. Quanto ao fragmento que surge na epígrafe de *Rosácea*, acredito ser o de número 30 (CXXIV), de acordo com a nova organização proposta por Alexandre Costa em *Heráclito: Fragmentos contextualizados*. Pela tradução de Costa, a epígrafe a que Orides referencia, atualmente, pode ser lida como “Das coisas lançadas ao acaso, a mais bela, o cosmo”. O caos de Orides, portanto, mantinha uma certa composição interior, assim como o seu livro e toda a sua obra.

Por fim, *Teia* traz consigo duas epígrafes, a primeira é composta apenas por dois versos, cada qual com quatro sílabas, formando uma aliteração com as sílabas ‘a / lu / ci’:

A lucidez
Alucina

(FONTELA, 1996, p. 7)

É curioso notar que a epígrafe lembra um aforismo de Pessoa, onde “A filosofia é a lucidez intelectual chegando à loucura” (PESSOA, 2006, p. 4). Aparentemente, o caminho é apenas este, quanto mais iluminamos o ser, mais perdido ele estará, parece, então, que a lucidez está a apreender os limites da razão, fazendo com que ela alucine. A razão e a loucura já se apresentam como constituintes do pensar. Em ambas as palavras, há a raiz da luz. São luzes contrárias, uma luz positiva, da claridade, da clareza, lúcida; e uma luz negativa, da ilusão, da loucura. Essa dualidade, que por vez tem um tom filosófico, pode trazer um questionamento: se Orides queria ser como Brecht, nesses dois últimos livros, aproximando-se das coisas do cotidiano, por qual motivo iniciar o livro com epígrafes que fazem referência a temas abstratos?

Dessa forma, a epígrafe cria uma tensão, como a da teia, e acaba por me remeter a um depoimento que Orides fizera sobre a Poesia e Filosofia certa vez (FONTELA, 2019). Há, assim, a possibilidade que nestes dois versos ela esteja evidenciando algumas das diferenças básicas entre poesia e filosofia pela oposição entre lucidez e alucinação, ao mesmo tempo em que deseja aproximar as duas áreas. A lucidez seria um pré-requisito para se pensar a filosofia, o raciocínio lógico, a razão, uma possível representação do apolíneo. Já a alucinação se constituiria como um elemento poético, e por meio dele a poesia acolheria a loucura, o sonho, o irreal, e até o dionisíaco. Diz ela que, assim como o mito, a poesia “também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido”. É um pensamento onde é possível pensar e interpretar o ser

pelo irracional, pelo sonho (FONTELA, 2019, p. 99). Perder o equilíbrio que a razão, a lucidez, proporciona no ato de interpretar o ser é, ao mesmo tempo, evidenciar o próprio paradoxo que o ser é.

O ser é então o centro da questão. Estamos em nós e ao mesmo tempo lutamos contra nós. O que estaria tentando dizer Orides? No buscar pelo cotidiano, o problema do ser e da lucidez voltam a agir sempre sobre o homem? É impossível fugir dessa claridade, dessa sobreposição do dia a dia e não suportar mais o peso da luz, e assim alucinar? O equilíbrio proposto pela forma do poema e sua tensão acabam por evidenciar a perda do sujeito em si. “A lucidez / alucina” releva assim uma possível luta interior que o homem traz consigo durante sua existência. Pensar é alucinar. Tudo isso, talvez, seja a constatação e a representação da angústia que se vive o ser, dirá o sujeito-poético em um dos sonetos de *Rosácea*: “Alta agonia é ser, difícil prova / entre metamorfoses superar-se”. Seria necessário travar a luta para após um momento exultante voltar a si? A partir daí, recomeçar? A consequência é de que há aí um problema ontológico focado no ser. A lucidez alucina o ser, o põe em xeque, ao mesmo tempo em que “A luz é demais para os homens”, “A luz está / em nós: iluminamos”. Essa contraposição de ideias presente no âmago de nossa sobrevivência se torna essencial, discutir ou vivenciar essa questão é tarefa humana. A Razão, a lucidez, e a Emoção, a alucinação, são necessárias para que se possa, antes de compreender o mundo a nossa volta, focar em si. Mas há uma dificuldade que se instaura nesse movimento. E que acredito estar relacionado à segunda epígrafe de *Teia*, onde a poeta se utiliza das últimas palavras do último parágrafo escrito por Spinoza em sua obra magna, *Ética*:

*Todas as grandes
coisas
são difíceis
e raras.*

Spinoza

(FONTELA, 1996, p. 7)

Quais são as coisas difíceis e raras? Pensar é algo difícil. Pensar até alucinar é algo raro. Todas as grandes coisas são difíceis e raras. Quais são as grandes coisas? A beleza, o amor, a vida, o ser, o cosmos? São essas as grandes coisas raras difíceis de existir? Como possuir o amor, a alegria, a beleza? Tudo isso é raro para o homem que não suporta o peso do dia a dia. Como aproveitar o que tem ao alcance das mãos se ele está em busca de algo que está além? A poesia de Orides está interessada justamente nisto: o

difícil, o raro. A palavra também pode ser uma grande coisa difícil e rara de se acontecer. Lembre-se que “a palavra real / nunca é suave”, pois é difícil encontrar a palavra que possa dizer aquilo que se quer dizer. Até mesmo o poeta tem suas dificuldades, quiçá o homem comum. “Tudo será duro: / luz impiedosa”, a lucidez se fará necessária, pois na “excessiva vivência” e na “consciência demais do ser” (FONTELA, 2015, p. 47) é preciso saber que não haverá piedade, nem na vida, nem nos signos. A luz que ilumina é a mesma que nos fere. Assim como “toda palavra é crueldade”, a vivência também é cruel e faz com que nos sintamos perdidos sobre o excesso da luz, sobre o excesso da procura pelas grandes coisas raras. Talvez as epígrafes de Orídes, elas mesmas tragam em si a dualidade proposta em sua primeira epígrafe. Para entender o cotidiano que ela mostra por trás da *Teia*, o real possível, é preciso antes compreender aquilo que é inalcançável quase sempre. Lembrar que o ser, o homem, as coisas estão sempre sobre o poder da luz, é ter a sensação de que será posto à prova, seja a razão, seja a emoção. Tudo está sempre a um passo impossível em nós mesmos, e de nós mesmos.

Diante dessa dificuldade das coisas raras, eis que o primeiro passo foi realizado. Traçar uma análise sobre as capas, os títulos, as dedicatórias e as epígrafes fazem parte do movimento necessário para compreender melhor o pensar de Orídes Fontela. Só por estes paratextos já se nota a argúcia e a paciência que ela tinha ao organizar um livro de poesia. Apesar da dificuldade mencionada por ela nesses momentos, pois buscava sempre a melhor organização para o livro, nada nunca está fora do lugar por acaso. Nada será como as “coisas varridas e ao acaso”. Na verdade, Orídes Fontela se divertia ao costurar, ao tecer as posições dos poemas nos livros. Para ela, isso era fundamental e divertido. Assim sendo, o próximo passo possível é verificar como se dava a divisão de seus livros, como foram pensados e o que eles acabam revelando em sua forma e constituição.

1.3 A divisão interna dos livros orídianos

Para falar um pouco sobre a estrutura dos livros orídianos, suas articulações, começos, fins e regras formais, e a provável poética contextural neles exercida por Orídes Fontela, gostaria de me voltar para os exemplos que Fraistat cita em seu texto. Ao tentar comentar sobre os métodos que o poeta pode definir para escrever seu livro, ele rememora os poetas, como os augustanos – Horácio, Virgílio e Ovídio – para discutir como um livro

de poesia era organizado e como isso era realizado dentro das mídias que possuíam. E que tal questão era fundamental para se pensar os longos poemas ou livros de poesia.

Fraistat evidencia a preocupação que tais poetas possuíam com questões como o metro, o assunto e o tom, ao contrário dos poetas alexandrinos, que estavam mais interessados em realizar artifícios para manter certa coerência estrutural em seus livros, como Calímaco. Conta, ainda, que Dante e Petrarca são exemplos de poetas que trabalharam de maneiras distintas, mas preocupados com a contextura que se erguia em seus livros. Dante escrevera e organizara seu livro *La vita nuova* uma única vez; nele incluiu 31 poemas líricos e 42 capítulos em prosa; mesmo sendo um livro que une poesia e prosa, criou uma poética contextual estável em sua obra. Já Petrarca, com seu *Canzoniere*, dividido em duas partes, comportando ao todo 366 poemas, se diferencia de Dante porque acabou por escrever o livro nove vezes, incluindo, deletando e alterando vários dos textos presentes. Assim sendo, Petrarca, como dirá Fraistat, acabou por dar uma forma elástica ao seu longo poema, uma vez que se permitiu alterá-lo.

Tendo isso em vista, pode-se dizer que o texto não fala pelo poeta, mas o leitor é quem fala pelo texto. É ele quem acaba, por meio de sua leitura, como um construtor de um livro de poemas, pois dá sua significação à medida que avança. A percepção que o leitor tem de um livro de poesia – seja ele um único grande poema, seja ele um livro de poemas individuais – nem sempre consegue abarcar as estratégias utilizadas por seu criador. Ao mesmo tempo, sabe-se que um livro nunca é o mesmo a cada nova leitura, pois cada um sempre trará consigo uma interpretação diferente do texto, seja pelas diferentes experiências vividas, seja pelas experiências de leituras já realizadas. Fraistat dirá que enquanto leitores de poesia, acabamos por não iniciar a leitura de um livro poético acreditando que ele terá sua unidade formal bem delimitada. A leitura que faremos dos “poemas individuais em um contexto entre eles” serão mais prováveis “de serem mais associativos do que causais – e as descontinuidades podem ser mais nítidas” (FRAISTAT, 2014, p. 7, tradução nossa).

O que Fraistat quer dizer é que quando um livro não possui sua identidade formada, tendo em si apenas poemas que podem ser lidos de maneiras individuais, sem possuírem nenhuma relação, ainda assim é provável retirar daí uma significância, uma contextura, já que o leitor fará suas próprias ligações e interpretações do livro. Contudo, haverá uma limitação para essa possível contextura, e ela não será tão representativa, pois as partes não conseguirão figurar o todo possível do livro enquanto unidade contextual, uma vez que o próprio poeta deixou de lado tal estratégia.

Nesse sentido, Orides Fontela surge como uma referência que pensa ao contrário desses poetas, pois, aos poucos, vai ficando evidente como ela tinha um projeto pensado para sua obra. Mesmo que a cada livro ela se utilizasse de um novo padrão, ao ler seus livros nota-se que há ligações muito bem posicionadas para que as referências de texto possam ser percebidas pelo leitor. Sobre isso, em uma entrevista concedida a Jotabê Medeiros, quando questionada sobre o que precisava para escrever, ela confessa que, para ela, o mais difícil seria a montagem do livro:

Estado – De que você precisa para escrever?

Orides – Não tenho rotina. Pertencço à família dos poetas inspirados, embora eu seja antirromântica e isso esteja também fora de moda, mas não é culpa minha. No fundo, talvez eu seja romântica. É tudo espontâneo, eu vou anotando em cadernos, em livros de outras pessoas, em pontas de papel. Depois, deixo descansar por longo tempo. Mas o mais difícil é o momento em que sento para montar o livro. (MEDEIROS, 2019, p. 99)

A última frase, quando afirma ser o momento mais difícil o de parar e pensar a disposição dos textos no livro mostra que a unidade formal é determinante para a poeta. A dificuldade, provavelmente, parte de saber por onde começar e terminar a seleção dos poemas que serão escolhidos, quais virão antes ou depois. A sequência lógica da publicação dos poemas pode acabar influenciando na maneira como se compreende a obra, pois ao arranjar os poemas em uma organicidade própria, o livro ganha em sua estrutura, fechando-se em uma unidade própria. Quando questionada por qual razão este instante se punha como sendo o mais complicado, ela responde:

É a hora de encontrar a estrutura. *Eu começo meus livros com um poema-tema, que depois dá nome ao volume, e acabo sempre um poema sobre o silêncio.* Tenho uma visão matemática dos livros. Eu não gosto de confusão, porque estudei filosofia e me tornei uma mulher com a cabeça lógica. Levo um tempo enorme buscando alguma ordem, construindo a estrutura, porque sem ela não há livro. (MEDEIROS, 1996, p. 99, grifo meu)

A mim, fica evidente que os livros de Orides foram todos pensados organicamente; não há nada fora do lugar, a não ser de maneira proposital. Ao dizer que suas obras possuem um poema-tema e um poema-final, e que cada um tem uma função estratégica, é incontestável a preocupação com os arranjos dos livros. Esse modo de pensar e de agir vai diretamente ao encontro do que Fraistat relata. Ele comenta que é importante saber quem organiza o livro, pois durante a montagem dos textos, se sua razão de ser não for respeitada, a textura poética pensada anteriormente pode se perder à medida que

determinados sujeitos acabam por “organizar” o que não deveria ser organizados, prejudicando, assim, edições futuras.

Como exemplo disso, podemos verificar o livro *Rosácea*, que tem em sua primeira edição o poema de abertura “Aurora” seguido do poema “Iniciação”, ambos estão na primeira página onde se inicia a publicação dos poemas. Contudo, na última edição, publicada pela Hedra, os poemas estão dispostos de maneira independente, “Aurora” está na primeira página, onde se iniciam os poemas, enquanto o poema “Iniciação” se encontra na página que vem logo a seguir. Assim, vale a pergunta a seguir é válida: Orides organizara o livro de que maneira?

Como quem faz a organização do livro é uma das chaves para se entender a contextura poética de um livro de poesia, de acordo com Fraistat, temos duas possibilidades para a mudança que ocorreria em *Rosácea*. A primeira: se supormos que na primeira edição a poeta acompanhou o processo de edição do livro, pode-se afirmar que foi escolha dela manter os dois poemas unidos na mesma página; ao mesmo tempo, por questões editoriais, e pensando numa possível economia de páginas e produção do livro, pode-se crer que a Editora resolveu aproveitar o espaço em branco da página, unindo os dois poemas. Orides, provavelmente, deve ter autorizado tal publicação, uma vez que importaria ter o livro publicado.

A segunda possibilidade seria a de que o responsável pela edição da Hedra pode não ter respeitado a possível vontade de Orides de ter dois poemas por páginas; ou – quero acreditar – sabendo da preocupação da poeta com o livro, e talvez tendo lido a entrevista que há pouco mencionei, sem ter preocupação com economia, decidiu separar cada poema em uma única página. Dessa maneira, o projeto oridiano que tem por início a publicação de um poema-tema em todos os livros faria mais sentido.

A importância dessa decisão de se ter um ou dois poemas na mesma página tem sua razão na significação da leitura do livro. Uma vez que o poema “Aurora” seria o poema-tema ou poema de abertura do livro, ele deveria ser analisado, num primeiro instante, de maneira solo, sem haver interferência do poema “Iniciação” porque assim se estabeleceria uma relação direta entre a ideia do poema de abertura e o título do livro. Mas, se se pensar que “Aurora” e “Iniciação” devam estar ‘juntos’ na primeira página, o poema-tema deveria passar a ser visto de outra forma. Delinear-se-ia aí uma ligação entre os dois poemas como referência do poema-tema. “Iniciação”, portanto, passaria a ter certa validade que acredito não possuir. Em *Alba*, isso não acontece. Respeita-se o poema inicial e sua valoração para a contextura do livro. No decorrer da obra, avulsamente um

ou outro poema surgem na mesma página, enquanto nas novas edições, também, aparecem independentes em cada página. Na primeira edição de *Teia*, nenhuma página tem mais de um poema, exceto aqueles que possuem divisões internas (I, II, III...).

Essa estratégia de pensar os poemas que abrem o livro e os que o encerram traz em si um papel que condiciona a percepção do leitor, direcionando pela forma como lê o primeiro poema. É como se o livro chamasse sua atenção para seu corpo poético. O primeiro poema sofre a influência do título do livro, e também influenciará a leitura do próximo poema. Logo, o que está em jogo aqui também é a maneira como o leitor lê os poemas, a sucessão da leitura, que dependerá, de igual forma, de como estão dispostos no livro. É desse modo que, aos poucos, o livro de poesia vai deixando de ser uma simples mídia, em que carrega seus próprios textos, para ser ele próprio um objeto poético.

Fraistat comenta justamente esse aspecto em determinada parte de seu texto, dirá que assim como o poema de abertura, que acaba por gerar expectativas iniciais, o poema de conclusão poderá ter significados bastante especiais para o entendimento de todo o livro, pois é desta maneira que os princípios estruturais serão revelados e será possível identificar com mais fixidez a contextura poética que aí se constrói (FRAISTAT, 2014, p. 8). A análise dos paratextos contribui para que se vislumbre um caminho possível, o de compreender que as interconexões que eu acreditava existir entre os poemas e, principalmente, entre os livros, realmente existe. Desse modo, visualizar o quadro geral de arranjos feitos por Orides Fontela é fundamental para começar a se pensar nos motivos de existirem poemas-temas e poemas de encerramentos que possuem funções específicas, pensadas pela criadora dos livros.

Nesse percurso, observar o movimento que Orides cria é perceber que um significado nos leva ao outro, da capa vamos ao título, dele transpomos à organização estrutural do livro, daí para o poema de abertura e todo o resto. Esse desdobramento da palavra ajuda em uma percepção de unidade fechada, não apenas do livro, mas de todo o seu pensar. Ao mesmo tempo em que, na verdade, tomamos conhecimento que nada se fecha em Orides, tudo desabrocha, migra de lugar, repete-se, o círculo que Orides cria, pelo ato de repetição, não tem um fim necessário, só existe a abertura, que faz com que as contexturas poéticas sejam urdidas, contribuindo para a compreensão do livro de poesia como um ato de poesia.

Com esse eterno movimento, resta falar sobre como os livros se organizam estruturalmente. Três dos cinco livros oridianos são organizados em partes – *Transposição*, *Rosácea* e *Teia*, que aqui chamarei de os livros I, IV e V. Curiosamente,

quando se compara suas estruturas organizacionais, percebe-se que suas partes aumentam gradativamente. Em *Transposição*, quatro são as partes: I. Base, II. (-), III. (+) e IV. Fim. Em *Rosácea*, são cinco: Novos, Lúdicos, Bucólicos, Mitológicos e Antigos. Em *Teia*, seis: Fala, Axiomas, O anti-pássaro, Galo (Noturnos), Figuras e Vésper. Em contraposição, nos livros II e III – *Helianto* e *Alba* –, o que se vê é que a montagem dos livros não possui divisões, o que por princípio pode ser compreendido como um único bloco. Mas isso traria para a análise das obras alguma representatividade?

Acredito que irá depender da experiência de leitura, e até de vivência, que o leitor terá. Algumas analogias podem ser feitas rapidamente, se buscarmos uma simbologia em volta do número de divisões que se apresentam. Como Bucioli aponta, os movimentos de *Transposição*, por exemplo, podem representar simbolicamente um trevo de quatro folhas, ao mesmo tempo pode-se pensar que quatro são os lados de um quadrado, ou quatro são os pontos cardeais; em algumas religiões, o quatro possui certa simbologia e até pode-se dizer que o número quatro faz referência ao número de estações ou que está a fazer referência à própria Terra, por meio de seus elementos, que são quatro, fogo, ar, terra e água. Nesse caminho, haverá quem diga que cinco, na verdade, são os elementos da Terra, pois, como apontou Aristóteles, há o éter. O corpo humano também possui cinco partes, lembremos do Homem Vitruviano, de Da Vinci; daí, ainda é possível remeter ao pentagrama, que pode se relacionar com a ideia de perfeição e até de totalidade. Mas e o número seis? Não há tantos significados tão perceptíveis. O que já traria certa dificuldade em justificar essa sequência das divisões dos livros. Além disso, ainda há o questionamento envolto nos livros II e III, por qual motivo eles não teriam sido divididos como os outros? Querem passar a ideia de uma totalidade “melhor” que nos outros livros? Evidente que o que acabo por fazer é um pouco de brainstorm do que esses números poderiam representar. Escrevo algumas das leituras que tenho sobre a simbologias da quantidade de partes em cada livro para mostrar que a minha experiência de leitura me encaminharia por outras veredas. Contudo, como não é meu intuito me aprofundar nisto agora, não há como afirmar se Orídes faz tudo isso de maneira proposital. Fato é que ela pensou na divisão dos livros, fez seus arranjos poéticos e assim os ergueu em suas totalidades.

No entanto, fico ainda a me perguntar se não há algo por trás disso tudo. Se não estamos a um passo da descoberta. E, enquanto escrevo, desdubro-me, “o murmúrio não cessa”, e chego a uma breve conclusão: se a orquestração dos livros de poesia, quando feita, nos leva em direção à contextura poética, posso dizer que há nessa divisão estrutural

da poeta dois pontos a serem relevados. O primeiro é de que é possível visualizar mais de uma leitura possível quanto à obra de Orides Fontela: uma delas seria a cronológica, que o leitor pode ou não realizar, para sentir a progressão e o desenvolvimento do estilo e da escrita poética da poeta, ou seja, partindo de *Transposição* e chegando em *Teia*, terá ele uma ideia da contextura poética de cada livro e a macrocontextura da leitura cronológica. De mesmo modo, se o leitor achar válido a constatação da progressão das divisões presentes nos livros I, IV e V, outra leitura se abre para análise; dela uma nova contextura individual surgirá e conseqüentemente uma macrocontextura que referenciará esses três livros. Resultando em duas macrocontexturas distintas.

O problema ainda continua, pois ficam isolados os livros II e III, e não vem uma “justificativa plausível” para a brincadeira que Orides criou ao dividir as partes dos livros I, IV e V de maneira progressiva. Além disso, quando vem à tona a publicação das poesias completas, pela Hedra, temos um novo corpus de poemas inéditos descobertos. Uma nova macrocontextura daí poderá se resultar, pois partindo do princípio que sua obra completa é “um livro só”, teremos uma outra leitura dos livros. Ao finalizar a leitura dos cinco livros publicados, iremos ao encontro dos poemas inéditos. E quando voltarmos ao início, teremos uma nova influência em nossa leitura. O modo como veremos os cinco livros será diferente.

O ato de refletir sobre essa questão, ainda assim, é válido, mesmo que aparentemente não nos levem a lugar algum, porque é isso o que faz a espiral oridiana. É importante ter em mente que esses questionamentos, quando percebidos por certo leitor, podem fazer sentido, contribuindo para que ele, sempre que visualize uma nova possibilidade de leitura se volte aos livros em busca de uma compreensão que, num primeiro instante não foi possível obter. Esse refletir e analisar os livros de poesia, pensando na sua organicidade, vai depender de leitor para leitor, pois, como afirmará Fraistat, “as estratégias estruturais do próprio autor (...) desempenham um papel importante no condicionamento da nossa percepção da unidade que caracteriza um livro poético”, e outras questões que envolvem de maneira significativa o livro também poderão “variar não apenas de leitor para leitor, mas também entre leituras” (FRAISTAT, 2014, p. 7, tradução nossa).

O segundo é o de Começo, então, a minha (re)leitura: Como Orides construiu seus livros? De início, um dos pontos que chama atenção, e que cria uma ligação entre vários poemas de todos os livros, e, conseqüentemente, uma vinculação entre os livros, dando a eles, talvez, uma linha narrativa, uma unidade formal, são os poemas que

possuem os mesmos títulos e aparentam ser uma sequência. Em *Helianto* (2015), por exemplo, tem-se os poemas “Aurora (II)” (p. 121), “Tato (II)” (p. 122), “Voo (II)” (p. 144) e “Claustro (II)” (p. 158); em *Transposição* esses mesmos títulos aparecem como se fossem os poemas iniciais dos que seguem em *Helianto*. Em *Alba* (1996), tem-se os poemas “Pouso (II)” (p. 17), “Rosa (II)” (p. 44), que repetem os títulos de poemas presentes em *Transposição*; assim como “Poemetos (II)” (p. 36), “Nau (II)” (p. 44) e “Ciclo (II)” (p. 45) repetem títulos de poemas presentes em *Helianto*. Continuando, chegando a *Rosácea* (1986), encontramos o poema “Rebeca (II)” (p. 51), como a dar continuidade ao poema de mesmo nome presente em *Transposição*; e, por último, em *Teia* (1996), tem-se o poema “Eros (II)” (p. 46), que pode fazer relação com o poema “Eros” (p. 142), de *Helianto* (2015). Além desses, alguns outros poemas aparecem com o mesmo título em mais de um livro, por exemplo, “Aurora”, presente em *Transposição* (2015, p. 77), *Helianto* (2015, p. 121) e *Rosácea* (1986, p. 13); “Odes” e “Ode”, que surgem em *Helianto* e *Alba*; “Fala”, em *Transposição* (2015, p. 47) e *Teia* (1996, p. 14); “Estrela”, em *Transposição* (2015, p. 90), *Rosácea* (1986, p. 15) e *Teia* (1996, p. 60); “Sol”, em *Helianto* (2015, p. 115) e *Teia* (1996, p. 30), entre alguns outros.

Compreender o movimento existente de poemas, de maneira individual, que, sugestivamente, referenciam outros, para depois buscar analisar a posição desse poema frente ao todo do livro em que se insere é fundamental. O movimento que tenho buscado realizar é justamente este, mas partindo de “fora para dentro”, ou seja, de visualizar nos paratextos e a partir deles, de maneira explícita ou não, pistas que me levem a crer que o que identifiquei ao longo das leituras dos livros da poeta: as similitudes de temas, os símbolos e as estratégias que ela utiliza para criar sua obra são parte de um projeto poético, ou, no mínimo, parte de um pensar o livro de poesia como algo essencial.

Quando Fraistat nos fala sobre a individualização dos poemas dentro do todo e suas discontinuidades, ele diz que a contextura é a análise que se faz a partir da localização dos poemas no livro de poesia, é o resultado dos efeitos que permeiam os poemas no retroagir ou no avançar da leitura. Enquanto leitores que somos, vamos coletando informações necessárias sobre a coesão de um livro, estejam esses dados explícitos ou não. Para isso, é preciso levar em consideração essas relações que vão surgindo e estar atento às pistas deixadas. Títulos, subtítulos, numeração, epígrafes, repetições temáticas e de forma, as similitudes ou os contrastes que surgem em um livro de poesia, tudo isso contribui para a percepção de unidade em torno dele, e a percepção que se há de ter será dependente do processo de leitura que será realizado. Por isso,

concordo quando Fraistat afirma que “Ler é um processo de padronização”, mesmo que um livro de poesia traga poemas que estão postos lado a lado, não podemos lê-los de maneira individual, isolar o poema do todo, excluindo-o de seu livro original para buscar apenas compreendê-lo. Se fizermos isso, correremos um grande risco, não estaremos perdendo apenas “a ampla varredura retrospectiva do livro como um todo – com suas dinâmicas e significações” –, mas arriscaremos “perder os significados dentro do poema em si que são fundados ou ativados pelo contexto do livro” (FRAISTAT, 2014, p. 8, tradução nossa).

Assim sendo, o que fiz até aqui foi evidenciar algumas luzes que irão proporcionar o caminho futuro. Perceber os aspectos acima mencionados possibilitarão olhar Orides Fontela com outros olhos. Além de ser poeta, acredito que Orides era editora. Editora de si própria. O olhar atento para a composição poética de um poema era o mesmo para a organização de um livro de poesia. Gustavo de Castro, certa vez, me dissera que Davi Arrigucci o informara que Orides gostava de brincar com o sumário de seus livros. Pelos títulos de seus poemas, ia verificando as sequências possíveis para representar o ideal de seus livros. Além de se divertir quebrando o significado da palavra, brincava com a possibilidade de iluminar ou não o caminho para o leitor. Orides criava uma textura possível entre seus poemas, uma contextura para os seus livros, evidenciava as variadas teias, transposições e veias que os interconectava.

Dessa forma, para o próximo capítulo, irei propor uma conversa entre alguns poemas de seus livros, mencionando os poemas-temas e os poemas de encerramento, para perceber o livro em si, seu início, meio e fim, como ela falava que pensava seus poemas. Nesse ínterim, buscarei também trabalhar com alguns elementos que até aqui se propuseram ser pontes poéticas para o meu discurso. Verificar a luz, o sangue, o círculo nos livros e como eles acontecem será uma maneira de perceber, também o livro *Alba* em meio a essa composição e de que maneira ele se configura frente aos outros livros. Para, no terceiro capítulo, focar a análise sobre *Alba* enquanto composição poética, tendo-o como obra magna de Orides Fontela.

Dessa forma, para o próximo capítulo, vou propor uma conversa entre poemas que se diluem nos livros, em seus inícios, meios e fins, para perceber a unidade do livro em si. Nesse ínterim, buscarei trabalhar com alguns elementos que acredito que se constituem como pontes poéticas para o meu discurso. Assim, no segundo capítulo desta tese, verificarei a presença da luz e do círculo nos livros e como eles se desenvolvem, o que contribuirá para perceber como o livro *Alba* se posiciona em meio a essa composição

e de que maneira ele se configura frente aos outros livros. Para que, no terceiro capítulo, eu possa focar, mais detidamente, minha análise sobre *Alba*, enquanto composição poética, buscando compreendê-lo e determiná-lo enquanto obra magna de Orides Fontela, ao mesmo tempo em que desenvolvo um estudo de sua unidade formal e temática.

II A UNIDADE PRESENTE NO LIVRO DE POESIA

Cada livro é um ciclo, a obra, uma espiral.
Augusto Massi

O livro de poesia traz em si a possibilidade da *ordem*. Devemos sempre considerar se sua organização foi realizada pelo próprio autor ou se houve alguma interferência, com envolvimento de terceiros, pois isso pode prejudicar a composição e sequência interna do livro de poesia. Se o autor organiza a obra ele próprio, então se pode observar nela parte do seu processo criativo, sem interferências exteriores. Desse modo, quando nos deparamos com um livro de poesia, a questão primeira gira em torno de: Como se pode identificar a unidade formal e temática de um livro de poesia? O que se deve observar? Como ler? Qual caminho seguir? A maneira como se dá a sequência dos poemas pode ser o primeiro indício para esses questionamentos, mas a percepção que o leitor terá da obra em questão poderá contribuir para a construção da contextura poética que os poemas de um livro de poesia criam. A leitura e as releituras de um livro de poesia acabam auxiliando para a decisão de qual objeto ou tema se deve levar em consideração para análise.

Sobre essa presença da organização no livro de poesia, Fraistat chama a atenção para dois pontos. O primeiro deles é que, enquanto leitores que somos, não buscamos no início da leitura de um livro de poesia sua unidade formal. Não nos importa se o poeta pensou na composição do livro; sabemos apenas que os poemas foram compostos por momentos de inspiração ou não, e só. A primeira leitura que realizamos se abre diante da possibilidade de ser um momento de fruição apenas, nosso objetivo é ler o livro sem uma reflexão, não é nosso dever prestar um papel detetivesco em busca de qualquer questão que seja. Mas, ao mesmo tempo, há os leitores que sempre que possuem um livro de poesia em mãos já vão ao seu encontro em busca de uma “identidade”, uma unidade que ali, provavelmente, há de se configurar. Porém, é pertinente dizer que mesmo os leitores que não se preocupam com tal ponto de início, que não se fixam em regras ou algo parecido enquanto realiza a leitura, os poemas fornecerão assuntos, ideias e questionamentos que dirão algo a quem os ler. Afinal, é por meio deles que construímos e visualizamos imagens e observamos elementos que criam um universo particular para uma determinada obra. Mesmo o mais disperso dos leitores, com um pouco de atenção poderá constatar a presença de alguns desses elementos que vão surgindo de maneira gradual e vão se instalando como referenciais da obra, minam espaços e direcionam, de

certa forma, a nossa leitura, o nosso modo de refletir. Nesse percurso, muitas vezes, o primeiro poema é quem determina o tom da leitura da obra e aponta um rumo ao leitor, podendo levá-lo desde o início a alguns questionamentos sobre o livro. Contudo, como disse, o leitor que não busca uma reflexão não está armado para uma caçada à unidade formal do livro; se ela existe, ela se apresentará aos poucos.

A leitura, portanto, acaba guiada por elementos que se apresentam na obra, ao mesmo tempo em que o leitor dependerá de sua percepção para notar que, em alguns casos, os poemas criam entre si o que Fraistat chama de “iteração temática”, ou seja, os poemas acabam por dialogar uns com os outros. E isso, por si só, já é o suficiente para estabelecer um padrão narrativo em torno do livro, ou seja, uma unidade formal e/ou temática que antes não era de importância ao leitor, e que começa a surgir não porque o leitor tenta revelá-la, mas porque o criador da obra compôs o livro de uma maneira que até mesmo as posições dos poemas importam. A escolha do poema que abre o livro, o poema que vem na sequência, uma pequena série de poemas próximos uns dos outros e o último poema, por exemplo, tudo isso pode fazer com que determinados arranjos organizacionais se revelem diante de nós por meio da compreensão da leitura. Por exemplo, um poema que fala do sol, que fala do girassol, que fala do círculo, que fala do cosmos ou do ato de transpor podem estar unidos em torno da ideia de um movimento que está em constante mudança. Um poema que fala da luz, um outro que fala de estrelas podem estar querendo dizer algo, como quem nos ilumina um caminho possível para compreender a obra e a importância de sua organização.

Fraistat dirá que acabamos por recolher, durante a leitura, dados sobre a coesão de uma obra “não apenas de materiais ou pistas explicativas, como títulos e epígrafes, mas também de nossa crescente consciência das repetições, contrastes e progressões formais e temáticos entre os poemas” (FRAISTAT, 1985, p. 8, tradução nossa). Assim, nossa percepção de unidade em um livro depende do processo que Barbara Herrnstein Smith denominou “padronização retrospectiva”, isto é, o movimento que realizamos de um poema para o outro acaba por revelar conexões e similaridades, que o leitor pode, em determinado momento, crer que acontecem de maneira aleatória. Contudo, cada evento desses, cada detalhe ou justaposições de ideias foi selecionado “de acordo com certos princípios” (FRAISTAT, 1985, p. 8, tradução nossa) que o próprio poeta elencara. Fraistat diz ainda que “o término de cada poema, portanto, está apto a servir analogamente ao que [Stanley] Fish chamaria de ‘fechamento perceptivo’, um momento em que ocorrem inferências sobre a estrutura geral” (FRAISTAT, 1985, p. 8,

tradução nossa). Apontará como exemplo o poema de abertura, que assim como o poema final “gera nossas expectativas iniciais” e “terá um significado especial em nossa compreensão do todo, porque (como diz Smith sobre o fim de um poema) ‘é apenas nesse ponto que o padrão total – os princípios estruturais que temos testado – é revelado’”. Ele comenta essa questão porque a leitura é também um processo de padronização, ler um poema de maneira isolada ou fora do livro em que está inserido não é perder apenas o que o todo da obra pode significar, mas é “também arriscar perder os significados dentro do próprio poema que estão em primeiro plano ou ativados pelo contexto do livro” (FRAISTAT, 1985, p. 8, tradução nossa).

Em paralelo a isso – o segundo ponto que frisa Fraistat –, sabe-se que os poetas não têm um método fixo para ordenar a composição de um livro de poesia. A unificação dos poemas em um livro de poesia, via de regra, não segue regra alguma, isso porque, em muitos casos, os poemas são pensados e compostos de maneiras individuais, não são criados para serem produzidos com o fim de integrarem um determinado lugar em um todo, ou seja, os poemas nascem, quase sempre, de forma independente para, só depois, serem organizados em uma sequência que dará corpo ao livro de poesia. É difícil, mas não impossível, encontrar poetas que possuem uma ideia composicional de uma obra enquanto um todo possível – como no caso de Orídes –, isto porque deve-se pensar antes no que o livro de poesia vai representar, como vai se configurar, o que a poeta pretende com ele, qual sua representação enquanto livro de poesia dentro de sua própria produção, tudo isso leva a entender o livro de poesia como um objeto poético. Mas o que ocorre, em alguns casos, é que o leitor acaba percebendo uma contextura poética após ler um livro de poesia. Como os poemas não são criados, como disse, para compor um todo poético, as continuidades que se percebem entre alguns poemas de um determinado livro de poesia serão muito mais por associações do que causais. Além disso, Fraistat afirma que por não se pensar no todo de uma obra, mas de maneira fragmentária, onde cada poema tem sua existência em si próprio sem fazer parte de um todo maior, a descontinuidade entre os poemas de um livro de poesia pode, às vezes, ser nítida, ou seja, a falta do equilíbrio no arranjo do livro deixa a desejar. Além dessa possibilidade temática, Fraistat fala sobre um outro ponto para se observar a constituição da *unidade formal* de um livro de poesia. Já que a leitura é fundamental para identificar a identidade temática da obra, é preciso saber qual é o papel e o lugar do leitor para esse entendimento. Para ele, é preciso que nos voltemos para “outro conjunto de variáveis que governam a integridade das coleções: aquelas introduzidas pelo ato de ler e pelo processo de interpretação”. Isto é, uma vez que

cada um de nós possui sua carga de experiência de leitura, temos que compreender que as leituras que diferentes leitores podem fazer serão distintas. Em alguns casos, elas podem ser próximas umas às outras ou totalmente indiferentes. As variáveis que ele parece fazer referência nasce justamente disso,

pois, se as estratégias estruturais do próprio autor, bem como a tradição recebida, desempenham um papel importante no condicionamento da nossa percepção da unidade que caracteriza um livro poético, outras circunstâncias significativas podem variar não apenas do leitor para o leitor, mas também entre leituras (FRAISTAT, 1986, p. 7, tradução nossa).

Nesse sentido, tem-se que sempre levar em consideração de que da mesma maneira que o poeta constrói um livro de poemas, o leitor também realiza esse movimento de construção, envolvendo-se no processo de arranjo e análise do livro de poesia. Enquanto sua leitura é realizada, o leitor depende da confiança que tem em sua memória e de sua própria experiência de vida para compreender não apenas as temáticas dos poemas, mas a sequência em que eles vão surgindo, assim como o *modus operandi* das partes que compõem o livro até ter uma visão do todo, uma vez que isso significará perceber o que caracteriza a unidade formal e temática da obra, ou seja, o que determina a contextura poética aí presente. Por exemplo, a maneira como interpreto um poema de Orides pode resultar em mim de uma maneira totalmente distinta em outra pessoa. A transposição, para mim, traz uma ideia de transcendência, daquilo que é intocável, de uma ideia de origem, do demarcar do tempo. Mas, para outra pessoa, transposição pode ser, simplesmente, um ato de mudança, de sair de um ponto a outro. Da mesma forma, a última releitura que faço dos poemas poderá me dar uma nova visão sobre o que trata a transposição, sendo diferente, portanto da primeira leitura que realizei. Ainda nesse segmento, observar o helianto e o sol referenciado por Orides Fontela, por exemplo, acaba por me mostrar que estamos tudo e todos interconectados, o helianto que cresce sob o domínio da luz do sol evidencia isso. Da mesma maneira, essa interconectividade entre os elementos da natureza me faz perceber que a ideia de transposição também evidencia as significações há pouco apontadas. Mas isso só se realiza em mim diante dos significados que tenho das palavras e das interpretações que faço sobre os poemas a partir do meu conhecimento particular. Porém, a ordem em que os poemas se encontram no livro pode contribuir diretamente para se analisar o poema desta ou daquela maneira. Isso porque, muitas vezes, um poema pode ficar no caminho do outro de maneira proposital, ou para contribuir na leitura de um próximo poema, ou até mesmo para fazer com que a

leitura conjunta de um determinado número de poemas dentro da obra seja lido em sequência, e compreendido como um pequeno conjunto, como se houvesse uma ordem mínima a ser seguida e compreendida dentro de uma ordem máxima que também tem sua significação própria.

Veja-se o primeiro livro de Orídes, que se divide em quatro partes. Todas possuem uma organização própria. Possivelmente, ao ler cada parte de maneira isolada se terá uma resultante poética dessa organicidade, o que podemos compreender como uma microcontextura quando olhamos para toda a sua obra. Ao mesmo tempo, ao se ler as quatro partes em conjunto, um novo resultado dessa nova organicidade surgirá. Isso só ocorre também pela maneira que os poemas estão ordenados. Além disso, para conseguirmos, ao fim da leitura, construir uma unidade temática da obra, temos que compreender e analisar como os poemas conversam entre si e de quais artifícios a poeta se utiliza para tal feito. Se atentarmos para alguns poemas, conseguiremos verificar que as partes dialogam entre si. Poemas como “Ode I” (2015, p. 52), que se encontra na segunda parte do livro, acaba por dialogar diretamente com os poemas “Ode II” (2015, p. 67) e “Ode III” (2015, p. 68), que se encontram na terceira parte do livro. Da mesma maneira, atento o campo semântico das palavras que compõem alguns títulos dos poemas, será viável apurar que o elemento tempo, por exemplo, se faz presente por todo o livro. O próprio poema homônimo do livro, “Transposição” (2015, p. 27), seguido do segundo poema do livro, “Tempo” (2015, p. 28), assim como “Meio-dia” (2015, p. 50), que se encontra na segunda parte, ou ainda o poema “Aurora” (2015, p. 77), na terceira parte, e, por último, os poemas “Fluxo” (2015, p. 27) ou “Estrela”, todos eles podem inferir uma referência ao tempo. São palavras que dialogam entre si e que se aproximam quase sempre fazendo referência à passagem do tempo também pelo conteúdo aí existente.

É importante observar que no século XVIII, assim como Orídes se preocupava com a composição interna dos livros, havia poetas que se preocupavam com essa questão e com a ideia de sequência poética, realizando até mesmo em seus prefácios comentários justamente sobre a ordem dos poemas no livro, como o próprio Wordsworth, considerado o maior poeta romântico inglês. Em *Poems* (1805), primeira vez que se coletou todos os seus poemas, o poeta deixa evidente que o livro, para aqueles que leem com reflexão (FRAISTAT, 1986, p. 7), acabará por mostrar quais eram os seus propósitos, tanto particulares quanto gerais. Tal afirmação no prefácio da edição é de, no mínimo, deixar o leitor atento e, até mesmo, preocupado pela mensagem quase que arrogante que ele passa. Contudo, esse alerta pode ditar de que maneira sua obra deve ser

lida, pois fica evidente que há uma razão de ser e de estar deste ou daquele poema dentro do livro, como se tudo tivesse sido milimetricamente pensado. O próprio poeta chegou a admitir que um poema poderia ficar no “caminho de outro” para que a leitura de determinados poemas fosse realizada de uma única vez, como uma pequena sequência ou um pequeno grupo de poemas. Ou seja, pode-se intuir que o esforço que se demanda para a criação de um poema e de sua localização dentro do espaço de um livro de poesia pode ser praticamente o mesmo para pensar a organização do próprio livro de poesia. Assim, entendo que o livro de poesia para Wordsworth tem uma nova configuração e importância, ele passa a ter um lugar de destaque, não é mais coadjuvante, uma vez que os poemas foram criados e organizados para dar uma “vida” ao livro de poesia. O objeto poético final é o que importa. Tudo isso repercute para a materialização de uma composição poética em forma de livro, que resultará na leitura final – que nunca é final – do leitor. E o livro de poesia como um todo tem a mesma relevância – ou maior – do que as partes – os poemas – que o compõem.

Neste ponto, devemos retomar Orídes. Por meio da análise que foi feita no capítulo anterior, constata-se que os livros dialogam entre si e que, em alguns casos, constroem em seu entorno temáticas muito próximas com elementos que estão sempre tornando. Essas observações foram feitas apenas com os paratextos. Mas e agora? Será possível identificar algum tipo de “narrativa” em suas obras ou será que constataremos que são apenas livros de poesia com uma “narrativa sem trama”? Este é o momento de se debruçar sobre os poemas e verificar de que forma eles se inter-relacionam e se universalizam. É necessário notar como se dá a progressão da leitura entre eles, as repetições existentes, os contrastes, as similitudes – formais e temáticas – para construir um objeto poético: o livro de poesia (FRAISTAT, 1986, p. 8). Se voltarmos ao primeiro capítulo, concluiremos que os paratextos também têm sua importância e lugar reservado para percepção da unidade formal do livro de poesia. E isso só se concretiza quando o leitor reflete sobre essa possibilidade. Desse modo, o que pretendo é perpassar por todas as obras de Orídes, mas com alguns objetivos em mente. O primeiro deles é analisar o poema “Transposição”. Compreender este poema, talvez, ajude a perceber e constatar o quanto importante um poema de abertura de um livro de poesia pode ser, não apenas para a composição de uma obra poética, mas para toda a sua produção. Desse desdobramento, escolherei alguns outros poemas, mas que não serão os de abertura dos outros livros. Darei preferência para ir no caminho que “Transposição” aponta, ou seja, seguirei a ideia da luz e do círculo que esse poema toma em sua configuração como essencial para se

compreender a poesia oridiana. Assim, deixar os poemas de abertura e encerramento dos outros livros, nesse momento, de lado é uma escolha para que se possa ter novas rupturas no pensar. Os poemas que serão apresentados neste capítulo estarão presentes com o intuito de que se verifique de que maneira eles acontecem e como podem ser, também, fundamentais para a compreensão dos livros que pertencem e conseqüentemente para a obra como um todo de Orides. Um segundo passo será o de tentar inferir dos livros *Transposição*, *Helianto*, *Rosácea* e *Teia* – buscando paralelos com *Alba* – uma identidade temática não apenas para as partes que os compõem, mas para os livros como um todo. Isso vai contribuir para que se possa visualizar uma possibilidade de como Orides pensava a arquitetura de seus livros. Minha interpretação não tem como objetivo ditar o que a poeta pensava ou não, pois seria impossível inferir tais subjetividades. Assim, mesmo que as partes que formam três dos cinco livros possuam suas próprias identidades, vou buscar elos que as relacionem, resultando, assim, na unidade temática de sua poesia. Além disso, um terceiro passo será o de analisar alguns poemas, buscando também a unidade formal por meio da identidade temática das obras, assim como vou tentar perceber relações entre alguns poemas, que dialogam, momentaneamente, entre si de maneira mais próxima, para evidenciar também que isso auxilie para que o corpo poético do livro de poesia tome corpo. Orides dividiu seus livros dando títulos a eles muitas vezes como indicadores narrativos dos poemas que neles estão inseridos. Assim, enquanto realizo esses movimentos, aos poucos, as variáveis de que Fraistat fala, acredito, irão se revelar, como já tem acontecido por meio dos próprios paratextos. Se eles dialogarão ou não entre si será algo importante a se observar porque, se os paratextos falam apenas por si próprios, sem um diálogo com o que há no interior do livro, iremos apurar que há um problema na composição do livro de poesia, e cairá por terra a ideia de que Orides Fontela percebia o livro composto por todas as suas partes. Pensar em todos os seus aspectos, aparentemente, para ela, era algo importante e não faria sentido deixar os paratextos de lado sem haver a mínima relação com os poemas. Por isso, é importante tal averiguação. Nesse meio tempo, quero tentar relacionar os poemas aqui apresentados com o livro *Alba*, como disse acima, pois desejo enxergar como ele se posiciona dentro da produção poética de Orides e, talvez, compreender por que o livro é considerado pela poeta e pela crítica como a sua obra mais importante.

2.1 A transposição da unidade do livro

“Transposição” é o poema de abertura não apenas do primeiro livro de Orides Fontela, mas também é o poema que abre sua obra poética de maneira geral. Não é à toa que a primeira parte do livro, dividido em quatro, chama-se (I) Base. É como se a poeta informasse, a quem chega até sua poesia, como ela propõe iniciar o seu pensar poético, não apenas neste livro em específico, mas, ao mesmo tempo, em toda a sua obra. Augusto Massi diz que a divisão interna do livro “Revela a existência de uma base essencial” para a poesia oridiana (MASSI, 1988, p. 6). Sua força poética se instaura por meio da própria experimentação da poeta em repetir títulos, saindo de uma ideia macro, o livro em si, para uma ideia micro, a particularidade do poema. Nesse sentido, se resgatarmos o que a poeta diz em entrevista, comentando que busca em seus livros sempre um início, meio e fim, como quem está atrás de uma narrativa presente, será possível observar que em *Transposição* as partes agem quase como associação desta ideia. A primeira parte, “Base”, seria o início de tudo, onde a construção efetivamente se inicia; o alvorecer já no primeiro verso, “Na manhã que desperta”, traz uma ideia de luminosidade, de bem-estar que nasce com o poema. Em seguida, a segunda parte, que tem como referência o símbolo (-) acaba representando uma possível negatividade que surge em nossos caminhos, problemas quase existenciais do eu. Mas, novamente, numa intercalação, a terceira parte reaparece com o sinal de (+), talvez no intuito de mostrar que somos feitos de altos e baixos, num ciclo infinito de acontecimentos – essas duas partes representariam o meio do livro, como se representassem uma parte de nossas vidas que podem ser relacionadas, como dirá Roberta Gonçalves, “com a experiência humana na passagem da infância à adolescência, à vida adulta e ao envelhecimento” (GONÇALVES, 2014, p. 25). Este último – o envelhecimento – seria representado pela última parte do livro, chamada “Fim”. Essas divisões ajudam a mostrar que, desde a primeira obra, Orides já tinha consigo uma preocupação de “arquiteta”, todas as coisas deveriam estar em seus lugares para que o leitor pudesse sentir, à medida que avança na leitura, uma unidade que se forma de maneira gradual por meio das formas dos poemas que vão se apresentando e suas temáticas, muitas vezes, como dito, próximo à vivência humana.

Mas voltando ao poema inicial, observe-se que o seu título é homônimo ao do livro. Isso é recorrente na criação oridiana, e ocorre em variados níveis e de maneiras distintas. Veja-se, assim como em *Transposição* temos o poema “Transposição”, temos em *Helianto*, *Alba* e *Teia*, respectivamente, os poemas “Helianto” (2015, p. 99), “Alba”

(1983, p. 13) – e neste caso são três os poemas assim intitulados, diferenciando-se os dois últimos pela numeração romana (II) e (III) – e “Teia” (1996, p. 13). O único que foge à regra é *Rosácea* (1986), que, por trazer toda sua simbologia, como apontado no capítulo anterior, se inicia já com uma divisão chamada “Novo”, e não “Rosácea” ou um poema com mesmo nome. Mas essa ideia de repetir em poemas homônimos os títulos das obras pode ser concebida como um passo inicial em direção à união dos paratextos aos textos principais. Estabelecendo um vínculo entre o que está “fora” e o que está “dentro” por meio da ligação entre o título e o poema-tema de cada livro. Tal preocupação me faz desejar levar em consideração essa resolução como o primeiro princípio poético de Orides Fontela para a composição dos seus livros de poesia. Seguir essa regra, a da importância dos poemas-temas, e da repetição do título do livro no título do poema, é algo que deixa explícito uma das estratégias utilizadas pela poeta. Tudo está milimetricamente pensado para se encaixar. Ela segue um caminho próprio, que ousa repetir em todos os livros. É fato que não se pode aqui afirmar que ela continuaria a fazer isso com outros livros que viessem a ser publicados, mas, quando se lê os poemas inéditos de Orides, fico a pensar que seria provável que ela recorresse a esse princípio organizacional, isso porque assim como observo em seus livros elementos que vão sempre tornando – como a própria ideia de transposição – em seus poemas inéditos percebe-se esses mesmos temas ressurgindo. Orides estava sempre em constante reflexão, buscando dar inícios e fins às questões que levantava, prova disso é o seu entendimento acerca dos ciclos presentes em sua obra. Quando, tratando sobre a publicação de seus livros, e escolha dos temas, ela dá a entender que há ciclos no desenrolar de sua produção. Dirá que há um ciclo que se fecha com a publicação de *Alba*, ao mesmo tempo em que é possível afirmar que um novo ciclo surge a partir do próprio *Alba*. O importante aqui é perceber que esse novo ciclo nada mais é do que uma continuação do primeiro, pois o ciclo de agora continua a fazer menção ao ciclo anterior – ideia essa que mais à frente será vista como própria representação de sua poesia. Pode-se concluir, pelo pouco que foi dito sobre isto, que a *repetição* se transforma em algo caro para a tessitura de seus poemas.

Vejo em “Transposição”, isto posto, a possibilidade de representação de toda a obra poética de Orides Fontela. É como se o poema fosse o seu *big bang*, e a imagem que traz consigo fosse revista sempre e sempre em seus livros. Como se a ideia de se olhar para o antes, para a origem fosse essencial para olharmos para nós mesmos. No poema, é provável que tenhamos muitos dos elementos ou referenciais temáticos presentes em vários outros poemas tanto de *Transposição* quanto dos outros quatro livros. Talvez, até

mesmo com os poemas inéditos seja possível, de alguma maneira, ver eles com “Transposição”, o que ajudaria a comprovar quão intrinsecamente ligados estão os textos de Orides. Isso, por sua vez, configuraria a minha ideia de macrocontextura, onde os livros, dialogando entre si, nos mais distintos níveis de contextura poética, tenham um significado próprio, o que, conseqüentemente, contribuiria para constituirmos o livro de poesia oridiano como objeto poético, pensado e gerado, principalmente, com base numa contextura poética.

2.1.1 A leitura de “Transposição”

Orides chegou a dizer em um de seus depoimentos, intitulado *Poesia e filosofia*, que em *Transposição* sua preocupação “girava em torno do problema do ser e da lucidez, e abusava do termo “luz” (FONTELA, 2019, p. 37). Dizia ela que era um livro estranho e que estaria na contramão do que se produzia na poesia brasileira, que seguia os caminhos do sensual e do sentimental. Ela até comenta que foi um livro que escrevera no interior, e que possuía um breve diálogo entre poesia e filosofia. Informa ainda que o livro poderia até ser entendido como *cabralino*, fazendo alusão ao trabalho de João Cabral de Melo Neto, por ter o livro um viés analítico das coisas, contudo ela nega isso, em mais de uma oportunidade, diga-se de passagem.

Lendo “Transposição”, lembro que Bucioli, em seu livro *Entretecer e tramar uma teia poética*, afirma que, como leitora crítica, sua primeira tarefa foi desvendar este poema-tema (BUCIOLI, 2003, p. 43). Para ela, Orides delinea neste livro “os princípios norteados de uma construção poética, configurando-os como ideias matrizes de sua poesia que, num fluxo de escritura, vão sendo retomadas nos livros posteriores” (BUCIOLI, 2003, p. 44). Concordo com o que diz a pesquisadora, contudo desejo ir um pouco além. Prefiro afirmar que o próprio poema em si é quem traz essas ideias matrizes, como se quase tudo estivesse condensado e sintetizado aí. Meu intuito nos parágrafos posteriores será mostrar que as ideias e os referenciais encontrados em “Transposição” acabam por se desdobrar não apenas na primeira parte do livro, em (I) Base, mas no livro como um todo, assim como nas outras obras que compõem a poética oridiana. E, neste momento, uma pergunta pode ser feita: De que maneira a análise desse poema, de alguma forma, servirá para entender o que Orides realiza em *Alba*? Minha resposta é que, sem entender a gênese de sua criação enquanto poeta, dificilmente poderemos compreender sua obra. E trato o poema como gênese por compreender que o ciclo primeiro que Orides afirma existir em sua obra como um todo se inicia com o poema “Transposição”, por isso a

resolução de partir deste poema, pois é essencial entender como ele acontece para traçar um caminho até *Alba*, assinalando o que se manifesta neste percurso e o que se realiza entre os poemas que existe nesse caminhar, onde tudo parece estar íntegro e conectado.

Deste modo, eis o primeiro poema de *Transposição*:

TRANSPOSIÇÃO

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

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

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

(FONTELA, 2015, p. 27)

Partindo para o conteúdo substancial do poema, de imediato, antes mesmo de lê-lo por completo, é possível constatar algo que já fora dito: a *repetição* é um dos arranjos mais utilizados para composição poética de Orídes. É com ela que se pode constatar a configuração de um novo “elemento poético” enquanto princípio organizacional de sua obra. Isso porque, além de repetir o título do livro no poema-tema, como já foi dito, há também a intenção de realizar esse feito nos poemas de abertura. Talvez, essa ação tenha como interesse evidenciar que os livros possuem um arranjo inicial em sua forma. Apesar de quase todos os livros iniciarem da “mesma maneira”, tomam caminhos distintos em seu conteúdo. É como se a poeta tivesse o interesse de mostrar a diferença pela semelhança, o que faria todo sentido, uma vez que é exatamente isto que ela faz com as palavras. Estaria ela elevando a potência de sua força criadora, representando essa ação na abertura de seus livros. O que se percebe, portanto, é algo que já advém da leitura que se fez das capas dos livros no primeiro capítulo, contudo o que se vê agora é uma nova acomodação para o uso da repetição transpor e atingir sua significação por meio dos poemas de abertura. Além dessas questões, há ainda a própria estrutura do poema que, tanto em sua forma quanto nas imagens que referencia, traz também essa sensação de repetição.

Ao começar a leitura do poema, no primeiro verso – “na manhã que desperta” – pode-se, lentamente e gradualmente, dentro do próprio verso, visualizar outros elementos e temáticas que parecem estar vinculados não apenas a este poema. O *tempo* aparece demarcado pela presença da “manhã”, período que demarca o despertar da aurora e se estende até ao meio-dia. É nela que se constitui a primeira imagem do poema, é quando toda a vida principia e, ao mesmo tempo, “tudo se recria”. A ideia do alvorecer aí aponta para uma ideia viável de circularidade, por meio do “*além de*”, que se significa pelo título do poema. A ideia do nascer da manhã que acontece alude certa repetição do dia a dia. Provavelmente, há nesta manhã, também, um rememorar ao tempo primordial, como se pudéssemos referenciar o início dos tempos, nossa origem, o início de tudo. Seria neste momento do dia que a transposição haveria realizado seu primeiro movimento, quando a primeira manhã despertou e tudo ganhou vida. Essa alusão me vem à mente porque ao ler o segundo verso – “o jardim não mais geometria” –, o jardim perde seu sentido analítico, geométrico, onde tudo está configurado deste modo, pois sua imagem não reflete mais os planos perfeitos criados para ele. Agora, ao se sobrepor à luz que amanhece, ele se desconfigura, sofre com a “gradação de luz e aguda / descontinuidade de planos”. Onde havia formas fixadas, limitadas, agora só há o poder da transposição contínua da luz, por isso “Tudo se recria e o instante / varia de ângulo e face”. Novas formas são percebidas por meio da alteração das formas geométricas antes pré-estabelecidas. Os limites que antes configuravam a forma do jardim desaparecem, ou melhor, transfiguram-se, assim como o seu significado. O poema busca levar consigo essa própria ideia também no âmbito da linguagem, e presente em seu título. O poema nasce da mesma maneira que nasce o alvorecer, as palavras, assim como as coisas atingidas pela luz, mudarão de forma, suas proposições agora serão outras. Observe-se as palavras “vidaluz” e “coresinstantes”, perceba-se que a justaposição que mantêm as palavras intactas, mas acabam por criar um novo sentido, apontam para um novo caminho, além de demarcar um momento de alteração ou representar a transfiguração de uma imagem, elas também são consequências da transposição que acontece no poema, ao mesmo tempo que o sol desponta no horizonte e reconfigura a paisagem. A ideia do que era e do que está por vir, assim, se reproduz no ato da composição poética que se dá pela ação de justapor as palavras, criando novas palavras – sobre isso comentarei um pouco à frente. Para além disso, frente à luz que ao longe se impõe, o jardim real se transforma “segundo a mesma vidaluz”, a própria palavra “jardim” se amplia, o significado real se recria, e traz consigo uma possibilidade simbólica; se a manhã que desperta rememora a um tempo

primordial, fará sentido dizer que por meio dele volta-se à origem, ao Éden, ao momento em que tudo teria se iniciado, constituindo um voltar a um tempo quase etéreo. Essa ideia também se faz presente para Roberta Villa Gonçalves:

a simbologia do jardim representa a dominação do homem sobre a natureza, alude desta forma à racionalidade, à ordem, pode também perfazer a síntese de um mundo em miniatura; considerando que a mitologia cristã do Éden remete à pureza, salvação, porventura o desejo de regressar a um estado de origem anterior à civilização. Em Orides Fontela, um jardim onde se semeiam versos, germinam e florescem indagações poéticas é apresentado ao leitor logo no primeiro poema do livro de estreia (2014, p. 85).

É interessante, neste ponto, voltar novamente à voz de Cleri Aparecida Bucioli, pois a crítica observa que os poemas de Orides acabam por criar certa cumplicidade entre quem lê e o poema. Ela deixa claro que a palavra é o centro da atenção e que “Orides Fontela [...] faz poesia ao apreender, pela palavra, os sentidos profundos do tempo, do ser e da linguagem” (BUCIOLI, 2003, p. 21). Antes de iniciar propriamente o estudo em torno da obra de Orides, ela informa em sua apresentação que o que ela realiza é uma análise do

movimento da desconstrução e reconstrução proposto por Orides a fim de alcançar o “além de”, dessa maneira, de acordo com ela, é possível perceber “que a cada instância do discurso a poeta retoma a palavra num fluxo de reescritura, para transcendê-la, para ir além dos seus significados” (2003, p. 26).

Ou seja, na primeira afirmação, ela declara que há a presença de um movimento que vai e volta, e que se idealiza por meio de um movimento de desconstrução e reconstrução na linguagem. É através desse fazer e desfazer do pensar poético oridiano que a linguagem transcende a um movimento incessante, infinito, que está sempre buscando ir além, o que configura novamente a repetição. Na segunda afirmação, Bucioli reitera a ideia de ir além da poeta, ao dizer que a palavra é sempre retomada “num fluxo de reescritura” (BUCIOLI, 2003, p. 26); a palavra, portanto, é o ponto principal para ir além do que ela se propõe enquanto significado. E esse ir além se faz possível porque a linguagem é um estar sendo a todo instante. Orides significa nos próprios poemas as imagens que com eles cria. Para Bucioli, Orides busca na palavra, em seu significado, aquilo que está escondido, como se Orides desejasse fazer da palavra um caleidoscópio, possibilitando imagens diversas, com amplos significados:

No exercício do verso, a poeta busca, no visível da palavra, sinais invisíveis que o signo abriga em sua complexidade. Como se ousasse preservar o poder de dar nome às coisas, o “eu”, na poesia de Orides, funda a palavra em sua função original – a de nomear. [...] Por isso, ao renomear o já nomeado, Orides diz a “palavra essencial” – esta que funda o ente com o ser (2003, p. 26).

Frente ao que está dito, do que realmente trata o poema “Transposição”? Há uma busca pela transcendência? Traria o sujeito-poético com esse possível aceno aos primórdios um desejo de referenciar a mitologia cristã ou poderia estar o sujeito-poético, de certa maneira, fazendo uma alusão ao *big bang*? Tornando ao primeiro verso, sabe-se que o sol está prestes a nascer, pois ele é precedido pela aurora, que o anuncia jogando luz sobre as formas e sobre as flores que cantam as “cores instantes”; o primeiro verso é aquele que representa o instante em que “Tudo se recria” antes que a estrela solar se instaure na amplidão do espaço. Mas é nesse mesmo espaço que um outro elemento importante na obra de Orides se realiza, a *luz*. Posso, antes mesmo de me desdobrar sobre sua configuração, afirmar que ele pode ser tido com mais um “elemento poético” para a organização da poesia oridiana. Tão importante, que no próprio poema “Transposição” ao mesmo tempo em que realiza a transposição acaba por sofrê-la também. Se a luz recria tudo, altera formas e sentidos, o poema também representa isso em todos os terceiros versos das três estrofes. Na primeira, o substantivo “luz” aparece realmente grafado – é como se transcendesse do mundo abstrato para o concreto, passando da ideia do amanhecer para a palavra no papel, metaforizada pela manhã que desperta. Na segunda estrofe, uma nova palavra se forma: “vidaluz”. A carga semântica e associativa de que vida e luz estariam interligadas pode corroborar para a alusão que faço do jardim como ponto primevo da vida, como representação de um cosmos particular. Ademais, na terceira estrofe, a palavra “lucidamente” se impõe. A luz continua a se fazer presente, se lembrarmos que o radical da palavra é “luz”, e se entendermos que a lucidez e luz se aproximam no sentido de algo consciente, de manter a razão como operadora da ação que se realiza. Assim, não apenas o significado das palavras é transposto, mas as próprias palavras sofrem alterações. O que se percebe é que mesmo quando a luz é manifesta ela não estará só, a transposição que realiza representa neste ponto a repetição, ou seja, o elemento luz se presentifica em todos os versos terceiros, mas de formas distintas, realizando a mesma ação fundadora do início dos livros oridianos.

Tentando ir um pouco adiante, mantendo ainda a ideia de circularidade apresentada no início da leitura do poema, volto e releio o título do poema e o primeiro

verso, porque o último verso do poema me lembra que é preciso manter firme a “transposição contínua”. Faço essa releitura para dizer que essa *manhã* realiza justamente o que propõe o título do poema: o ato de transpor. O seu alvorecer perpassa-nos diariamente e carrega a ideia de que há aí um *renascer contínuo*. É intrigante como essa ideia, de uma manhã que está sempre a tornar-se constitui também na forma do poema. Se analisarmos as três estrofes, de maneira paralela, será, talvez, possível dizer que os versos tendem a significar a mesma ideia geral. Isto é, veja-se o primeiro verso de todas as estrofes:

- (I) Na manhã que *desperta*
- (V) Tudo se *recria* e o instante
- (IX) que *desperta* as flores em várias

Lidas separadamente, por exemplo, as palavras “desperta” – na primeira e terceira estrofe –, ao lado da palavra “recria” – na segunda estrofe – evidenciam um movimento de criação, de origem, trazem em seu significado também um movimento de mudança. É com a manhã, com as flores e com o instante que tudo se transfigura, que tudo acordará para o novo. Da mesma maneira, os segundos versos de cada estrofe trazem ideias próximas:

- (II) o jardim *não mais geometria*
- (VI) *varia* de ângulo e face
- (X) *cores instantes* e as *revive*

O segundo verso da primeira estrofe mostra que tudo vai variar, não seguirá os planos já previamente definidos pela geometria do jardim; igualmente acontecerá no segundo verso da segunda estrofe, ver-se-á que as coisas agora irão variar de “ângulo e face”, ou seja, haverá uma mudança de direção, aspectos diversos daqueles ângulos fixos irão surgir. E no segundo verso da terceira estrofe veremos que as “cores instantes” serão revividas, um novo movimento de mudança se firma, dessa vez por meio de um renascer. Mais uma vez, os significados dos versos são próximos, a repetição ressurgiu, portanto, por meio da diferença. A luz, do início ao fim, se insere e se projeta no poema. Por último, se atentarmos para os últimos versos de cada estrofe, perceberemos que há a presença de palavras que trazem ideias de movimentos que podem ser percebidos como resultantes da incidência da luz sobre as coisas.

- (IV) *descontinuidade* de planos.
- (VIII) que instaura jardins na *amplitude*
- (XII) em *transposição* contínua.

As palavras “descontinuidade”, “amplitude” e “transposição contínua” contribuem para dar certa ideia de movimentação dentro do poema. Não são apenas as coisas que se movem, descontinuam, ampliam ou transpõem, o próprio poema chama atenção para tal fim. Ter como último verso as palavras “transposição contínua” não me parece algo que possa ser deixado de lado. A ideia que aí reside ainda é a mesma. O movimento de mudança acaba levando o leitor ao início do poema ou ao próximo poema, a transposição deve acontecer sem parar, não importa em que direção, nada poderá impedir o ato da leitura incessante. Evidentemente, sabemos que isso é impossível e que isso pode findar a qualquer instante, pois o poder de decisão é do leitor, mas uma vez levado pela linguagem que circunscreve o poema, o leitor já terá sido vítima do círculo viciante do poema que não cessa, assim como o alvorecer que não para de nascer. Ele possui um horário para começar e para terminar, mas o nascer do sol continua existindo em todos os lugares do mundo em algum instante diariamente, desse pensar tem-se a compreensão de infinito, de repetição, de circularidade.

Frente a isso, Orídes possibilita voltar o olhar para a presença de um movimento circular, e incessante, que se dá também, e num primeiro movimento, por meio da configuração da luz. É por meio de imagens, como o alvorecer que ela vai se utilizar para criar, além de metáforas, símbolos que representem essa ideia, o que também não deixa de ser uma configuração da repetição em essência. Tudo isso acaba por construir e constituir uma simbologia envolta no poema e da poesia orídiana que mostra o poder transformador da luz, evidenciando alguns dos outros princípios organizacionais que poderão ajudar na busca por uma unidade formal e temática nos livros. Sem querer me repetir, mas se o faço é porque assim é necessário, também, para se entender a produção de Orídes, voltemos o olhar para alguns poemas do primeiro livro para percebermos como a luz acaba construindo uma relação entre os poemas que põe *Transposição* como um dos livros mais bem pensados e organizados, tanto pela estrutura quanto pela escolha dos elementos e temáticas que o compõem.

Em muitos casos, facilmente se observa a preocupação organizacional de Orídes. Se atentarmos para os sumários dos livros, veremos que pelos títulos dos poemas já conseguimos constatar a presença da luz, seja pela representação simbólica que o título carrega, seja por conta do elemento presente no título que traz consigo um objeto ou palavra que faça referência à luz, como a luz da lâmpada, a lucidez do ser, o helianto, os trovões, entre outros que ajudam a pensar a constituição da luz. Em todos os livros isso ocorre, em *Transposição* (2015) podemos elencar: “Meio-dia” (p. 50), “Revelação” (p.

51), “Girassol” (p. 72), “Luz” (p. 76), “Aurora” (p. 77) e “Estrela” (p. 90). Ao mesmo tempo, nos livros seguintes, alguns dos poemas que trazem essas referências são: em *Helianto* (2015), “Sol” (p. 115), “Prata” (p. 116), “Aurora (II)” (p. 121), “Estrelas” (p. 129); em *Alba* (1983), “Alba” (p. 13), “Trovões” (p. 25), “Noturno” (p. 40), “Flama” (p. 51); em *Rosácea* (1986), “Aurora” (p. 13) e “Estrela” (p. 15); e em *Teia* (1996), “Sol” (p. 30), “Estrela” (p. 60), “Joia” (p. 64) e “Vésper” (p. 90). Evidentemente, há outros poemas, mas não trarei todos à tona porque a ideia agora é apenas elencar alguns poemas para que se tenha um quadro geral da presença da luz somente analisando os sumários dos livros. A luz, portanto, ao lado da presença do círculo – como será visto num próximo tópico –, possibilita o diálogo com diversas áreas, seja mística, religiosa ou filosófica. Quando transformada em símbolo, ganha variadas significações, o que contribui diretamente para que os textos poéticos de Orides dificilmente se esgotem.

A luz pode ser concebida como representante da força criadora, da energia cósmica, da irradiação solar. Por outro lado, a luz também pode fazer referência à intelectualidade, ao saber, ao conhecimento interior. No âmbito da mitologia cristã, a luz pode ser até mesmo Deus, como se vê na Bíblia, em João: “Falou-lhes, pois, Jesus outra vez, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andará em trevas, mas terá a luz da vida” (JOÃO, 8:12). Neste caso em específico, é curioso perceber como o símbolo na religião pode carregar consigo uma ideia de transposição; Urbano Zilles, ao analisar o símbolo na mitologia cristã, diz que ele representa “a face oculta das coisas deste mundo e do homem, sendo o caminho para indicar o além. Permite ‘ver’ como que por um espelho uma parte do que está escondido” (ZILLES, 2006, p. 14). O que o pesquisador afirma do símbolo em si poderia ser facilmente significado envolto do símbolo “luz”, que faz justamente isso no poema “Transposição”, deseja indicar o *além de* por meio das coisas deste mundo. Em contrapartida, nos dizeres de Agripina Ferreira, que idealiza um dicionário de imagens e símbolos baseados na obra de Gaston Bachelard – que aqui acredito dialogar muito bem com o que percebo na obra de Orides Fontela – compreende aí a luz como um elemento de forma mais abstrata não relacionada à ideia de mito, afirma que “a luz possui uma dupla fonte”, que ela provém do mundo espiritual “para iluminar e fazer resplandecer todas as coisas e da ‘alma iluminante’ do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem o seu ser. A imaginação é uma luz que ilumina o poeta e os seus poemas” (FERREIRA, 2008, p. 118). Portanto, sendo a luz um pilar para a poesia de Orides, analisarei a primeira parte de *Transposição*, Base (I), com alguns poemas no intuito de verificar se ela propõe um diálogo entre os poemas que aí se

apresentam. Se a luz puder ser considerada como um elo primordial para que uma contextura poética se apresente, isso contribuirá para evidenciar de que maneira se organiza os livros oridianos em níveis. O passo seguinte será o de traçar uma breve análise interpretativa da luz, na verificação de como alguns poemas, que vão além deste primeiro livro, trazem uma consistência à unidade dos livros de poesia por meio da luz. Ao mesmo tempo, manter esses poemas mais próximos e analisá-los faz com que a leitura reaja de uma forma diferente se tivéssemos todos eles em locais distintos dentro do livro de poesia.

2.1.2 A luz como base de uma contextura poética

Ao lermos o “Poema I”, quinto texto de *Transposição*, encontramos um poema que estruturalmente se parece com o primeiro do livro. Possui três estrofes, cada uma delas preenchidas por quatro versos. A ideia circular e de transposição, assim como a luz, volta a aparecer, principalmente na leitura do primeiro e último verso, quase idênticos:

POEMA I

O sol novifluente
transfigura a vivência:
outra figura nasce
e subsiste, plena.

É um renascer contínuo
que nela se inaugura:
vida nunca acabada
tentando o absoluto.

Espírito nascido
das águas intranquilas
verbo fixado: sol
novifluente.

(FONTELA, 2015, p. 31)

Veja-se que, na primeira estrofe, a luz emana desde o primeiro verso. O sol é “novifluente”, pela junção das palavras ‘novo’ + ‘fluente’ coloca-se em questão a ideia do renascer, uma vez que a todo instante em que se ergue, em que ‘amanhece’, o sol acaba por transfigurar uma nova vivência. À ideia desse primeiro verso, pode-se relacionar à que se significa em “Na manhã que desperta”. Em ambas, a presença do sol, desde o início, parece ser o elemento primordial. Apesar da referência aparentar a mesma imagem ou temática, a diferença se dá pela construção do verso. Enquanto no primeiro poema o

alvorecer demarca um tempo antes da possibilidade de se enxergar o sol, não trazendo à tona a palavra “sol”, pois ele ainda está nascendo; agora, em “Poema I”, o “sol” surge e constata-se que é um ‘novo’ sol porque emite uma nova luz, não mais a mesma que antes. A potência da luz agora vai além da própria transposição de planos. A palavra “novo” traz essa representação, de algo recente, que tem pouco tempo de existência. Já a palavra “fluente” quer fazer referência ao movimento de fluir, ou seja, de algo que acontece sem nenhum obstáculo e se transfigura na figura que aí renasce. Assim sendo, o sol que se escondia por traz do despertar da manhã, não aparecendo no verso, emitia uma luz ainda em construção, que, aos poucos, transpunha os planos. Agora, a luz é outra porque o sol se presentifica desde o início. O título do poema também tem um motivo de ser. Não é apenas o sol enquanto elemento da Natureza que renasce, mas o sol enquanto elemento poético, enquanto linguagem. O poema que traz um novo dia, de maneira incansável, infinita, anunciando novas vivências é, ao mesmo tempo, este sol, renascido, que representa o *renascer contínuo*. Ele sai do seu estado significativo de repouso – enquanto elemento da Natureza – e passa para um estado movente; o sol agora é poesia, é palavra ressignificada. Apesar de manter-se íntegro como palavra: “sol”, ele agora é “palavra essencial”, é palavra renomeada (MENEZES, 2002, p. 105). É importante deixar evidente que a ideia do renascer só se faz presente porque existe a luz, sem ela o sol não seria o que é, não haveria novos amanheceres, tudo seria escuridão perpétua, não haveria transposições significativas no olhar. Pode-se sugerir que o próprio sol tem sua vivência transfigurada. Ao mesmo tempo em que ele joga sua luz sobre todas as coisas, possibilitando novas vivências desses seres e objetos, ele próprio se reinsere em uma nova vida, em um renascer. A forma do poema se constitui de maneira a podermos observar mais de uma possibilidade interpretativa. A poeta opta por findá-lo praticamente com as mesmas palavras que o inicia, com uma leve alteração. No primeiro verso, temos a constituição completa de “O sol novifluente”, em comparação ao último verso, que traz apenas a palavra “novifluente”, consequência do verso anterior em que o sol reaparece como “verbo fixado”. Há aí uma ligeira quebra, que talvez traga duas conotações. A primeira é a de que se tem o desejo, provavelmente, de fazer referência àquela manhã que desperta, ao movimento de transposição. Utilizar praticamente o mesmo verso para iniciar e terminar o poema é fazer uma sugestão de que a leitura do poema não tem fim. Esse ressurgimento não é à toa. O que se tem é a representatividade daquele movimento circular que foi observado desde os paratextos. Ele não cessa, é dessa maneira que se vai, lentamente, constituindo a ideia do *renascer contínuo* ou *eterno retorno* na poesia de

Orides. A segunda seria, novamente, um movimento de ir além. O sol é o elemento, aparentemente, principal, ele se renova, enquanto traz consigo uma renovação a tudo que sua luz alcança. Contudo, não se pode deixar de lado o título do poema. Sendo algo, até aqui, visto como fundamental para a leitura dos livros e dos textos, pensar no “Poema I” é levar em estima sua própria importância. Dessa forma, terminar o poema com a palavra novifluente é também, talvez, mencionar que além do sol, o poema renasce. Seu último verso aponta para isso. O fluxo da leitura nos permite voltar ao seu início e ver o sol se erguendo novamente, assim como a integridade do poema e sua significação. É difícil acompanhar os caminhos que são constituídos por Orides em seus poemas porque são muitas as ramificações possíveis de interpretação, mas, ao mesmo tempo, todas elas parecem se tocar em algum ponto. Percebo que ela consegue na própria essência do poema realizar um estratagema de significados tão intrincados que não importa o movimento que façamos sempre estaremos “presos” em sua teia. Dessa forma, o leitor pode acabar preso neste jogo infinito de leitura criado por ela. Chamo atenção também para a organização do livro. “Poema I” ainda faz parte da primeira parte do primeiro livro de Orides e algumas ideias se repetem, com mesmas temáticas e elementos. Isso faz parte de sua construção poética, pois o que ela faz, constantemente, é “quebrar o brinquedo”, ou seja, se ela está, aos poucos, construindo uma *vida*, uma *origem* para esta luz que surge por meio do astro solar, é porque, tão breve possa, vai desconstruir essa mesma imagem que erguera. Esse é o seu jogo. A construção e reconstrução acontece no âmbito da linguagem, do poema, das imagens. Nesse sentido, e em contraposição à ideia de que a luz pode representar vida, renascimento, possibilidade de existência, a poeta evidencia que o símbolo pode carregar consigo também uma ideia oposta, ou quase isso. Ainda em *Transposição*, temos o poema “Meio-dia”, em que a luz passa a ser algo quase inalcançável e impossível. Isso porque ela “destrói os segredos”, porque ela é “ácida para o espírito”:

MEIO-DIA

Ao meio-dia a vida
é impossível.

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.

(FONTELA, 2015, p. 50)

A luz, ao meio-dia, maltrata. Ela se joga sobre os planos e revela todos os segredos, destruindo-os. Não há mais sombras para imaginar, ou ir além do que se vê e se constata como real. Dizer que a vida é impossível ao meio-dia, horário em que há maior incidência de raios solares sobre a terra, é afirmar que não podemos, neste momento em questão, viver pela luz e para ela. Não podemos concebê-la também em nosso olhar, pois sua força nos impede de vê-la diretamente. Intriga saber que no ápice de sua presença tenhamos que baixar os olhos, como num momento de introspecção, que pode nos levar à nossa própria escuridão interior. Se não há luz para os homens, como viver? O poema brinca com a nossa incompetência em reconhecer nossa própria luminosidade, nossa lucidez. E traz à tona o tema clássico da melancolia – a “enfermidade da alma” associada aos estados transicionais do dia, ou o lusco-fusco do entardecer, ou a hora do ápice de luz, evocada por Baudelaire.⁵ Se não podemos ver na direção da luz do meio-dia, pois ela é demais para nós, como saberemos, então, quando a luz vier de nosso interior? Quando vier “de ti mesmo?” Ainda que os olhos não suportem, que a luz destrua parte do real, ainda assim, ao meio-dia a vida se faz lúcida. Pensar sobre a incapacidade humana de olhar diretamente para o sol é pensar como somos limitados e como, facilmente, podemos ficar inválidos perante a força da natureza, neste ponto o que fazemos? Fugimos. Ao mesmo tempo, se formos lúcidos – algo quase impossível de sermos – manteremos nossa luz interior presente, ajudando-nos a perceber que nosso lugar é sob o sol e sua luz. A lucidez presente, talvez, seja isso, reconhecer nossa posição ao meio-dia.

Outros dois poemas de Orides, no mesmo livro, e que, aparentemente, dialogam entre si, trazem a mesma presença da luz, enquanto luz natural, mas, além disso, enquanto luz interior. Partindo do que dita Fraistat, que poemas podem ser organizados de maneira a dialogarem entre si para a formação da textura poética do livro de poesia, ou seja, de sua unidade formal, acredito que os poemas “Luz” e “Aurora”, em *Transposição*, complementam-se, da mesma forma que eles dialogam com o poema “Meio-dia”. Perceba-se que nos títulos dos poemas – uma interconexão já se amplia. Pelos

⁵ Ver: Jean Starobinski. *A melancolia diante do espelho*. Três leituras de Baudelaire. Tradução de Samuel Titan Júnior. São Paulo: Editora 34, 2014.

títulos, a presença do elemento luz se estabelece como fio condutor; nesse microcorpus de poemas, uma microcontextura poética é possível de exprimir. Nesse caminho, ao ler o poema “Luz”, a lâmpada enquanto objeto e símbolo significativo pode estar a fazer referência à própria “Aurora”, ou o próprio poema em si. Vejamos:

LUZ

A lâmpada sus
pensa, milagre

inatingível suspensa
horizonte.

Nós a olhamos fascinados.

(FONTELA, 2015, p. 76)

Mais uma vez, a luz se presentifica no primeiro verso. Com ela, a forma do poema se dá na constituição das três estrofes. A palavra “suspensa” aparece duas vezes nas duas primeiras estrofes. Na primeira, ela surge com um corte, “sus /pensa”, já na segunda ela aparece sem sofrer qualquer corte, mas demarca o início de um novo sentido dentro da estrofe. Quando a palavra aparece pela segunda vez, não me parece estar relacionada apenas ao “inatingível”, mas também ao “horizonte”, que está no próximo verso. Da mesma maneira, “inatingível” pode complementar a ideia do “milagre” impossível, que se inicia na primeira estrofe. Parece, na forma do poema, que há uma proposição, quem sabe, de refletir sobre a inserção da luz na madrugada do próximo poema; vejamos como isso pode ser uma leitura viável. Ao ler o poema, e imaginar a lâmpada suspensa, o que se vê não é a eletricidade da lâmpada, mas o que ela representa. Suspenso também fica o sol no horizonte. “Sus /pensa” é a luz da aurora que se estabelece na madrugada, aquele entreato em que a escuridão se deixa invadir pela luz. Seria o poema a representação do sol na lâmpada que se faria em um “milagre // inatingível” e que se manteria “suspensa // [no] horizonte”? É para o sol, para sua luz que “Nós a olhamos fascinados”. A simbologia do poema possibilita a leitura, pois não olhamos fascinados para uma lâmpada qualquer, mas para a lâmpada do mundo, aquela que rege o nosso universo particular. Há algo no além-poema, que nos faz, por vezes, querer enfrentar a impossibilidade de se olhar diretamente para o sol. A luz nos desafia, mas ao mesmo tempo nos fascina. A ideia de ler o poema “Luz”, compreendendo a representação da lâmpada enquanto sol só me é possível quando leio o poema seguinte, “Aurora”. Veja-se aqui que voltamos ao que Fraistat aponta, que um poema pode estar posicionado a

interferir na leitura de um próximo poema. Após esta leitura, e visualizando ambos os poemas em páginas lado a lado, e em sequência, é-me difícil não os relacionar, uma vez que a luz, uma ideia possível da presença do sol também se realiza. Esse movimento de leitura, que nos leva à frente e que nos faz voltar faz parte, enquanto resultado, da organização criada em torno do livro de poesia. Muitas vezes, as influências de um poema lido anteriormente contribuí para ampliar os significados de um poema que está por vir. Dessa maneira, para interpretar um pouco mais o poema que surge, “Aurora”, parti do princípio que há certa continuidade entre os poemas. A luz, óbvio, é o elemento central que os une, assim como a lucidez me parece estar representada em ambos. Vejamos, em “Aurora”:

AURORA

Madrugada
negação da vertigem
redescoberta infinita
da luz.

Madrugada
Figura limpa da unidade.

(FONTELA, 2015, p. 77)

Pode-se pensar que o título, talvez, não caiba na representatividade do poema, num primeiro instante, pois no primeiro verso quem se manifesta é a “Madrugada”. Poder-se-ia dizer também que aí não se presentifica a luz no primeiro verso como os demais. Contudo, o leitor sabe que a madrugada se define como o período de tempo que fica entre a meia-noite e o amanhecer. E que neste período de tempo não há apenas escuridão na madrugada. É nela, porém, que se faz a presença da primeira luz, ou seja, os primeiros instantes da aurora se geram na madrugada e após ela, demarcando um novo instante do dia, o amanhecer, aquele momento anterior à presença do sol novifluente no horizonte. O segundo verso do poema, onde afirma que há uma “negação da vertigem” – do significado – talvez traga a imagem do que acontece quando se redescobre a presença da luz no terceiro e quarto verso. A relação entre a escuridão e a luz é estabelecida, e frente a esses dois opostos certa vertigem se realiza. Portanto, não é possível ficar equilibrado diante da suspensão da luz que aí se firma.

A ideia de negação no verso seguinte seria possivelmente da própria madrugada que se quer enquanto escuridão. Contudo, o poema parece querer evidenciar que a madrugada é mais preenchida pela luz do que pelo negrume. Negar a vertigem é

negar o abismo que encontramos ao olhar para o céu sem luz. Assim, posso fazer a leitura de que a aurora também nega a vertigem, ela se faz luz, inteira, buscando clarear os planos com o poder da transposição. E quando o verso primeiro se repete na segunda estrofe, “Madrugada”, anterior ao verso final, “Figura limpa da unidade”, compreendo que é na madrugada que se instaura as unidades das coisas e dos seres. A unidade da escuridão, a unidade da aurora, a unidade da luz. O que isso poderá nos dizer? É possível desse modo estabelecermos uma ponte entre o poema “Luz”, seu último verso, e este poema? Para o que olhamos fascinados, a luz ou a madrugada? Ambas? A qual figura da unidade o poema faz referência e porque nós nos fascinamos? Deixar perguntas em aberto também faz parte da proposição de um poema, não dar as respostas certas, se é que elas existem não é o ponto principal. O que quero demonstrar é que com a organização dos poemas, posso dizer que o poema “Luz” surge para estabelecer a presença da madrugada, onde, num primeiro momento não há a presença da luz. Ele simboliza, com a lâmpada, o elemento que vai ficar suspensa para invadir a madrugada e nos ceder a luz que a madrugada em determinados instantes não o faz. Mas a madrugada trará a aurora, e para ela olharemos fascinados. É nesse sentido que os poemas conversam, mantêm diálogos que evidenciam que não há apenas, assim como faz “Meio-dia”, a representação da luz natural. Penso que o símbolo se institui para fazer referência a uma luz interior, aquela da qual trata nossa lucidez; Hazin (1998, p. 17), por exemplo, ao tratar da lucidez e da circularidade presente nos poemas de Orides, comenta o poema “Luz”. Ela dirá que pode haver uma relação com a alegoria da caverna, que ocorre no sétimo livro da *República*, de Platão. A alegoria é conhecida por contar a história de homens que estariam presos a uma caverna e que só conseguiam ver sombras numa das paredes, em que se evidenciava, por meio da luz, os acontecimentos exteriores à caverna, ou seja, a vida que existe só poderia ser conhecida por eles por meio das sombras. Para Hazin, o que a poesia de Orides faz é aludir a essa iluminação que se presentifica na caverna: “quando a mente abre-se à verdade, atinge o conhecimento, penetra na essência mesmo das coisas” (1998, p. 17), ou seja, quando os homens se libertam, por meio da luz, e vão ao encontro da vida, de sua própria existência é que poderão conhecer a si próprios, deixarão de estar presos em suas ignorâncias e poderão ser iluminados. É isso o que a presença da luz realiza, ilumina o caminho que nos levará até uma experiência metafísica, em que só pode ser alcançada, como diz Hazin, “num momento de contemplação, quando a existência chega a esse ponto em que o real se desvela com nitidez absoluta” (1998, p. 17). O real, na poesia oridiana, é algo que está em constante busca, mesmo que a poeta diga que não sabe o que é o real,

ou a verdade, mas “Na manhã que desperta” esse desvelamento é possível de se constatar. Por isso, determinar demarcações do tempo em nosso dia, como o meio-dia, a manhã que desperta, a madrugada não me parece ser algo insignificante, mas algo nuclear em sua poesia.

Diante disso, estabelecer um ponto central para a linha de raciocínio se faz necessário, pois o que se ergue é uma teia de símbolos e significados que o leitor pode acabar deixando passar despercebido. A luz, a lucidez, a aurora, a madrugada, o meio-dia, a não-presença e, ao mesmo tempo, a presença do sol é o que contribui para que a textura poética oridiana comece a tomar forma através destes poemas e do livro *Transposição*. Evidentemente, sei que não são apenas estes os elementos que resultam da obra, mas, neste ponto, é o caminho que quero seguir. Tratando ainda um pouco sobre os diálogos que os poemas fazem, será possível dizer que a ideia de lucidez, que se presentifica em “Meio-dia”, volta como resposta no poema “Aurora”? Naquele poema, um problema quase existencial se forma diante da pergunta:

(Porém como o saberias
quando vieste à luz
de ti mesmo?)

(FONTELA, 2015, p. 50)

Talvez, a resposta esteja em “Aurora”. Diante do silêncio que se instaura na escuridão do cosmos, na madrugada, a luz interior do sujeito-poético ganha forma e repara que só saberá quando a luz vem de si quando puder entender um pouco sobre o lugar das coisas no universo e compreender que tudo está conectado. Se é na madrugada que a vertigem acontece, é nela também que pode haver a redescoberta interior, a busca da luz, do encontro íntimo. É a luz que abre para a possibilidade de se enxergar o que está além, até mesmo além do que temos em nós. Se o “milagre // inatingível” é possível todos os dias na circularidade do dia, presente pela demarcação no tempo do meio-dia, do amanhecer ou da madrugada, é possível que nossa lucidez surja da mesma forma. É preciso tempo. Que ela se revele aos poucos, em alguns momentos deixando-nos cegos e em outros mostrando, gradualmente, como é possível existirmos. É desse modo, pela luz, que Orides vai construindo e reconstruindo a sua proposta poética. Ela reinventa sua poesia por meio dos novos significados que dá a esse elemento; a construção, desconstrução e reconstrução do símbolo passará por várias releituras, fazendo-o surgir ora como o sol, a lua ou a estrela. Ou até mesmo como lucidez. É pela luz, portanto, nesse

primeiro livro, que ela cria um movimento de retomada, por isso é possível dizer que desde o início de sua poética a ideia de retorno, que prefiro chamar de renascer contínuo, se faz. As ideias e imagens que surgem em um determinado poema, como em “Transposição”, por exemplo, logo estão de volta em um poema seguinte ou mais à frente, como os que apresentei até aqui, ou seja, a luz vai transpondo novos patamares para demarcar sua presença e outras questões que dela resultam. Em consonância a isso, podemos chamar atenção para o ideal do “tudo se recria”, que aparece em várias expressões, como “redescoberta”, “outra figura nasce”, “vida nunca acabada”, “renascendo”, “reinventar-se”, entre outras presentes nos mais distintos poemas – é como se as palavras escolhidas pela poeta, seus campos semânticos fossem uma pista para visualizarmos e compreendermos a “base” que poderia constituir seu pensamento poético.

2.1.3 As estrelas de Orides

Frente à pertinência da luz que se configura nos poemas supracitados e buscando seguir o caminho iniciado; nesta seção, gostaria de elencar a *estrela* como um dos elementos que podem contribuir para que se mostre como os pontos de intersecção nos livros de Orides Fontela se montam e contribuem para a presença de uma contextura poética. Como já dito, tal contextura se faz por meio da organização que se dá aos poemas dentro do livro, pois assim será possível apreender de melhor maneira as intertextualidades que os textos criam, seja pelo contato subsequente que a leitura promove entre eles, seja por questões formais ou temáticas pertinentes a/e entre eles.

A escolha pelo elemento estrela se dá, também, pelo intuito de criar uma relação com dois outros elementos que vinham sendo destaque até aqui e que já possuem certo vínculo: a luz e a aurora, que evidenciarão uma relação com o círculo. Creio que ao perpassar por alguns poemas, onde a estrela é o mote principal, seremos capazes de alcançar um pouco da urdidura tecida por Orides. Pois o caminho que realço nesta pesquisa é o de promover os elos prováveis entre os elementos poéticos. Ou seja, luz e aurora, pelo que vimos até aqui, já têm se mantido em conexões várias, da mesma forma, penso que a estrela se ligará a esses dois elementos evidenciando que, aparentemente, na contextura oridiana, tudo está relacionado. Um outro fator que me levou a escolher a estrela, foi o de que em quase todos os livros há um poema com o nome de estrela – em *Transposição*, *Rosácea* e *Teia*, o poema que surge intitula-se no singular “Estrela”, diferente de *Helianto*, que usa o título no plural, “Estrelas” –, a única exceção é o livro

Alba. Diante dessa peculiaridade, e frente ao que acabei de dizer – que tudo na poesia oridiana poderia estar interligado –, questiono se a possível exclusão de um poema intitulado “Estrela” ou “Estrelas” não é proposital, e se haveria por trás de *Alba* alguma significação neste sentido. Como o que move a pesquisa é justamente a ideia da organização do livro de poesia, é, no mínimo, instigante pensar por qual razão a estrela não fulgura no título de algum poema de *Alba*. De antemão, verificando os arranjos de Orides, temos duas proposições, ou a estrela nada nos dirá e acabaremos num percurso sem volta, onde não será possível fazer relações com outros elementos ou temas, prejudicando nossa ideia de unidade formal e/ou temática na contextura poética, ou, como tem sido até agora, a estrela nos levará a um novo caminho, a um novo elemento, colaborando diretamente para continuarmos analisando a contextura poética de seus livros, principalmente *Alba* no terceiro capítulo.

Como já afirmou Fraistat, a leitura de um poema dentro do conjunto de um livro – mesmo sem pretender ser melhor ou mais “correta” do que nenhum outro modo de ler – traz à tona sentidos que não podem ser observados ou construídos quando ele é lido isoladamente, porque são sentidos relacionados ao organismo de uma sequência poética, ou de um livro, pois eles fazem parte, quando estruturalmente arquitetados, de um todo organizado. Eles possuem sua representatividade no livro e só poderão ser melhor lidos, ou compreendidos, se entendidos como parte de uma contextura maior que se desenvolve no livro de poesia. Se assim for, se o lermos de maneira individual e particular, não conseguiremos coletar os dados necessários para tentar absorver e perceber como o livro de poesia enquanto objeto interpretativo acontece. Minha ideia tem sido procurar justamente seguir o sentido contrário a isso. Tenho pretendido analisar alguns poemas de determinadas partes dos livros de Orides, mas nunca somente de maneira isolada, sempre elenco um ponto referencial que eu julgue importante não apenas para entender como os livros conversam, mas, muito mais do que isso, como os poemas acontecem e como eles dialogam entre si, a escolha pela estrela nos levará a essa resultante. À vista disso, penso que elencar cada um dos quatro poemas presentes em quatro livros distintos de Orides, todos eles com a estrela em foco, é pensar *além* – é continuar no ato de transpor as ideias. Por isso, o que faço não é isolar o poema para compreendê-lo unicamente, ou tentar esgotá-lo, de forma alguma, mas interpreto-o a partir de minha experiência enquanto leitor para aproximá-lo a outros poemas e na tentativa de configurar, talvez, uma mitologia oridiana, ou uma constelação oridiana, mas buscando não extrapolar os “limites” postos pelos livros.

Os quatro poemas que serão lidos e analisados a partir deste ponto, de certa maneira, criam uma teia de significados em torno de si, o que contribui para resultar em uma contextura – ou uma microcontextura, devido ao pequeno corpus escolhidos. Evidentemente, teremos de falar do poema que não acontece, ou da não presença de um poema “Estrela” em *Alba*. Devemos nos perguntar: Isso se dá de maneira proposital? A estrela acontece de alguma outra maneira que não é revelada explicitamente neste livro? Averiguar essa relação entre os poemas é também avaliar a relação que o livro *Alba* possui com os demais. Pensar a organização – posição – dos livros enquanto uma possível sequência de publicações também é fundamental para o entendimento do que aqui se pretende, observar como as estruturas se erguem. Não são apenas os poemas e suas sequências que importam, pois cada livro fala por si, mas também falam entre si. Nesse sentido, o professor Michel Riaudel, quando entrevista Orides, e percebendo a maneira como os poemas acabavam por influenciar uns aos outros, chama a atenção para a ideia da presença da luz e de como ela acabava por se cristalizar no símbolo da estrela. Ele dirá:

Uma coisa curiosa e bonita nos seus poemas é a construção de séries de imagens que corre de um texto para outro. Por exemplo, a luz, sempre presente em movimento, se parece com uma imagem muito ligada ao tempo que passa, ao fluxo. Mas ela vai se cristalizar, por exemplo, na estrela. A estrela é a luz que se fixa, que para. É como se ela passasse do tempo para a eternidade, enquanto tempo parado.

É curioso, a eternidade é um instante, e acho que todo poeta sabe disso. Estão juntos. Tempo e eternidade não são contrários, é uma experiência esquisita. Foi a única pequena experiência do zen-budismo, pensei que estava maluca. Mas é até possível. Uma é o avesso do outro, não se contrariam de jeito nenhum. Essa experiência foi muito depois. Mas jazia na poesia sem eu saber. Já tem em *Transposição* esses paradigmas, tempo e eternidade, luz e estrela... (FONTELA, 2019, p. 67)

É muito curioso analisar o que diz Riaudel. O movimento de que ele fala é precisamente aquilo que fundamenta, em boa parte, a poesia de Orides. Pensar desta forma, que uma imagem vai sendo levada para atravessar o tempo, num fluxo contínuo, em que as mudanças sobre essa imagem vão sendo realizadas, é algo que contribui para a interpretação dos poemas. Até mesmo ao dizer que a luz enquanto imagem acaba por se cristalizar em símbolo, como uma estrela, é entender que mesmo assim não há uma ideia presente de finalidade, no sentido de conclusão. Ele diz, “É como se ela passasse do tempo para a eternidade, enquanto tempo parado”, ou seja, a estrela não teria aí uma temporalidade, mas um “presente eterno”, a estrela estará sempre presente, mesmo

quando se solidifica a imagem, ela não morre, continua eterna. Poderia se fazer uma analogia até mesmo à sua própria poesia, isso sintetizaria em poucas palavras o que Orides realiza. Neste caso, o que já se observa é que ao objetivar a luz, a poeta não está pensando apenas na vivência apenas da própria luz, mas as relações que se constroem ao seu redor, apreender da estrela uma relação que move nosso olhar para o tempo, a eternidade, a luz evidencia que a poeta se fundamenta na simbologia da estrela exatamente para tratar sobre assuntos que são essenciais para compreendermos a nossa presença no mundo. Por isso, entre a estrela e o ser uma relação possível se configura.

Na definição da palavra, pensar a estrela é pensar também o poder sintético da palavra oridiana. Como afirma Antonio Candido, “eu diria que Orides trabalha na base de uma parcimoniosa opulência ou, de maneira mais simples, que produz muito significado com pouca palavra” (1983, p. 3), ou seja, a estrela ganha forma para além de sua unidade, ela é transposta pela linguagem que a poeta a circunscreve, por isso é necessário “desnudar a estrela essencial” (FONTELA, 2015, p. 34). Toda essa concisão da qual a estrela possui é vista por Candido como referencial de um repertório limitado da poeta, mas no sentido em que “parte dele corresponde ao de certa poesia que experimenta com a pureza” (1983, p. 3), e que por isso encontraríamos aí “toda a panóplia dos espelhos, da água, do branco, do cisne, da estrela” (1983, p. 4). Ao falar do poder da palavra oridiana, no prefácio de *Alba*, Candido, em certo momento, faz uma afirmação importante para o estudo aqui presente. Ele dirá que: “O que há de novo é a maneira de usá-la e organizá-la, dando aos seus elementos uma surpreendente originalidade” (1983, p. 4). Ou seja, analisando a potência da palavra oridiana, o crítico percebe e aponta que a novidade está na forma como a palavra – a linguagem – é posta no papel. Organizar a palavra é fundamental para que os elementos que constituem a textura poética de Orides possam ser originais, possam ter em si várias significações de uma maneira prementemente pensada por sua criadora. É como se no núcleo do pensamento oridiano a palavra de ordem fosse a organização. É assim que se dá a progressão do pensamento criativo da poeta, e como sua progressão temática se realizada, constituindo sua unidade formal.

Assim sendo, na busca dessa integridade, iniciemos a verificação dos poemas intitulados “Estrela”. Em *Transposição*, por exemplo, o poema vai aparecer na quarta parte do livro, chamada “Fim”.

ESTRELA

Sobre a paisagem um ponto
de luz cósmica completa
e cena fixa
que não a encerra.

A estrela completa
a unidade em que
não habita.

(FONTELA, 2015, p. 90)

Mais uma vez, parece que remontar ao poema-tema de *Transposição* pode ser uma pista importante para adentrar em uma leitura concebível do poema. A estrela que lá se faz menção é o sol, sua luz é concebida na definição da manhã que está por nascer. Mas aqui, neste primeiro poema “Estrela”, situado no mesmo livro que o poema “Transposição”, tem-se no primeiro verso a indicação de que uma paisagem se forma e sobre ela apenas se dá a existência de um ponto de luz. A partir do segundo verso, e levando em consideração o título do poema, percebe-se que o sujeito-poético observa o céu e é nele que é permitido ver a presença da estrela como “um ponto / de luz cósmica completa” (FONTELA, 2015, p. 90). É essa a paisagem que se configura; o terceiro verso sugere que ela é como uma “cena fixa”, ou seja, seria na circunscrição da paisagem que vemos que tudo se encerra, e que tudo está limitado a essa visão. Até aqui, há dois pontos importantes a se observar, o uso da palavra “completa” e da vogal “e” enquanto elo de ligação. Explico. Ao dizer que a luz cósmica se faz completa na paisagem, subtende-se que ela está fixa em sua possibilidade, em sua vivência; contudo, sabemos que a estrela que aí se caracteriza não está completa, e a segunda estrofe mostrará por qual motivo. Além disso, a utilização do elo de ligação “e” se estabelece para termos a idealização de que sobre a paisagem esta é uma cena fixa, ou seja, como um quadro, não há mudanças, o que aí se enxerga é o que se enxergará daqui a pouco, ou depois e depois. O que não pode ser tido como verdade. Nessa perspectiva, em que o céu e a estrela são sujeitos principais, nada é fixo, ao contrário, tudo é movente e, provavelmente, incompleto. Na verdade, nem o céu, nem a estrela se encerram em si. Dizer que um céu estrelado é uma cena fixa talvez seja passível de compreensão se supormos que o sujeito-poético vê no horizonte um céu assim todos os dias, mas tal afirmativa acaba por impossibilitar as mudanças nas vivências das coisas e dos seres. Um céu estrelado pode, sim, ressurgir todas as noites, contudo as posições das estrelas, as luzes que emitem, por exemplo, já

não são as mesmas, nada é fixo, muito menos a paisagem. Porém, há também um outro modo de pensar a “cena fixa”.

Na segunda estrofe do poema, a própria ideia de não encerramento provém, decerto, da própria estrela. É ela detentora ao mesmo tempo de uma luz que não é mais sua e de um tempo que já não habita. A estrela reside apenas na paisagem como um ponto de luz cósmica possível. Na paisagem, a luz que aí se fixa é a luz de uma estrela que algum dia existiu. É de conhecimento geral que quando olhamos para as estrelas o que se vê, na verdade, é o seu passado. O que enxergamos no presente, muitas vezes, é uma luz que já não vive há milhares de anos-luz. Quando se diz que “A estrela completa / a unidade em que / não habita”, a quebra dos versos ajuda a entender que não há mais uma “estrela completa”, só há a sua luz, e que no céu estrelado ela só existe enquanto paisagem, dessa forma, talvez, faria sentido entender a paisagem como uma cena fixa, pois a luz que aí se estabelece tem um tempo determinado para esvaecer. Mas também o que se está querendo dizer é que a estrela, em sua vivência, já não habita nossa paisagem, porém, ao mesmo tempo, ela “completa” a unidade da paisagem que ora estamos a olhar. Isso só é possível porque o tempo e a distância possibilitam que consigamos enxergar a luz de uma estrela que não é mais unidade, ou seja, que já não vive mais. Na verdade, se pensarmos na vivência da estrela como algo que pode ser visto como eterno, a estrela viverá, mas apenas para compor a paisagem.

Além dessa leitura, quando releio o poema, tenho a sensação de que a luz une o cosmos e o ser. É como se ao olhar para a paisagem e sua estrela, estivéssemos olhando para nosso interior. A luz presente mostraria, talvez, que estamos tudo e todos integrados pela mesma energia cósmica. Talvez minha interpretação sobre o poema resulta nesta última questão também porque na leitura do poema que o antecede, chamado “Advento”, uma pergunta é lançada na primeira e última estrofe: “Deste tempo múltiplo / o que nascerá?” e “e que luz haverá além / do tempo?”. É como se os poemas estivessem conversando entre si. Como se o poema “Estrela” trouxesse respostas às perguntas do poema anterior. O que há e o que nasce do tempo múltiplo e além dele parece ser o que fica da estrela, sua luz.

Em *Helianto*, as “Estrelas” surgem não mais como um elemento do cosmos, mas como um elemento presente que existe fazendo parte do zodíaco. O que é algo inesperado, pois Orides chegara a afirmar que de astrologia ela não gostava (2019, p. 74), e de que a única coisa que lhe interessava no estudo do zodíaco seria a representação simbólica dele:

Astrologia, o que me interessa é o sistema simbólico, os desenhinhos. Não acredito de jeito nenhum, mas é um sistema simbólico bonito. É só isso. É a mesma coisa que Freud, Jung, astrologia, são sistemas simbólicos. Ninguém sabe qual a verdade ou se não é. [...] Astrologia é um bonito sistema simbólico, mas eu não creio que tenha nada a ver com a realidade (CASTRO, 2016, p. 25).

Porém, nada mais justo elencar a estrela como representante desse sistema simbólico, uma vez que a astrologia busca estudar a influência que os astros do zodíaco possuem sobre as pessoas.

ESTRELAS

Fixar estrelas
no mapa móvel
zodíaco.

Jogar com astros
e fixar-se
no próprio jogo.

Nomear constelações
– submeter os astros
à palavra.

Buscar estrelas. Viver estrelas
– animal siderado
e siderante.

(FONTELA, 2015, p. 129)

Assim, a primeira estrofe se configura como o espaço central a ser analisado por quem lê o zodíaco. A fixação das estrelas nas casas zodiacais acontece para que se leia, na mobilidade dos astros, interferências astrológicas. Sendo o zodíaco um mapa circular que possui as doze constelações que o sol percorre no espaço de um ano, podemos verificar que a relação da estrela aparece de duas formas com o zodíaco, poderá representar o sol, estrela-maior ou a estrela representa uma constelação, isto é, uma casa zodiacal. Mas isso, aparentemente, nada mais é do que um jogo lúdico matizado pelo poema. Na segunda estrofe, parece que o sujeito-poético constata que apesar das possibilidades existentes de leitura do mapa zodiacal, o que há de ser feito é “Jogar com os astros” “no próprio jogo”. Se haveria alguma possibilidade de certeza, ou seriedade, ela é desconstruída. Pois, uma vez que se tem em mente que as vidas das pessoas se deixariam influenciar pelos astros, tenderíamos a pensar que isso deveria ser algo sério e importante até para quem acredita na leitura dos astros. Contudo, a escolha da palavra “Jogar” e “jogo” nos desestimula a crer que isso não passa apenas de falsas verdades.

Certamente, este poema se difere do anterior. O objetivo não é focar na presença da luz da estrela nem na composição da paisagem, mas é observar a estrela como um novo símbolo. Então, pode-se pensar: de que maneira o poema poderia ter importância para a composição da obra oridiana? Em que lugar na organização poética se insere essa estrela? Penso que a ideia gira em torno de compreender as pistas que são desenvolvidas no âmbito simbólico do poema. Note-se que ela escolhe um “jogo” que tem como centro o Sol, um elemento natural em forma de círculo. Da mesma maneira, o próprio zodíaco é uma área circular que se molda pelo movimento solar. Talvez seja uma maneira mais simples da poeta exprimir a relação dos astros com os seres. Se no primeiro poema fiz minha leitura em que estamos todos conectados por uma energia cósmica, aqui a poeta submete os astros à nomeação da palavra para facilitar esse entendimento. Ao dizer que submete os astros a uma nomeação – o que seria os signos zodiacais –, ela parece desejar evidenciar que na “brincadeira” desse jogo podemos perceber que estamos sob os domínios dos astros, sob o domínio da palavra. A estrela, portanto, acaba sendo uma representação dessa nomeação, para que o sujeito-poético crie a sua própria constelação. Dessa forma, dar novos significados à palavra “estrela” é também pensar como o poema que deseja “submeter os astros / à palavra” pode contribuir para significar a própria estrela de maneira diferente, ou seja, o jogo parece ir além do entendimento do mapa zodiacal; na verdade, o que importa é o novo uso da palavra.

A estrela até aqui fazia parte de uma paisagem, compunha um mapa astral, sua unidade enquanto elemento natural havia sido momentaneamente “esquecida”. Já em *Rosácea*, neste novo poema, chamado “Estrela”, ela surge como representação de si própria.

ESTRELA

A tranquila explosão
fria

fora do tempo e
nos olhos

esplêndida
solitária

no ápice do amor
tremeluzia.

(FONTELA, 1986, p. 15)

A explosão, mencionada no poema inserido em *Transposição*, subsiste já no verso primeiro, “A tranquila explosão”. A imagem é a de uma estrela morta, em dois momentos, o primeiro sendo o da explosão, o segundo o do instante em que ela já não emite mais nenhum calor, acabando por se transformar ou em uma anã branca ou em uma supernova.⁶ O substantivo “fria” que aparece isolado na segunda estrofe, na verdade resume o acontecimento seguinte à explosão; é o frio o que resta, a estrela, antes configurada na unidade do calor, agora é algo “fria”. O contraste de um antes e depois é muito bem estabelecido entre o primeiro verso e o adjetivo presente no segundo verso. Nada se precisa dizer depois do que acontece no início do poema. Uma palavra bastará para sintetizar o que foi toda uma vida da estrela.

Na segunda e terceira estrofe, como num ato de saudade, há uma rememoração de como a estrela era, ao mesmo tempo em que define como a estrela ainda o é. Atentemos para o terceiro verso, onde diz “fora do tempo e”, parece que uma relação é estabelecida com a explosão. Agora, a estrela está fora do tempo, é morta e não há mais luz. Contudo, “nos olhos” ela ainda se mostra como na terceira estrofe: “esplêndida / solitária”, ou seja, parece que uma ideia é retomada daquele primeiro poema “Estrela”, pois ainda é possível ver em nossa paisagem o ponto de luz cósmica. Enquanto o verso “fora do tempo” nos remete já há um presente em que não existe mais vida na estrela, o que resta é apenas o frio; temos “nos olhos” a presença da luz da estrela, como se ela ainda estivesse viva, pois é possível vê-la cá da Terra, ainda que solitária, de maneira “esplêndida”. Perceba que o poema constrói uma relação quase antagônica em cada estrofe. Na última estrofe, essa relação se mostra porque enquanto um amor possível se fazia em seu ápice, a estrela, que ao longo do poema parece ser sempre mencionada implicitamente no segundo verso de cada estrofe, “tremeluzia”, ou seja, estava próxima ao seu fim, assim como está próximo o próprio fim do poema.

O último poema, que traz em seu título o nome “Estrela”, surge em *Teia*, e, assim como no poema de *Rosácea*, o foco está diretamente ligado à própria unidade da estrela. A constituição do poema se dá basicamente de adjetivos e pouquíssimos substantivos que são “jogados”, formando um conjunto de informações aleatórias, em um primeiro momento. Porém, as palavras chamam atenção por, nas três estrofes, remeter ao mesmo movimento impulsivo que ocorre à estrela no momento de sua explosão.

⁶ As estrelas ao chegarem ao fim da vida podem resultar em um objeto celeste chamado anã branca, que é o nome que se dá a quase todas as estrelas depois que morrem, ou então podem resultar em uma supernova, que é uma explosão brilhante que se dá quando a estrela chega ao seu fim e explode.

ESTRELA

Estrela esplendor
estéril
selvática
solitude

estrela inútil
ímpeto
energia
amor casto ab
soluto

estrela lúcida
demência
dura estrela explosão
pura.

(FONTELA, 1996, p. 60)

Veja-se que no início de cada estrofe temos um “tipo” possível de estrela e, logo após os primeiros versos de cada uma delas, há sempre uma sequência de palavras dispostas de maneira a evidenciar as propriedades das respectivas estrelas, ou da estrela que o título aponta, mas de maneiras distintas, como “solitude”, “estéril”, “ímpeto”, “energia”, “soluto”, “demência” e “pura”. Na primeira estrofe, a “Estrela esplendor” se determina, o brilho intenso é o que daí se significa, ou seja, a referência se faz à luz da estrela, na externidade da estrela o esplendor se realiza, e as palavras que surgem nos versos seguintes parecem desenvolver qualidades dessa estrela. Chamá-la de estéril pode ter uma conotação negativa, pois significá-la assim é determinar que a estrela é inútil, que ela não produz algo, o que é contraditório já que a luz, o esplendor, é algo gerado por ela. Ao mesmo tempo, dizer que a estrela é “selvática” e inseri-la dentro da “solitude” é, a meu ver, qualificá-la de maneira positiva. Ser só possibilita a selvageria, ao mesmo tempo em que a selvageria não teme estar só. A selvageria da estrela, portanto, só se realiza porque ela está só, por conta própria em pleno universo, nada lhe resta, apenas sobreviver em seu esplendor até que sua “tranquila explosão / fria” aconteça e sua luz se apague.

Na segunda estrofe, a ideia de esterilidade reaparece na determinação da “Estrela inútil”. Sendo a palavra “inútil” uma palavra sinônima de “estéril”, e estando definida no primeiro verso da estrofe, posso supor que agora a inutilidade da estrela é o cerne da questão. E para envolvê-la em seu significado o sujeito-poético escolhe palavras como “ímpeto”, talvez para chamar atenção para como a estrela nasce, que se realiza por um movimento violento de gases que configuram sua atonicidade, dando vazão à sua

selvageria, ao seu esplendor, ou seja, mostrando como a precipitação da luz ocorre, e do que ela é feita, de uma “energia” cósmica e atômica. Da ideia de inutilidade presente, antes do nascimento da estrela, até seu esplendor, os versos mostram que a estrela, na verdade, é mais que útil, é uma fonte de “energia” e que pode até ser, metaforicamente, alvo de um “amor absoluto” que enxerga a estrela em uma paisagem de algum outro ponto do universo. Na construção final da estrofe, a palavra “absoluto” sofre um corte no terceiro verso, depois que uma referência ao amor casto se dá. “Ab” é uma desinência latina que referencia a ideia de ausência, privação, ao mesmo tempo em que “soluto” significa solto, livre, sendo possível elencar dessa separação uma possível ausência de liberdade da estrela. Ela está presa em si, em seu esplendor, viver, para ela, é apenas emitir sua energia, sua luz cósmica para que se possa configurar numa paisagem depois de morta, mesmo que de maneira “absoluta”, imperiosa. Da mesma maneira, essa ausência de liberdade à conecta permanentemente ao cosmos, confere à estrela uma ideia de estar ligada a todo o resto. Contudo, quando se lê o último verso, de maneira independente, o núcleo central da palavra fará referência à liberdade, logo a estrela estaria livre para ir onde quisesse, se isso fosse possível. A maneira como Orides faz uso da linguagem aqui é quase um reflexo do que ela faz com os poemas. Perceba-se que a palavra “absoluto” toma, no mínimo, três significações: a) primeiro quando o corte é realizado ao fim do terceiro verso, “ab”; b) segundo quando se lê no último verso da estrofe a palavra “soluto” e c) terceiro quando notamos que realizando a leitura contínua dos versos é totalizado a palavra “absoluto”. Se a palavra toma três resultantes, o poema também tem as mesmas três resultantes, suas estrofes, que também trazem em si outras possibilidades expostas por palavras que determinam a qualidade primeira da estrela definida no primeiro verso de cada estrofe. Parece que a poeta trabalha em níveis de aprofundamento, ou seja, os significados parecem buscar o seu próprio núcleo com o objetivo de sempre irem além para representar o que se está criando. Ou seja, não basta que a imagem traga em si níveis de leituras, de significações, é preciso que a palavra, em algum momento, também sofra esse arranjo. Isso acontece porque a palavra determina-se nessa busca de aprofundar-se.

Por meio dessa similitude se configura a poética, a contextura oridiana. Só assim, expondo-nos à leitura constante do que dizem os poemas de Orides é que conseguiremos perceber a unidade temática em torno de sua obra. A repetição que se estabelece, se pudesse ser representada, eu a visualizaria como o movimento de uma espiral. Quando vista de cima, o que se enxerga são várias voltas concêntricas a se tocarem em um mesmo ponto, mas quando se verticaliza essa imagem, tem-se o resultado

de idas e vindas, em movimentos circulares, que se aproximam e que acontecem diferentemente umas das outras. Ao ler os poemas de Orídes, desde o início, é essa a imagem que carrego em minha mente. A leitura de seus poemas é como uma espiral possível, sem fim, que só se aprofunda a cada leitura de um mesmo poema, de uma mesma estrofe, de um mesmo verso, de uma mesma palavra. Chegar à terceira estrofe e ler “estrela lúcida” é achar que a composição do poema está errada, que escrevi equivocadamente o elemento que mais se repete até agora, e que acabo por apresentá-lo como uma falha. Mas não, o poema assim se configura. Talvez para pôr em xeque o uso da repetição pelo sujeito-poético que, insistentemente, parece ter o desejo de nos pôr perante a luz para que, de alguma forma, encontremos a lucidez, seja no despertar da manhã, seja na alba, seja ao meio-dia. Por que essa busca quase insensata pela luz? Quem fala aí? A busca incansável pela lucidez é algo que pode remontar a uma questão autobiográfica? Alcançar o inatingível, a lucidez plena, a iluminação por meio da poesia será algo que Orídes provavelmente desejaria? No entanto, é mais interessante focar na “demência” da estrela, que surge logo no segundo verso da última estrofe. Em que sentido a estrela pode estar “apta” à loucura? Serviria a estrela para metaforizar o ser? Somos nós os dementes? Os loucos em busca de algo que nos transcenda e nos mantenha em pé? Somos nós os que procuram na estrela a completude, sabendo que há nisto uma impossibilidade, mesmo que compreendamos que tudo está interligado? Os questionamentos, variados, podem surgir dessa última estrofe porque, na verdade, não nos entregar uma resposta também faz parte da objetivação do poema. O que é a estrela? A conclusão pode ser apenas a que se apresenta ao fim do poema, uma “explosão / pura”. A quietude, após a selvageria, o “ímpeto” e a “demência” em torno da potencialidade da luz, parece ser o que se busca. E não seria isso o que todos nós, também, buscamos de certo modo? Pensar o poema apenas em si, como dito anteriormente, é limitar os significados. Se faço questionamentos aqui que não podem ser respondidos, ou se não tenho as respostas imediatamente, é porque assim é a poesia de Orídes. Ela não é feita apenas para encontros, mas para que percebamos que os desencontros são necessários, ao nos fazer desconstruir um pensamento, ao invés de construirmos algo em torno de uma resposta significativa e, quase sempre, querendo ser totalizadora, ela está contribuindo para que possamos perceber que a desconstrução não só do poema, mas do ser, de nosso íntimo, é importante para que possamos atingir a lucidez em nós. Assim como a luz vai galgando seu espaço na multiplicidade do cosmos, seja numa paisagem, seja na sua própria representação, seja como parte de um “jogo” lúdico, a luz acaba sendo um dos

elementos que mais iremos ter contato, do início ao fim de cada livro, na obra como um todo. Verdade é que se pode pensar que há uma pequena variação de temática na obra de Orides Fontela. Mas frente à repetição de objetos ou seres, o que acontece é que “as novas elaborações poéticas do mesmo referente funcionam como variações sobre o mesmo tema”, como dirá Márcio Lima Dantas. Ou seja, dessa maneira, quando o elemento em questão no poema ressurge, em determinado momento, ele será objetivado por um outro ângulo, a maneira de observá-lo será modificada, o que acabará por proporcionar uma nova luz sobre ele, contribuindo para o “aparecimento de dimensões ocultas ou aparentemente inalcançáveis” (DANTAS, 2006, p. 96), ampliando, desta forma, o poder significativo do elemento em si, do poema, da imagem que nos oferece enquanto leitores.

Desta maneira, é com o uso da repetição que Orides acaba por “tentar apreender a essência do objeto”, fazendo da luz um ponto de encontro e um ponto de partida por toda a sua obra. É como se ela iluminasse o caminho para que, enquanto leitor que busca uma unidade de seus livros de poesia, consigamos compreender o que ela desejou ao organizar sua obra. Parece que o elemento estrela, dessa maneira, de maneira abstrata, referenciando a luz, presente nos cosmos particular do sujeito-poético, deseja transcender a folha em branco, e transformar-se real, ao ponto de materializarmos em nós mesmos a significância que damos ao poema.

Diante disso tudo, reflito sobre *Alba*. Sem haver um poema que referencia de maneira explícita a estrela em um título da obra, qual sua significância dentro dessa luz, dessa lucidez, qual a importância da estrela em *Alba*? Ela existe? Se faz presente? Note-se que a alba é um lugar-comum na tradução poética e que está ligado ao alvorecer, um lugar comum tão recorrente que até provocou o surgimento de um gênero, “alba”, ao qual Orides obviamente se refere. Gênero que tem origem medieval, mas se torna muito presente na poesia moderna desde pelo menos a investida de Ezra Pound nele. Para além, para que exista a alba é preciso que exista o sol, uma estrela. E não é uma estrela qualquer, é a estrela *central* do Sistema Solar. É quase inevitável, depois disso dito, não olhar para *Alba* e pensar se as outras obras de Orides não gravitam em torno dela. Nada garante essa realidade interpretativa, contudo pensar assim, na relevância da obra, como se fosse a maior estrela, a estrela central da obra oridiana, pode contribuir para que consideremos o lugar de *Alba* na macrocontextura poética oridiana como uma posição privilegiada. Partindo, então, desse pensamento, quero me ater, momentaneamente, na primeira parte do primeiro poema do livro, considerado sempre uma porta de entrada e objeto poético por qual todo a obra vai se desdobrar. Quero me fixar, desse modo, nas duas primeiras:

ALBA

I

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

II

Abrir os olhos.
Abri-los
Como da primeira vez
– e a primeira vez
é sempre.

(FONTELA, 1983, p. 13)

Mais uma vez, a poeta cria uma relação direta e inicial entre o título e o poema. O que “Entra furtivamente”? A “Alba”, “a luz”. Nos outros poemas, onde a estrela se faz presente no título, em todos os primeiros versos a luz aparece de alguma forma, veja: “Sobre a paisagem um *ponto*”, “Fixar *estrelas*”, “A tranquila *explosão*” e “Estrela *esplendor*”. De alguma maneira, a palavra última de cada primeiro verso dos poemas faz referência à luz, como já foi visto na interpretação de cada poema. Ao utilizar o verso “Entra furtivamente”, e ao questioná-lo sobre o que está a adentrar o poema, é como se os poemas apresentados anteriormente aqui nesse estudo respondessem de outra maneira o que o segundo verso de “Alba” traz: “a luz”. Neste ponto, poderá ser dito que a escolha dos poemas que giram em torno da estrela, e que até aqui apresentei, tenham sido escolhidos de maneira proposital para que se pudesse realizar essa brincadeira, esse link entre os poemas de nome estrela e o início do poema “Alba”. Porém, não fiz a escolha dos poemas com esse intuito; na verdade, essa concatenação de ideias só me é possível porque não fiz apenas uma leitura da obra de Orides Fontela. O que acontece é que uma vez que a luz é um dos elementos mais presentes em sua obra, acredito que buscar um símbolo, como a estrela, que possibilite representá-la de maneiras variadas é uma consequência da minha busca, enquanto leitor, de uma unidade formal e temática da obra oridiana. Desse modo, por essas escolhas, percebe-se que o texto nos influencia, apesar de termos, também, certa influência sobre ele. A contextura entre os poemas vai se moldando aos nossos olhos, de maneira que a luz, a estrela e a alba acabam por chamar mais atenção. Nesse sentido, percebe-se que a leitura dos poemas me faz notar que a luz é um elemento central na obra de Orides, e que da luz encontramos poemas que podem representá-la por um símbolo só, mas que também possibilita outras interpretações.

Evidenciar essa teia só é possível porque em algum ponto das releituras realizadas, os poemas criaram em mim certa lucidez para identificar os pontos de intersecção, como elos necessários para uma unidade formal dos poemas, de sequência de poemas, de partes dos livros, dos livros em si, e do todo poético que eles configuram. Fazer esse percurso, desde o poema “Transposição”, apesar de cansativo, devido à alta presença da luz, quase mortificadora ao “Meio-dia”, é para mostrar que seguir a luz é um caminho possível, é um dos que existem para que seja permitido visualizar uma nova imagem que parece querer transcender o que até agora se impôs. É nesse elemento primordial à poesia oridiana, na luz, que está a possibilidade de enxergar uma origem eterna, é a luz quem inicia o dia, ainda na madrugada, e “surpreende o sonho inda imerso / na carne”. É ela quem nos traz a lucidez, é com o “Abrir os olhos” que poderemos enxergar sempre “como da primeira vez”, e pensar o que será de nós, como da primeira vez que ultrapassamos o jardim primordial. A luz, assim, permite enxergar o movimento que se constrói no tempo, e pelo tempo, pois nela está a presença dos movimentos a ele pertinentes, como a eternidade. Vislumbrar a possibilidade da vida por meio da luz e de seu movimento é se deter sobre a ideia do renascer contínuo que surge e ressurgue – representado ora pela “estrela”, pela “alba”, pela “lucidez” – para clarificar o que estava escondido pelos planos geométricos. Ou seja, por trás destes e de outros poemas está a ideia de um ciclo contínuo, incessante, eterno. O que faz lembrar que o *ciclo* da repetição não se findou, ele tem um motivo para existir e acontecer, com isso, talvez, o que a poeta quer representar é praticamente aquilo que sempre está a recomençar, uma nova manhã enquanto representação da vida, escolhendo o círculo como símbolo. Como dirá Gonçalves, a “‘Luz’, então, no primeiro livro é um termo que alude ao ato de criação e imagem primordial para o ‘renascer contínuo’”. Na luz, portanto, está o que nos surpreende e o que nos faz observar tudo sempre como a primeira vez, ela carrega com si a ideia do retorno e da circularidade, o que me leva a escrever sobre o círculo oridiano.

2.1.4 O círculo oridiano

O comum: princípio e fim na circunferência do círculo.
Aniela Jaffé

Aniela Jaffé afirma que “de fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial”. Que o homem, sempre propenso a criar, acaba por transformar “inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais” (JAFFÉ, 1964, p. 240). O

círculo, portanto, é tido na simbologia das formas como aquele que espelha a perfeição, a plenitude, até mesmo a divindade. Na astrologia, representa a ordem cósmica, ao mesmo tempo que carrega em si a ideia de movimento, de expansão e de tempo. O círculo ainda pode ser percebido como um símbolo do *self*,⁷ em que retrata a totalidade da psique humana em todos os seus mais variados aspectos, principalmente a relação existente entre o homem e a natureza. Pode-se dizer, ainda, que faz referência ao mais importante aspecto da vida: sua extrema e integral totalização (JAFFÉ, 1964, p. 240). E é na circunferência do círculo que nos perdemos. Sem poder afirmar onde ele se inicia e onde ele finda, o movimento que nos impõe à frente sempre provém da força de algo que já aconteceu. A circularidade do círculo nos apreende. É partindo desse entendimento em volta do círculo e das leituras realizadas sobre os poemas de Orides que fui, aos poucos, enxergando um movimento circular em sua obra. A luz, provavelmente, foi um dos primeiros elementos que direcionou a leitura nessa perspectiva. A partir daí, notar a ideia de repetição, que cria um fluxo na leitura dos poemas, foi um passo para elencar o círculo, o ciclo ou o movimento circular como um outro representante essencial da arquitetura da contextura poética dos livros de poesia de Orides Fontela.

Pensar a ideia de renascer contínuo, portanto, dentro da obra de Orides só é possível porque a poeta faz com que esse movimento seja visualizado pela recorrência de imagens, símbolos e temas dentro de determinadas “fórmulas” estruturais criadas nos poemas. Pensar a composição da luz em Orides Fontela é pensar apenas em um passo possível em direção à lucidez da contextura existente entre os seus poemas. Pensar a circularidade dentro de sua obra é verificar a relação de sua representação à presença do sol, da manhã que desperta, do abrir os olhos, do migrar dos pássaros, do movimento do helianto e outros tantos que sempre nos trazem o *renascer contínuo* como elemento base para a sua poética. Neste ponto, saliento que o uso deste termo será utilizado em preferência ao de *eterno retorno* por dois motivos. O primeiro se dá porque é quase impossível mencionar o eterno retorno e não falar de Nietzsche. O segundo porque acredito que não foi por meio dos estudos do filósofo alemão que Orides, de alguma forma, fora influenciada para levar aos seus poemas a imagem deste conceito, do fluxo, da repetição. E para tal afirmação me fundamento no que a própria poeta em dois

⁷ Inicialmente utilizada por Heinz Hartmann, em 1950, no contexto da Ego Psychology, para diferenciar o eu como instância psíquica do eu como a própria pessoa, a noção de *self* (si mesmo) foi depois empregada para designar uma instância da personalidade no sentido narcísico: uma representação de si por si mesmo, um autoinvestimento libidinal (ROUDINESCO, 1998, p. 699).

momentos, quando em entrevista com Riaudel, comenta justamente sobre a presença do fluxo e do movimento em seus poemas. Ela diz que “O Nietzsche, eu li há pouco tempo, mas não faz muito a minha, não... Ah, não li muita coisa não. Minha filosofia não foi muito longe” (FONTELA, 2019, p. 82). Apesar de ter consciência que o poeta é sempre um fingidor em potencial e que quase nunca nos mostra um possível caminho para a sua própria “verdade”, acreditarei no que ela diz porque, em contraste à sua fala sobre Nietzsche, afirma que sua forma de pensar se aproxima mais à de Heráclito, e acrescenta que não teria jeito algum dela seguir as ideias de Parmênides.

Meu queridíssimo Heráclito. A confusão com o Heráclito é que sobrou tão pouco que não se sabe como ler o que ficou dele. Suponho que aquilo é sabedoria sacerdotal ainda que ele transmitiu. Sei lá. O que eu não sou, em todo caso, é parmenídica, pode deixar. Eu acho o Heráclito claro e Parmênides incompreensível. Aquele negócio: tudo parado, é que não me entra na cabeça, nunca entrou. Não tem jeito (2019, p. 82).

Nesse sentido, e sabendo que Nietzsche bebera diretamente da fonte de Heráclito, e que seus estudos são essenciais para falar sobre essa ideia de um renascer contínuo, prefiro tentar um diálogo entre a poesia de Orídes e a filosofia de Heráclito, se isso realmente for possível. Como dirá Kirk & Raven & Schofield os únicos pormenores que sabemos da vida do filósofo, e que se pode aceitar com segurança, é de que viveu em Éfeso e que descendia de uma família antiga aristocrática (1982, p. 189). De acordo com os críticos, Heráclito talvez tenha sido aquele que de facto mais “tenha expresso a universalidade da mudança com mais clareza e mais dramatismo do que os seus predecessores; mas para ele, o que tinha importância vital era a ideia complementar de medida inerente à mudança” (1982, p. 192).

Contudo, prefiro discorrer sobre tal questão à medida que os poemas forem sendo analisados e se revelando. Assim, quando Orídes menciona Parmênides, e o rejeita, ela apenas confirma o que se tem verificado nesta pesquisa, que a imutabilidade, conceito sobre qual o pré-socrático se debruçou, não é um mote para a sua poesia, e muito menos preenchê-la de alguma forma. O que se vê, portanto, até este ponto do estudo é muito mais uma ideia de fluir, de movimentos pertinentes aos seus poemas do que algo que se põe parado. Até mesmo quando fala em um objeto estático, como a estátua, ela o configura de forma a ter uma relação com o tempo que mesmo parada em si não se põe estática. A perspectiva é outra e ela se move, mesmo que em sua própria deterioração, como apreciado no primeiro capítulo no poema “A estátua jacente”. Por isso, nesta seção, o que se pretende é analisar de que maneira esse movimento que flui aparece

representado, de que maneira o círculo o envolve para que constataremos que é ele uma das forças motrizes desse pensar que aí se instaura. Já tendo discutido o assunto sobre a presença da luz, da estrela, para chegar até a ideia de renascer, voltarei meu olhar para poemas que trazem essa ideia de movimento circular em sua composição. Ao contrário do que fiz até aqui, o de seguir uma leitura provável no sentido cronológico dos livros, ao analisar a estrela, partirei de um poema de *Alba*, para iniciar o estabelecimento desse renascer contínuo e sua representação no símbolo do círculo e da espiral.

Apesar de compreendê-lo enquanto elemento essencial e necessário para a estrutura poética oridiana, falar sobre o círculo e como é representado em diversos poemas não é algo simples. No intuito de perceber como se estabelece a relação provável de *Alba* e os outros livros de poesia de Orides, terei a verificar de que forma o movimento circular aparece em seus poemas para evidenciar os elos possíveis entre livros. Parto, então, de um poema chamado “Ciclo (II)” (1983, p. 45), que traz em seu título uma circularidade presente. A palavra “Ciclo” faz referência a uma sequência, em ordem determinada, de fenômenos que se sucedem; ao mesmo tempo, a palavra “ciclo” pode ser estabelecida enquanto um grupo de poemas, por exemplo, que giram em torno de uma mesma questão, constituindo um círculo possível. Além disso, ciclo exprime, quase que de maneira explícita, a noção de círculo, algo que possui um início e um fim, de totalidade. A escolha dele se faz porque é um poema que pode ser visto enquanto ponte para *Helianto*, pois neste livro há também um poema intitulado “Ciclo”. Assim, o poema de *Alba*, apesar de ser visto como um poema único, que preenche um espaço no livro, constitui também uma possível *continuação* ou um elo de ligação entre outro poema criado anteriormente em um outro livro. O poema, “Ciclo (II)”, antes mesmo de ser interpretado em sua prévia configuração, na leitura rápida do título e da sua ligação com outro poema de outro livro revela um pouco mais da circularidade de Orides. A relação existente entre o elemento tempo e os símbolos presentes nos poemas oridianos surge por meio de determinados movimentos que buscam representar a repetição de atos que nos ocorrem em vida, dessas possíveis tensões que nunca cessam de acontecer, de representar a existência das coisas no universo.

No poema “Ciclo (II)”, faz-se presente o pássaro. É curioso pensar que o pássaro é sempre visto, de imediato, como um símbolo que liga céu e terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 627), e que é o animal que está em contraste direto com a serpente, seu eterno adversário mítico (KATHLEEN; RONNBERG, 2019, p. 238). A própria ideia de luta entre o pássaro e a serpente já é uma representação desse

embate entre céu e terra. Mas no caso deste poema, a preocupação parece ser outra, vejamos:

CICLO (II)

Os pássaros
retornam
sempre e
sempre.

O tempo cumpre-se. Constrói-se
a evanescente forma
ser
e
ritmo.

Os pássaros
retornam. Sempre os
pássaros.

A infância volta devagarinho.

(FONTELA, 1983, p. 45)

Nesse caso, os pássaros surgem como símbolos de acontecimentos que nunca cessam de acontecer, como o ato de migração, dando-nos uma ideia de circularidade. Ao findar a leitura, num primeiro momento, a composição de um eterno prosseguir e retroceder presente nos seres e na natureza, que nunca cessa e nunca é o mesmo, evidencia algo contínuo, repetitivo e infinito. O voo dos pássaros, por exemplo, durante várias etapas da vida, a migrar, a ir e vir, que surge como um movimento linear, de ir e vir, “sempre e / sempre”, e que são retratados na repetição da palavra “sempre”, nos versos terceiro e quarto do poema, acaba representando o movimento de migração – ciclo – que esses pássaros realizam, o que pode também representar o retorno ao lar. Parece que no ciclo é que o “tempo cumpre-se. Constrói-se”. O pássaro, portanto, não é apenas aquele ser que liga a terra aos céus, ele faz mais do que isso, carrega consigo o tempo da existência, é quem dá forma e ritmo a ela, evidentemente de maneira simbólica.

A estrutura do poema parece dividi-lo em duas partes. A primeira, com a segunda estrofe sendo uma sequência da primeira, como se significasse o que é dito na primeira estrofe. Da mesma forma, a quarta estrofe que parece completar a terceira estrofe, formada apenas por um verso, busca dar um significado além do que é apreendido na terceira. A forma do poema parece representar o movimento de repetição que os pássaros realizam, o retornar sempre, mas desta vez com uma pequena variação na

estrutura da estrofe. Observe. Ao invés de dizer que os pássaros retornam “sempre e / sempre”, como na primeira estrofe, opta agora por dizer que “sempre os / pássaros” é que retornam. A ideia subjetiva é a mesma, mas não é à toa que a mudança sensível dos últimos dois versos da terceira estrofe em comparação à primeira é realizada. O retorno acontece, mas não do mesmo modo como foi no início. Ou seja, há um mesmo movimento cíclico, já visto em outros poemas, mas que traz uma diferença, e essa mudança é necessária para se concretizar a representação do renascer contínuo. Nessa mesma reflexão sobre o eterno retorno, Gonçalves, tratando sobre as oposições presentes nos poemas de *Transposição*, chega à conclusão de que a poesia de Orídes se fundamenta justamente nesse renascer contínuo, e afirma que se

a ele somarmos a presente capacidade regenerativa da natureza, regida por ciclos contínuos de vida e morte, sendo possível inferir que a linguagem singular orídiana não gira em torno apenas da questão dos símbolos e do silêncio, como é costume a maioria dos estudiosos estarem preocupados, mas à ativa a concepção mítica do “eterno retorno”. (2014, p. 83)

Tem-se assim uma mesma conclusão sobre a poética de Orídes, mas que chegam até ela por um caminho distinto. Enquanto Gonçalves conclui por meio de algumas conjecturas, entre elas a presença de contrários, cheguei a este ponto buscando, quase sempre, evidenciar a luz e seus movimentos e como isso acontece. Mas, voltemos ao “Ciclo (II)”; assim como o movimento do voo, podemos analisar o desabrochar de uma flor, por exemplo, pois é um ato – um movimento – que não cessa de acontecer enquanto existir o cosmos. O ato de desabrochar, num primeiro momento, pode ser tido como algo finito, pois, ao se analisar uma flor em específico, uma rosácea, por exemplo, notar-se-á que o seu desabrochar possui um instante de início e fim, pois uma rosa só poderá desabrochar uma vez em vida. Contudo, quando apreendo a existência do desabrochar, percebo que ele não tem início ou fim, e aí se fia o *sopro divino*, uma vez que todas as rosas que já existiram, que existem e que existirão possuirão esse ato. Dessa forma, no fluir finito da rosa, como no voo finito do pássaro, há a existência dos movimentos incessantes e repetitivos, que são caros a todos os pássaros, a todas as rosas e que estão “sempre e / sempre” acontecendo. Ou seja, configura-se nessas imagens, mesmo que momentaneamente, a ideia do renascer contínuo, do Ciclo; a ideia da circularidade ou da repetição de um movimento possível, que ocorre infinitamente.

Se voltarmos os olhos agora para o poema “Ciclo”, inserido em *Helianto*, poderemos tentar verificar se há alguma ideia próxima ao renascer contínuo ou alguma

relação pertinente ao “Ciclo (II)”. Perceber essas pistas é importante, pois elas contribuem para a tessitura da contextura poética de Orides Fontela. O poema é o que se segue:

CICLO

Sob o sol		Sob o tempo
	(em seu agudo ritmo)	
dispersam-se	– em ciclo implacável –	intercruzam-se
	pássaros.	
Sob o sol		sob o tempo
	reinventa-se (esplendor cruel) o ritmo.	
Sob o sol		sob o tempo
	automáticas flores	
Sob o sol	inauguram-se	sob o tempo
	a vida se cumpre autônoma.	

(FONTELA, 2015, p. 128)

Se a ideia inicial é perceber elos possíveis, além do título, já no primeiro verso as possibilidades de diálogo entre os dois poemas se fazem. Elenca-se a presença do “sol” e do “tempo”. Ambos estão em conjunto no verso, ao mesmo tempo em que, na estrutura formal do poema, parecem se contrapor. *Sob* o título, ambos estão sob o ciclo aparente da existência do dia, da vida. Já é possível, devido às releituras dos poemas, enxergar a presença do renascer, o sol, por si só já traz em si essa carga simbólica, do mesmo modo que o elemento tempo possui em si a ideia de fluxo infinito. Sob eles, o resto de uma estrofe possível se configura sobre a agudez dos seus ritmos, que estão notoriamente interconectados. Em paralelo a isso, nos versos 4, 5 e 6, o “ciclo implacável” ressurge. Sobre ele, os verbos “dispersar” e “intercruzar” fazem uma relação direta aos pássaros, outro elemento que conversa com o poema “Ciclo (II)”, mas também podem estar fazendo referência ao “sol” e ao “tempo”. Assim como os pássaros que partem em debandada, dispersando-se sob o sol, em tempo migratório, parece que a ideia aí presente é tentar mostrar que o sol pode-se subtrair do tempo. Porém, sabemos que isso não é possível, quando a palavra “intercruzam-se” aparece, fica notória a reciprocidade de ambos elementos, eles estão unidos até a sua morte, ou até que um deles venha a sumir. Do mesmo modo, é intrigante como Orides escolhe sempre o sol para denotar essa ideia da

presença da vida. Ela utiliza o astro solar como aquele que “representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2018, p. 837). Assim, é na continuidade do poema que o “esplendor”, sempre pertinente à ideia da estrela, aparece para circunscrever a reinvenção do ritmo. Acredito que aí se estabelece a passagem do sol sobre a Terra, o que evidencia a existência de dois movimentos, pois, como bem dirá Dantas, o sol

resguarda uma imagética na qual dois estados antípodas estão fundidos, a saber: o imoto [...], o que sempre esteve indiferente ao ser e ao estar do homem sobre as terras e, em contrapartida, representa a alternância dos dias escandindo inelutavelmente a passagem das horas, movendo-o no firmamento. (2006, p. 92)

O ritmo da luz é premonitório, sabemos quando se inicia e quando se finda. Veja, também, que, mais uma vez, dentro do próprio poema, a mesma ideia reaparece. Além disso, na própria repetição de “Sob o sol / Sob o tempo”, de maneira estrutural, o poema acaba por fazer alusão à pertinência do renascer, da repetição. E, coincidentemente, a menção que o poema faz no que podemos compreender como uma terceira parte, um terceiro ciclo, e quarta parte é a exemplificação da vida autônoma na “inauguração” – o desabrochar – das flores de maneira cotidiana.

Pensando ainda um pouco nessa configuração dos ciclos, o poema “Círculos”, presente em *Transposição*, sugere tirar a evidência do dia e olhar “além” da luz do sol. A noite surge pela existência da luz que se configura como um novo círculo. Ao mesmo tempo, retirar o sol do foco pode ser compreendida como uma marcação que remete à ideia de fim, que seria quando a noite chega. Diz o poema:

CÍRCULOS

Há uma lua
luz
além
do círculo dia

há uma lua
outro círculo.

(FONTELA, 2015, p. 96)

Na forma do poema, veja-se que há uma presença que figura em todos os versos, a consoante “l”. Há sempre uma palavra que a pontua como eixo principal. Ela toma forma e acaba criando certo ritmo no poema, principalmente nos três primeiros versos, com uma aliteração entre as palavras “lua”, “luz”, “além”. Além disso,

novamente, os primeiros versos de cada estrofe se repetem, e com eles a presença circular que prepondera é a da lua. E é ela quem tem um papel bastante relevante no pensamento de diversos povos, principalmente “por causa da constante mudança da sua forma”, que a faz parecer “viva”, e que, por isso, “tem evidente relação com diversos ciclos vitais na terra e de que se tornou uma base importante para a medição do tempo” (BECKER, 1999, p. 174). Dessa maneira, ao falar da luz, tem-se a relação precisa com o surgimento da noite, do aparecimento de um novo ciclo, um “outro círculo”. A lua aí, outro elemento da natureza, com forma circular, surge frente ao sol para mostrar que, em meio à repetição cíclica do dia, há outro ciclo que se inicia, uma “outra luz”, mesmo que saibamos que a lua não possui sua luz própria, ela não deixa de possuir sua luz enquanto elemento maravilhoso. O aparecimento da lua, em um poema chamado “Círculos”, pode estar desejando chamar atenção para o ciclo da existência, é por meio dos astros celestes que perceberemos que não há um fim. Dia e noite são ciclos que ocorrem e trazem consigo o renascer contínuo. O dia pode dar a ideia de que ele tem um início e fim, assim como a noite, mas o que acontece é que não sabemos quando o dia iniciou e nem quando o dia terminará. Dia e noite estão em comunhão. Talvez, o que os poemas de Orídes estão a dizer é que a Natureza é composta por ciclos que se alternam para evidenciar a presença do infinito. Essa é uma das leituras que se pode fazer frente aos seus poemas.

Para contribuir com a ideia da luz, do ciclo, dos objetos celestes, em especial a presença da lua, pode-se aqui mencionar Mircea Eliade, em seu *O mito do eterno retorno*, quando ele discorre sobre a lua e sua relação com o tempo:

A lua é a primeira das criaturas a morrer, mas também a primeira a reviver. [...] mostramos a importância dos mitos lunares na organização das primeiras teorias coerentes com relação à morte e à ressurreição, à fertilidade e à regeneração, à iniciação, e assim por diante. Aqui, acreditamos ser suficiente lembrar que, se a lua de fato serve para “medir” o tempo, se as fases da lua — muito antes do ano solar e de maneira muito mais concreta — revelavam a unidade do tempo (o mês), a lua revela, ao mesmo tempo, o “eterno retorno”. (1982, p. 85)

Quando a poeta utiliza a lua para fazer referência à ciclicidade e à possibilidade de um eterno retorno, desse anunciar do que está por vir, percebe-se que faz completo sentido que a lua surja como símbolo. Remeter-se ao tempo lunar é criar uma correlação com a vivência humana e com esse movimento infinito que está presente na infinitude da existência. Eliade ainda chama a atenção para a questão de que nossa vida e morte pode ser representada pelas fases da lua. Nascemos, crescemos e chegamos em nossa decrepitude, assim como a lua. Mas, ao contrário dela, nosso ciclo possui um fim;

a lua “nasce, cresce e more” infinitas vezes (ELIADE, 1982, p. 85). Ou seja, na infinitude do tempo da lua, nossa finitude se faz presente. De acordo com a própria poeta, essa ideia de dar formas aos poemas como se quisesse sempre representar uma ideia de retomada de início e fim continuamente ocorria sem ela saber como. Em certo momento, ao responder um comentário de Riaudel:

Muitas vezes, você constrói seus poemas de forma a dar uma volta simétrica, a retomar o início no final. E no meio do poema você vai trabalhar esse pró e contra, esse confronto de vista antagônicos.

ela dirá:

Eu já sabia fazer isso por conta própria, não tem como... Não me pergunte como, porque eu também não sei. Eu estava perdida no interior, né? Havia pessoas que eu conhecia que me emprestavam livros, eu ia lendo selvagememente o que me caía nas mãos. Porque instrução, só na Escola normal.

Aí havia a verdadeira vida interior. Havia um verdadeiro interesse pelo problema do ser, uma fascinação por isso. Essa fascinação que eu tinha, agora não tenho tanto, mas eu lia São João da Cruz. Uma certa fascinação por esse assunto, do ser, de Deus, da mística, eu tinha uma fascinação por esse assunto. Não deu em nada, mas que havia, havia. Depois eu virei zen budista, fiquei muito tempo com o zen budismo, agora não sei mais o que eu sou. Eu sou vagamente budista, uma confusão no momento. Por enquanto, tenho que resolver problemas financeiros complicados. Depois disso é que vou pensar de novo. (2019, p. 62)

Assim, sem saber como o fazia, “simplesmente” criava uma poesia embasada preocupada com a transcendência; e em meio à vida do interior, a leituras de textos, proféticos e poéticos de São João da Cruz, criou uma fascinação pelo ser.⁸ Orides foge um pouco da pergunta. Ela apenas dá a entender que pela experiência vivida e pelas leituras que fizera, onde tinha o ser como elemento focal podem ter, de certa forma, contribuído para pensar essa ideia de retomada. Nessa perspectiva, lembro de um poema que acontece em *Alba*, o “Ode” – esse mesmo título aparece em quase todos os livros, exceto em *Teia*, em alguns desses poemas há sequências, como em *Transposição* e no próprio *Alba*. Ponho este poema em evidência porque nele há uma questão que se une a essa ideia de retomada, mas, além disso, porque ele ajuda a pensar além do círculo. Em que sentido? Como dirá Nunes Filho:

⁸ Orides faz menção a São João da Cruz, um frade carmelita espanhol que é conhecido como “o místico”. Em *Alba*, a poeta se utiliza de uma epígrafe para abrir o livro do também poeta San Juan de La Cruz. Ela diz assim: “Que bien sé yo la fonte / Que mana y corre, / Aunque es de noche”. Em tradução livre: Bem sei a fonte / Que brota e corre, / Mesmo que à noite”.

Podemos até pensar que em certo momento a obra oridiana pendeu para uma construção hermética, quase circular. Todavia, o estudo da poética oridiana nos permite afirmar com mais segurança que o percurso fora construído tendo como base a imagem espiralar: a simbologia mantém-se a mesma, mas a cada momento difere o ponto de vista. (2017, p. 105)

Concordo com o que diz o pesquisador. Essa foi sempre a imagem que retirei das leituras da poesia oridiana. Muitas vezes, isso pode ser difícil de explicar, ou de representar, mas acredito que seja esse um dos pontos essenciais para entender como ela arquiteta sua obra. Contudo, não acho ser possível deixar de lado a figura do círculo. Há uma simbologia em sua poesia que dificulta esse afastamento, até porque a própria ideia de espiral realiza um movimento que lembra a forma do círculo. Assim, o poema “Ode” pode ajudar a pensar um pouco essa ideia, talvez, porque há uma certa alusão a esse movimento espiralado, que se desenvolve e se explicita em ciclos (VILLAÇA, 2015, p. 205). Ao mesmo tempo, surge aí uma ideia da presença do infinito. Diz o poema:

ODE

O início? O mesmo fim.
O fim? O mesmo início.

Não há fim nem início. Sem história
o ciclo dos dias
vive-nos.

(FONTELA, 1983, p. 52)

Em seu núcleo, o cerne do questionamento é: Haverá fim ou início? É possível verificar uma busca da representação da criação poética de Orides Fontela por meio da relação de um movimento em espiral que vê na repetição dos ciclos uma possível existência, configurando um movimento cíclico, ilimitado e eterno. Pode-se pensar que isso reflete a nossa própria existência, nossa vida, nesse caso o movimento em espiral são os ciclos dos dias que “vive-nos”. A ideia desse movimento em espiral, a meu ver, surge no poema porque traz em si uma proposição que acredito ser um dos elos que estrutura a poesia de Orides, e que ajuda a visualizar além da forma geométrica do círculo. Na primeira estrofe, por exemplo, quase um ciclo vicioso de pergunta e resposta que remete, nesse ponto, uma ideia circular. O ponto de início e de fim é o mesmo para qualquer pergunta que se faça. Não sabemos o que fazer quanto a essa definição. Contudo, na segunda estrofe, uma afirmação deixa isso às claras, evidenciando que a busca com esse questionamento deve cessar, e devemos aceitar que não há início ou fim. Vivemos os ciclos. E assim o tempo passa. Essa concepção me remente, primeiramente, a um poema,

chamado “Círculo”, presente em *Teia*, e, num segundo momento, a outro poema sem título, que está entre os poemas inéditos da autora. Desse modo, analisemos como esses dois textos se apresentam e como a ideia do círculo e da espiral surgem para dialogar e evidenciar a contextura poética oridiana, que se baseia no ciclo, no círculo, na espiral.

CÍRCULO

O círculo
é astuto:
enrola-se
envolve-se

autofagicamente.

Depois
explode
– galáxias! –

abre-se
vivo
pulsa
multiplica-se

divindadecírculo
perplexa
(perversa?)

o unicírculo
devorando tudo.

(FONTELA, 1996, p. 59)

Neste poema, o que a poeta realiza é uma espécie de análise mística do círculo, assim como uma análise que parte de questões geométricas, pitagóricas, uma vez que algumas das representações circulares que percebemos pode ser aí encontrada, como na galáxia, ou no universo. Por exemplo, sabe-se que hoje a representação do sistema solar não é vista apenas como nos foi dado historicamente, em que estamos num sistema em que o sol está no meio e cada planeta envolta em um círculo concêntrico, fechado. O sol se movimenta acompanhando o fluxo de movimento da galáxia; os planetas, por sua vez, acompanham o movimento da estrela solar, formando, assim – dentro dos seus movimentos circulares, elípticos, ao redor do sol – um movimento com características helicoidais. Daí, poder-se-ia dizer que a circularidade se apresenta com muito mais graus de liberdade de complexidade do que imaginamos. O que Orídes realiza, portanto, é partir da imagem geométrica do círculo, que se perpetua como sendo sempre o mesmo, para atingir a sua possível representação máxima, expandindo-se, buscando deixar mais

evidente a ideia de que pode parecer o mesmo círculo, mas na verdade o que se vê não é o mesmo círculo. E ela faz isso colocando-o sob o conceito do *ourobóros* (o “uróboro”), em que o círculo “enrola-se / envolve-se / autofagicamente”. Desde a primeira estrofe se faz a própria representação da existência da vida, uma vez que a ideia de *uróboros* é compreendida como uma representação da criação do universo. Geralmente, o *uróboros* é simbolizado por uma serpente, ou um dragão, engolindo a própria cauda. Veja-se também que a serpente, mencionada como animal que se opõe, no âmbito mítico, ao pássaro evidencia também essa circularidade. E o próprio *uróboros* tem várias leituras, a de reconstrução, de eterno retorno, de espiral da evolução, além do que a palavra *uróboro*, como designa Junito de Souza Brandão (1987, p. 201), por exemplo, significa: aquele que devora a própria cauda. Não é à toa que, se na primeira estrofe há uma referência clara a esse símbolo, na última estrofe o verbo devorar aparece, remetendo à mesma ideia: “o unicírculo / devorando tudo”. Dessa forma, esse círculo que aí se forma enquanto divindade pode ainda referenciar outras ideias; ao sair da geométrica do círculo, simbolizado pelo *uróboros*, por exemplo, a poeta parece querer direcionar nosso olhar para a presença do círculo em quase tudo. Para isso, acontece uma projeção do círculo em si –, a concepção sobre o símbolo é praticamente explodida, fazendo menção às galáxias. Há, ainda, no poema, uma ideia de contraposição. Se o círculo começa a se envolver, agora ele já se expande, sem deixar de ser o que é. Na verdade, ele ganha em significação e relevância. Talvez, uma leitura válida seja a de que, uma vez representada a existência da vida pelo próprio símbolo do círculo, percebe-se que o círculo se faz presente não apenas em si, mas, ao expandi-lo, ao “explodi-lo”, o seu conceito atinge as galáxias, ele se multiplica e vira uma divindade, pois o círculo é “astuto”, ele “multiplica-se”. Além disso, reside no poema, também, uma referência, talvez, como aponta Gonçalves, à origem do universo. “Seguindo a teoria da “grande explosão”, primordialmente em algum tempo infinito e remoto uma explosão de imenso brilho gerou nossa galáxia, nosso planeta, e posteriormente surgiu a vida na Terra”, aí estaria a presença da “divindadecírculo”, que agiria com os movimentos de enrolar-se, envolver-se, multiplicando-se, fazendo com que o círculo, ao fim, devorasse tudo, como se fosse um “destino irremediável” (2014, p. 142).

Tendo chegado até este ponto, pode-se perceber que a circularidade vai aproximando determinados poemas, ideias, elementos e até mesmo propondo novos caminhos, mesmo que não saibamos onde eles se iniciam ou onde eles irão acabar. Isso contribui para que se faça uma leitura, observada nos poemas, em que se começa a sentir

a presença de um “ritmo circular”. Sobre isso, Felizardo comentou algo em seu artigo “Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada”, definindo esse mesmo ritmo como:

Outro fator importante na lírica oridiana é o ritmo circular que interliga, em uma única tela, todos os seus poemas e todas as suas obras. Assim, um livro ou um poema sugere o seguinte. A cada novo texto percebe-se a presença de outro anteriormente lido. O fim de uma leitura remete-nos sempre à gênese da obra, ao seu princípio fundador (2009, p. 138).

Em paralelo a este comentário, Gonçalves também afirma que

O movimento em círculo já estava atuando na organização geral de *Transposição*, bem como na estrutura e conteúdo de alguns poemas, porém, a relação com o ciclo ainda não aludia claramente à noção de mito; logo, percebe-se que a arquitetura de templo-ciclo-mito tornou-se de fato eminente a partir de *Helianto* (2014, p. 28).

Mais uma vez, surge, nos estudos de um outro crítico, a ideia de que existe na criação poética da obra oridiana uma representação da vida que se interliga, entremeia-se em seus poemas, se repete e não consegue se definir como início nem fim. E que a cada fim de uma leitura há sempre um remontar para um tempo anterior dessa própria leitura. Ou seja, ao avançar nos poemas, tem-se, cada vez mais, que é preciso retornar aos poemas anteriores para entender o princípio fundador da obra oridiana.

Se voltarmos agora o olhar para o poema inédito que havia sido mencionado, gostaria antes de dizer que foram 27 os poemas encontrados por Gustavo de Castro mais de dez anos após a morte de Orides Fontela. Neles, é possível notar que alguns dos temas que são recorrentes nos outros cinco livros surgem de maneira a refletir o branco, o silêncio, o voo, a vida e a morte, o círculo, a eternidade, o tempo e o infinito, e que dialogam com a presença do pássaro, do gato, do burro, da serpente e do ovo. Sendo assim, o que buscar, então, na interpretação desses poemas? Sendo-me caro, desde o início, os poemas em que a luz ou o círculo se punham como elemento fundante, escolhi um dos poemas que traz a seguinte constituição:

Que vem
depois?
o
depois.

O que é
certo?
o mais
incerto

o indefinido o
aberto.

(FONTELA, 2015, p. 399)

Neste poema, dividido em três estrofes, percebe-se uma grande presença da vogal [o] em quase todos os versos, exceto no primeiro. No entanto, é importante frisar que sua presença ocorre mais de maneira gráfica do que sonora, uma vez que a mesma grafia do [o] pode representar pelo menos três sons diferentes. Sabe-se que o [o] representa certa redondez porque o seu ponto de reprodução é arredondado, podendo, portanto, trazer essa ideia para o próprio poema. Na primeira estrofe, o poema se estabelece por meio de uma pergunta e uma resposta, o que pode, a depender da leitura, aparentar uma arquitetura fechada em si. Mas a pergunta “Que vem / depois?” parece desejar introduzir um caminho contrário a essa primeira impressão. Tendo isso em conta, observe-se, de início, que o poema não traz um título. Pode-se crer que não buscar direcionar um tema para a pergunta “Que vem / depois?” é deixar um pouco evidente que a ideia, no momento inicial, é deixar aberta a questão, uma vez que se poderia especificar este depois e a que se refere a pergunta. Algo que não ocorre. Portanto, tal questionamento gera outras perguntas por parte de quem lê o poema: Depois de quê? Do que trata esse depois? Um acontecimento? Uma ideia? Um ocorrido? Trata-se da vida? Depois da existência? Depois do *big bang*? Por enquanto, não sabemos.

Esse questionamento inicial do poema me faz lembrar do método de Sócrates, em que uma pergunta é sempre feita em resposta ao que se pergunta, com o intuito de se chegar até a Verdade. Daí, pensar que essa questão “Que vem / depois?” possui um cunho existencial não parece ser tão esdrúxulo, uma vez que esta própria pergunta acaba por nos levar a outras questões de cunho existencial, como “Quem sou eu?”, “O que é a vida?”, “O que virá a seguir?”. Tais perguntas, de certa forma, são fundamentais para o homem se introduzir à filosofia e buscar conhecer-se a si próprio, por exemplo. Isso porque elas acabam por nos fazer romper com o entendimento que temos sobre as coisas, os seres e nós mesmos. Dessa forma, o que fazemos ao nos perguntar é ir buscar, além de nós, explicações que, provavelmente, não encontraremos. Talvez, haja aí pelo ser humano o desejo de transcender por meio do questionamento, já que a resposta, quando surge, não traz a possibilidade de deixarmos os caminhos em aberto, pois a resposta nos delimita. Contudo, eis que a possibilidade de resposta surge, nos versos 3 e 4, de maneira em que o próprio núcleo da pergunta (depois) é a resposta: “o / depois.”. Ou seja, a resposta, que deveria buscar o fechamento do que se indefine, toma agora ares de algo impreciso. Ela,

então, nos faz voltar ao início “que vem / depois”? Sentir-se perdido aqui, em falta a uma contextualização do que se questiona, em frente ao que se indefine, mesmo com a resposta de “o / depois”, é de fácil entendimento, posto que perguntas abertas desejam nos levar a um lugar, aparentemente, sem saída. Mas é preciso se atentar que, mesmo assim, há nesta resposta uma definição, uma possibilidade de certeza. Frente à pergunta, “o / depois” surge de maneira definida. “Que vem” imediatamente depois é “o / depois”, pontuando que algo específico acontecerá, contudo essa certeza não se fecha para um ‘entendimento total’, continua em aberto, já que esse “depois” não se sabe o que é. Diante disso, parece que há uma intenção, antes desconhecida, nesta primeira estrofe, em que uma possível ideia de fluidez das coisas surge. E esse fluxo parece estar definido, pré-determinado. O que virá em seguida é “o / depois”, e ele não é qualquer “depois”, o artigo definido que surge na resposta parece direcionar para algo que foi destinado a acontecer, e que, possivelmente, se fará sempre da mesma forma.

Na segunda estrofe, o que se tem é uma repetição da forma – surge uma pergunta e uma resposta. A pergunta agora parece querer questionar a resposta dada na primeira estrofe. Se sempre, em seguida, virá “o / depois”, incessantemente, ele será sempre algo que permanece o mesmo? A pergunta “O que é / certo?” deseja saber essa resposta talvez. De que maneira esse “o depois” – esse movimento – se dá? É algo que ocorre de maneira fixa, imutável, dentro de sua repetição eterna? Uma nova imprecisão se instaura. Sabíamos que algo sempre viria em seguida, mas de que forma isso se realiza ainda não o sabemos. A segunda pergunta vem para quebrar a possibilidade de certeza – se existia alguma – erguida ao fim da primeira estrofe. Em detrimento dessa certeza, da permanência desse “o / depois”, a resposta à segunda pergunta surge para caminharmos rumo, mais uma vez, ao aberto, pois ela diz “o mais / incerto”. Ou seja, sobre a pergunta “O que é / certo?” parece que “o mais / incerto” é a única certeza possível. Pode-se aí intuir que o movimento constituído sobre “o / depois” é o da incerteza. Esse movimento – “o / depois” – é algo “incerto”, ele provavelmente não ocorre sempre de maneira igual. A terceira e última estrofe, que parece ser uma extensão da resposta dada na segunda, complemento a ideia de que “o mais / incerto” nada mais será do que “o indefinido / o aberto”. E o uso do artigo definido aí utilizado a partir da segunda estrofe parece querer chamar atenção, novamente, para a única certeza possível, a de que nesse fluir “o / depois” se modifica.

Perceber que um movimento se realiza, que saímos de um ponto para outro, mas ainda com uma indefinição de se voltamos ao princípio ou se seguimos ‘adiante’ é

algo que deve ser passível de observação. Se seguimos neste rumo, é possível chamar a voz de Heráclito quando, tratando sobre as mudanças do universo, diz em seus fragmentos 49 (XLIXA) – “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” – e 50 (XCI) “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio” (2012, p. 141); em outras palavras, tudo flui, nada persiste, nem permanece o mesmo. Esses fragmentos conduzem bem a representação do pensar heraclítico, que, nas palavras de Alexandre Costa, evidencia que “o cosmo constitui um “espaço” em que pode ser contemplada a contínua transformação de tudo, a “fluência” das coisas” (2012, p. 182). O crítico ainda afirma que não se pode esquecer que as mudanças “servem uma à outra e são mutuamente necessárias” (2012, p. 184). Tal ideia também pode ser observada em boa parte da obra de Orides sempre em busca de alcançar um novo nível de aprofundamento para uma possível leitura do poema. Assim faria sentido pensar, talvez, que a problemática que se desenvolve por meio das perguntas e respostas no poema podem ser compreendidas como uma representação do *devoir*, e digo isso porque há no poema uma sugestão de um eterno fluir, o que poderia, por analogia, ser visto na ideia de que um poema influencia o outro. Talvez, encontramos aqui um rumo a se trilhar, um movimento possível foi alcançado ao término do poema, mesmo que ainda acreditemos que ele não se finda. A pergunta inicial será sempre recorrente, “Que vem / depois?”. “O / depois”, sendo ele “o indefinido”, nos guiará, portanto. Se ele é o correto a ser seguido ou não, não sabemos. Mas é possível, a partir daí, encontrarmos uma nova possibilidade de interpretação. Talvez, pensar na ideia de destino, que, de acordo com os gregos, é algo pré-determinado, fixo, seja ele o destino dos deuses ou dos homens. Ao mesmo tempo, pode-se pensar que o destino pode ser criado por aquele que crê que o destino está em suas próprias mãos, fazendo o incerto surgir, pois não há certeza do que virá depois. A configuração de algo aberto, indefinido, portanto, acaba por se fazer presente por meio da contraposição destas ideias das estrofes iniciais. Ao lado da questão do destino, vem-me, também, um pensar que fala que o poema pode estar a dizer aquilo que não está dito explicitamente. Uma nova pergunta poderia ser feita, “o que é o incerto?” Em que a possibilidade de respostas poderia ser a indefinição, algo aberto, fazendo, talvez, uma referência à eternidade presente no poema.

O círculo agora surgiria, assim, por meio da indefinição. No indefinido, portanto, também se circunscreve a poética de Orides. A pergunta inicial justifica a dúvida sempre presente ao ler seus poemas. O que vem depois? Agora, ao ler este poema, qual será o artifício que a poeta utilizará para me prender enquanto leitor? Ela criará símbolos e representará os movimentos do renascer contínuo? Ela me fará chegar ao fim do poema,

ao fim do livro, e me fará voltar ao início sem ter chegado ao derradeiro fim? Haverá um novo ciclo? Um novo início? Essa é a única resposta possível? O que se deve fazer? “Fluir, sempre”. Não devemos buscar por uma certeza definitiva na poesia de Orides. O que se pode é constatar que, de certa forma, neste ponto, temos a certeza apenas do incerto, do indefinido, que se manterá eternamente aberto. Não sabemos de onde as coisas vêm, nem para onde as coisas vão. Só nos resta o indefinido. E aqui, precisamente, Orides, a meu ver, se põe em diálogo com as ideias pré-socráticas, principalmente com o que dirá Anaximandro acerca do tempo, do *ápeiron*.

Anaximandro, como outros de sua época, escreveu um livro chamado *Sobre a natureza*, onde tratava sobre a geografia astronômica e terrestre. Nela, expunha seu pensar sobre a origem do universo e do homem. Ele foi um dos primeiros a desenhar os contornos da terra e do mar (CASERTANO, 2011, p. 45). Tendo construído relógios solares e alguns outros equipamentos para medir as revoluções do sol, Anaximandro concebeu o universo “como um todo eterno e único, imóvel por si mesmo, a que acabou por chamar de *ápeiron* (infinito ou indefinido)” (CASERTANO, 2011, p. 46). Assim o fez porque, como aponta Giovanni Casertano, em *Os pré-socráticos*:

[...] não era possível pensá-lo [*ápeiron*] em termos de fenômeno particular. Mas no interior do *ápeiron*, graças a um movimento também eterno, produz-se uma variedade infinita de fenômenos particulares, isto é, de *péirata* (= fenômenos finitos, ilimitados: de *péiras*, que significa precisamente “limite”), mundos infinitos que constelam o universo, e no interior de cada um deles montes, rios, ventos, mares, espécies animadas e o ser humano. (2011, p. 48)

Casertano diz que, segundo o pré-socrático, “o nascimento das coisas dá-se por separação dos contrários do indefinido causada pelo eterno movimento (DK12A9)” (CASERTANO, 2011, p. 46). O *ápeiron* seria esse eterno movimento, indestrutível, da qual todas as coisas provêm e na qual todas as coisas se findam. Tal movimento se dá por meio de separações dos contrários presentes no indefinido, causando o nascimento de todas as coisas e de todos os seres, assim como a destruição de todas elas (CASERTANO, 2011, p. 46).

[...] o indefinido era a causa completa do nascimento e da destruição de tudo [...]. Afirmava que a destruição e, muito antes, o nascimento dos mundos ocorrem porque todos estão sujeitos, há tempo infinito, ao movimento rotativo (DK12A10).

Do indefinido todas as coisas provêm e nele todas se destroem. Por isso se formam mundos infinitos e depois se destroem naquilo de que provêm (DK12A14).

E estas infinitas gerações e destruições são devidas ao movimento, que é a característica conatural do *ápeiron*, um movimento eterno (DK12A9, A10, A11, A121, A17), não devido a alguma mente divina, mas que constitui o modo necessário de ser do cosmo. (2011, p. 46).

Ou seja, a vida aqui surge como um eterno vir a ser; o *ápeiron*, então, é o princípio de todas as coisas ou o elemento primordial de todo o cosmos, e se constitui de maneira infinita ou indeterminada. O indefinido se dá pela presença da ideia de um movimento eterno do existir do universo, que já estava presente e era regido pela possibilidade de um “movimento rotativo”, uma vez que as coisas provinham do indefinido e para ele voltavam por meio da destruição sem ter um fim. Evidentemente, o pensar de Orides não é equivalente em sua totalidade ao de Anaximandro. Não há na obra da poeta, de maneira explícita, uma preocupação com o universo, em reger leis, ou algo assim, mas encontra-se a presença de um movimento eterno em sua poesia. O indefinido, o aberto, a ideia de eternidade surge até mesmo em alguns de seus poemas inéditos. Esse movimento na poética oridiana pode ser relacionado ao de movimento eterno presente no *ápeiron* de Anaximandro, pois sabe-se que

de fato, os mundos que nascem e se destroem mudam continuamente no interior do único infinito chamado *ápeiron* [...] e são também infinitos em número. E estas infinitas gerações e destruições são devidas ao *movimento*, que é a característica conatural do *ápeiron*, um movimento eterno, não devido a alguma mente divina, mas que constitui o modo necessário de ser do cosmo. (CASERTANO, 2011, p. 46)

A construção dos mundos e suas próprias destruições são importantes para entender que é assim que o indefinido se constitui. Creio que entender esta ideia, de um movimento eterno presente no *ápeiron*, em constância união e separação, ajude a perceber a presença dos movimentos realizados na poética de Orides Fontela. Assim como na constituição dos mundos infinitos de Anaximandro há a presença da *péirata* (fenômenos finitos, limitados), pois os mundos se originam do indefinido e depois se destroem, compondo assim um nascer e um morrer dos mundos, mesmo que isso aconteça de maneira infinita, na poesia de Orides Fontela enxergo tal movimento no desabrochar da flor ou no voar migratório dos pássaros, como já fora mencionado. Ou seja, o desabrochar da flor assim como o migrar dos pássaros são movimentos finitos, mas ilimitados, resultando em um movimento eterno. Em ambos os casos, há também a presença de um

movimento circular, de repetição, devido à infinitude de cada uma dessas ações. Talvez seja possível afirmar que, em ambos os casos, há a presença de um tornar-se, de um vir a ser das coisas. No caso de Orides, isso pode ser visto por meio dos símbolos que cria e por meio de como compõem sua obra em torno do movimento circular, o que evidencia a existência desse movimento. Já Anaximandro, importa-lhe evidenciar que as coisas estão em uma dinâmica de um tornar-se: um vir a ser sempre outro, sendo sempre si mesmo. Aí reside o ponto alto, e diferente, do pensar de Anaximandro, pois deseja saber a origem do ente, a origem das coisas, como é possível ver no fragmento que Simplício nos deixou legado sobre o *ápeiron*:

Princípio das coisas que são é o *ápeiron* [...] de fato, de onde as coisas que são retiram sua origem, ali encontram também a destruição conforme necessidade; já que elas pagam umas às outras a pena e a expiação da injustiça conforme a ordem do tempo (DJ12B1)". (CASERTANO, 2011, p. 47)

Como dirá Izabela Bocayuva, no artigo intitulado “Parmênides e Heráclito: diferença e sintonia”, por mais que se fale nas coisas, nos entes “em seu fluxo de vir a ser e perecer” (2010, p. 402), aquilo para o que interessa atentar – no caso de Anaximandro – não é o ente, este ou aquele ou mesmo a sua totalidade. Para ele, importa o indefinido, o não-lugar. O pensar de Anaximandro é importante, aponta Bocayuva, porque “mesmo antes da nomeação da origem de todas as coisas a partir da expressão *tò eón*”, ele já falava da diferença do ser em relação ao ente. Tal questão é a que envolve a compreensão originária do princípio das coisas – *ápeiron* – constituiu a base dos pensamentos de Parmênides e de Heráclito. Verificar isso no terceiro livro, *Alba*, pode ser fundamental para visualizarmos não apenas a presença da luz, da espiral, do círculo, como também da repetição, do devir na leitura do livro como um todo, (re)erguendo a base inicial posta em *Transposição*.

Tendo isso em vista, no próximo e último capítulo, nosso objeto focal será *Alba*, seus poemas, imagens, temáticas e formas. O que a obra-prima de Orides nos dirá? Vista como o ponto alto de sua produção poética, enquanto leitor que busca a reflexão sobre a ordem instaurada em um livro de poesia, pretendo estar atento para trazer à tona as possíveis pistas aí deixadas para findarmos o primeiro ciclo, iniciado lá no primeiro poema do primeiro livro, e verificarmos de que maneira um novo ciclo se iniciará, até o fim de sua produção, *Teia*. Espero, com isso, ser possível comprovar que cada poema de

Orides possui a importância de *estar* no seu devido lugar para que a ordem dos poemas contemple a composição de sua textura poética.

III A CONTEXTURA POÉTICA DE ALBA

*A aurora se
mantém: a eternidade
é intacta*
Orides Fontela

O início é o fim. Alba. Luz. Sol. Radiante. Dia. Tempo. Fluxo. Continuidade. Repetição. Símbolo. Além. Ciclo. Círculo. Transposição. Alba. Quando leio a palavra – alba – leio um sentido primevo, que se multiplica após breve repetição. A ideia de um ciclo pesa, e por si só já resplandece no dizer da palavra: *Alba*. O movimento da alba forma um círculo. O fim é o início.

Em algumas enciclopédias, “alba” aparece como a palavra que significa uma canção da madrugada sobre o amor adúltero, que expressa o arrependimento de um ou ambos os amantes quando está por amanhecer, logo após uma noite inteira de amor (GREENE, 2012, p. 29). Seria, portanto, uma composição lírica, que está fundada na poesia provençal francesa. Ao mesmo tempo, “alba” tem origem no latim, na palavra *albus*, que quer dizer algo muito branco, muito claro. Em nossa língua, “alba” é o mesmo que alvorada, ou o momento que precede o nascer do dia, seria a abertura entre a noite e o dia, se é que se pode dizer assim. O branco-além que reluz no horizonte, quando o véu da noite se estende e desponta como a luminosidade da alba, estabelecendo assim uma relação intrínseca entre a luz e o branco. Além de tudo que significa, “alba” é também retorno, um passo para o aberto. Pensar na alba é pensar em como a luz se sobressai “Na manhã que desperta”, como ela “Entra furtivamente”. É a contemplação da mudança.

Alba é o nome do terceiro livro e Orides Fontela, vencedor do prêmio Jabuti, no ano de 1983. É também o livro mais curto entre os cinco livros publicados pela autora. Para ela, é considerado a sua melhor obra. Para mim, é um livro que mostra o poder de concisão da poeta enquanto revela como os temas presentes nele se entrelaçam de maneira tão profunda que a contextura poética ganha novos contornos. Por isso, escolhi-o para ser o objeto final desta análise contextual. O objetivo é visualizar, verificar como funciona o exercício da contextura de *Alba*. É perguntar: De que maneira sua presença ao lado dos outros livros pode evidenciar a força da inter-relação de seus livros de poesia? Ou ainda, como se fundamenta a contextura em *Alba*? O que possui mais presença? Seus símbolos? Seus temas? Sua forma? O que move *Alba*? Sua luz, seu ciclo, seu branco?

Volto-me, neste início de capítulo, para a observação da composição de sua capa e do significado de seu título. A primeira edição do livro, publicado em 1983, traz uma imagem pintada a óleo, de Grover Chapmann, e que toma quase 95% da capa; sob

ela, estão o nome do livro e o nome da autora. A imagem instaurada revela um anjo negro, com um rosto arredondado e de cabelos escuros longos; o ser alado segura entre suas mãos o que parece ser um ramalhete de flores diversas. Sobre sua cabeça, um aparente chapéu, feito com pequenas flores, que lembram o jasmim – flor que carrega a simbologia de ser comparada a uma estrela; sobre o possível chapéu, ao redor, algo parece se manifestar em uma forma circular, como se, por algum motivo, uma espécie de auréola se configurasse. A presença do anjo sob o véu da noite antecipa o que está por vir. Assim como o título do livro, sua imagem reflete uma carga semântica associada à presença da luz; “anjo” e “alba” remetem a algo divino – a luz do anjo, a luz do sol. Sua vestimenta é de tom avermelhado, próxima à cor de barro, com linhas em azul-claro verticais que se confundem por trás das flores. O ramalhete, diga-se de passagem, está no centro da tela, no centro da capa. As grandes asas brancas estão, parece, semiabertas, enquanto o olho fixo do anjo nos encara. O seu olhar, de olhos castanhos e com fundo azul, parece mirar diretamente o leitor, como se desejasse pô-lo em um estado de transe. Por trás da imagem, há o que seria uma divisão entre o plano terreno e o plano espiritual. Uma linha vertical, que surge por trás da cabeça do anjo, demarca essa limitação entre o muro de uma casa cor de barro e o céu escuro, que aparenta estar estrelado. Identificar o contraste presente na imagem não apenas entre as cores, entre o mundo espiritual e real, entre o claro e o escuro, é significativo; é o anjo negro o responsável pela mensagem *Alba*, é ele quem acaba por revelar o percurso a ser realizado pela leitura. Sob a forma da tela, tomando quase toda a horizontalidade da capa, estão as letras dos nomes da obra e da autora, em uma fonte sem serifa, em caixa alta e vazadas; há apenas o contorno das palavras, o que possibilita perceber o branco como plano de fundo não apenas da capa, mas também dos nomes que aí se fixam. É como se, “coincidentemente”, o nome trouxesse em sua imagem a própria ideia da alvura e do silêncio. Na capa, apenas o contorno significa o nome. Na contracapa, que tem em seu plano de fundo a permanência do branco, apenas uma informação biográfica da autora ecoa, e sobre esse pequeno texto as duas primeiras iniciais da editora se encontram de maneira centralizada. Mais uma vez, percebe-se o branco como um dos elementos mais presentes na composição de uma capa de um livro de Orides. É o que nos revela um primeiro olhar sobre *Alba*, é o que nos revela um primeiro olhar sobre a obra enquanto objeto.

Quando traçamos uma relação entre a imagem da capa e o título da obra, algo se desvela. Veja-se. Sabe-se que o anjo é um ser puramente espiritual, que carrega consigo a propriedade do próprio éter, são seres etéreos (CHEVALIER & GHEEBRANT, 2018,

p. 60). Ao mesmo tempo, o nome anjo deriva de *angelos*, do grego, que quer dizer aquele que é agente da revelação sobrenatural, ou aquele que anuncia (KATHLEEN; RONNBERG, 2019, p. 680), ou seja, o anjo é um mensageiro. Qual mensagem, então, esse ser nos traz? Seus olhos, nada apreensivos, fixados em nós, não revela nada ou revela tudo? As flores que jazem em seus braços podem dar um indício dessa resposta. Na obra *O livro dos símbolos*, onde as imagens arquetípicas são descritas, a flor surge como sendo aquela que pode ser representada como uma mandala natural, “que liga simbolicamente a flor, o círculo e o movimento eterno, cósmico, em redor de um centro místico orientador” (KATHLEEN; RONNBERG, 2019, p. 151-152). Ora, tem-se aí elementos propícios à exploração poética oridiana, e que já foram vistos nas análises das outras capas e dos títulos e até mesmo no analisar de alguns poemas. Pode o olhar do anjo querer nos atentar por tal caminho? Veja-se que a simbologia criada em torno das flores se liga diretamente à ideia da palavra “Alba”, que se relaciona diretamente ao sol, que tem esse contexto do tempo mítico, do retorno, do cósmico; e se levarmos em consideração o livro *Helianto*, e toda a interpretação em volta do girassol, do sol, do tempo e afins, poderá se dizer que tal ideia se manifesta em *Alba* também por dialogar com a flor, o girassol, o tempo do retorno, etc. Ainda assim, a união do terreno com o divino se nota com a presença do próprio anjo, confirmando que a flor é um símbolo que “faz a ponte, entre o mundo manifesto e o mundo oculto” (KATHLEEN; RONNBERG, 2019, p. 150), o que pode estar sendo representado não apenas pela presença do anjo, mas também pela linha divisória que se interpõe por trás dele, separando o muro da casa, enquanto objeto terreno, algo manifesto, e o céu estrelado, enquanto algo pertencente ao mundo oculto.

Além dessa leitura, tem-se outra que nasce por meio das suas epígrafes, e que já foram trabalhadas no primeiro capítulo. Se volto a elas, e começo a releitura pela segunda epígrafe, que de certa maneira retoma a ideia iniciada em *Transposição*, é possível verificar uma forma parecida com o que naquele livro se apresenta: são quatro os versos dispostos, que podem ser lidos como duas partes que se complementam.

*A um passo
do pássaro
res
piro.*

(FONTELA, 1983, p. 5).

Ivan Marques, em seu artigo “A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela” (2019), chama atenção para o início de cada uma dessas partes; a primeira

começando de maneira idêntica à epígrafe de *Transposição*, “a um passo”, e a segunda iniciando com um fragmento de palavra, “res”, que pode “ser visto como eco do substantivo “real”, ambos em posições similares, no terceiro verso de cada uma das composições” (2019, p. 2). A relação que Marques aponta intriga, não apenas pela localização dos versos, mas pelas significâncias; a palavra “res”, vista dessa forma fragmentária, acaba por inferir a palavra latina que resulta em coisa ou objeto; e a palavra “piro”, vinda da palavra latina *pirum*, da mesma maneira, pode ser compreendida como fogo. Logo, seria possível fazer uma outra leitura da epígrafe, “a um passo / do pássaro” está um objeto de fogo (*res-piro*), o que dá certa abertura para imaginar que o tal objeto poderia ser o próprio sol. Contudo, o questionamento há de existir e nos motivará a saber por qual razão não lemos a palavra “res / piro” como se fosse uma só. Observando a quebra do verso da epígrafe, diria que a poeta buscou no latim e na forma das epígrafes uma possibilidade para pensar a “composição do retorno”. No latim, no sentido de voltar à origem da palavra. Na forma da epígrafe, fazendo-a acontecer em outros locais dentro do próprio livro, como nos poemas “Centuros”, com a palavra “pul / sante”, e em “Relógio”, com as palavras “es / pesso”, “flu / tuantes” e “in / findas”. A relação formal dos poemas com a epígrafe já dá pistas do entrelaçamento imaginável de todos os paratextos e textos do livro. Assim como a primeira epígrafe, ao falar da fonte que corre também, de certa forma, carrega a ideia de um retorno permanente, já que a água da fonte é reutilizada para voltar a sair pelo mesmo local. Pela epígrafe, ou epígrafes, constata-se que a poeta almeja uma volta ao início, ao mesmo tempo em que busca encerrar um ciclo em sua narrativa poética que havia começado no primeiro livro e que gostaria de findar neste terceiro; pelo latim, porque pensando a poética oridiana é possível afirmar que tudo está conectado, por isso não descarto a possibilidade de Ordes ter ido até às origens das palavras.

Ainda sobre a simbologia da flor, Chevalier nos lembra que São João da Cruz fez “da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne, a imagem da perfeição espiritual” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2018, p. 437). O anjo, então, estaria vindo nos entregar nossas virtudes antes da alba? Será o anjo uma ponte possível para chegarmos até a perfeição espiritual? Dentro da imagem de capa do livro, já temos um ser que passa essa sensação de perfeição, uma vez que os anjos teriam sido criados por Deus. Ao mesmo tempo, ele estaria trazendo alguma mensagem divina, e essa mensagem, pode-se crer, neste ponto, seriam as virtudes da alma. Verdade é que a leitura que realizo aqui vem entremeada de conexões que, de certa maneira, podem não fazer nenhum

sentido para o leitor que se depara com o livro pela primeira vez, pois venho carregado de releituras. Contudo, se pensarmos sobre o que diz Orides sobre o livro, talvez essa ideia de perfeição espiritual possa nos ajudar a encontrar o caminho que a própria obra vai seguir e a verificar se fará sentido ou não a análise acima.

A poeta diz, então, que: “Meu melhor livro é *Alba* e não tem sofrimento, eu o escrevi sem nenhuma dor.” (2019, p. 98). Se há uma escrita sem dor, pode-se pensar que nos poemas de *Alba* os sentimentos pertencentes ao lúgubre não estão presentes. Talvez se possa pensar que um livro escrito sem dor reflete a imagem daquela que escreve, ou seja, se a poeta se sentia livre – lúcida – é provável que o poema pudesse refletir tal temperamento. Mas, como ela própria afirmara, o poema não refletiria “a personalidade do poeta”, “não sua biografia”. Se Orides se sentia livre para escrever *Alba* sem peso algum, será possível distinguir em seu entorno algo que tenha causado isso? Sem desejar trazer à tona a vida da poeta como justificativa, contextualizo o pensamento que ela própria tinha sobre sua obra. Vejamos, a própria Orides chegou a afirmar que a única novidade que *Alba* possuía era que tal livro fora “o início da influência zen” (2019, p. 26): ela confessa que o zen-budismo a ajudou a tranquilizar mais a mente e que ela estava em busca da *iluminação*. Em entrevista a *Marie Claire*, ela comenta:

MC – Uma vez você se converteu ao zen-budismo, não foi?

OF – Eu ainda sou mais ou menos zen-budista. Pelo menos até hoje não encontrei uma doutrina mais interessante. Aquela meditação que eles ensinam faz muito efeito para mim. Dá um trabalhão, fisicamente, mas para mim funcionou até certo ponto. Não digo que eu me iluminei, aí também não.

MC – O que você procurou no zen-budismo?

OF – Naquele tempo eu acreditava e procurava a iluminação mesmo. Mas só cheguei a um pisca-pisca. (Risos).

MC – Mas como o zen-budismo a esclareceu?

OF – Me fez sentir e encontrar a energia vital, me acalmou bastante e eu tive uma experiência curiosa em que parece que o tempo e a eternidade batiam, eram a mesma coisa. Mas foi uma experiência curta, talvez tenha sido o tal pisca-pisca de que falei.

(2019, p. 114)

Gustavo Castro, em *O enigma Orides*, no capítulo intitulado “Tenho o manto de Buda, que é nenhum”, conta um pouco sobre a experiência da poeta em relação ao zen-budismo. Ele diz que “Orides foi aceita no culto semanal do monastério Busshinji, primeiro centro Soto Zen na América do Sul”. Isso em 1972, um ano antes da publicação de seu livro *Helianto*, que ocorre em 1973. Na ocasião, ela começa a praticar a arte dos

arranjos florais – a ikebana –, o que a ajuda a acalmar os ânimos. A frequência de Orides no monastério é constante nos anos seguintes, e, em 1976, realiza uma viagem com o mestre Igarashi. Ao retornar dessa viagem, ela recebe o convite para ser iniciada no zen-budismo.

Essa experiência, mesmo que curta, no zen-budismo, da meditação que obriga uma maneira de sentar própria – *zazen* –, uma respiração aliviante, um esvaziamento da mente, contribuiu para que ela se tornasse, momentaneamente, em alguém que buscava seu próprio *satori*. Na doutrina *zen*, a busca pela iluminação tem a pretensão de adquirir um novo olhar sobre a essência das coisas, de perceber o real em sua essencialidade; é como se aquele que se ilumina pudesse ver o além daquilo que olha – há um transposição que se faz presente. De acordo com Mestre Suzuki, no zen-budismo pratica-se o *zazen* “para tomar consciência do sentido da vida”, sendo que tal prática, vista por muitos como algo que pode levar até a iluminação, tem apenas um propósito: “estudar a nós mesmos” (1994, p. 72). Mas ele deixa claro que isso será impossível se não aprendermos algum ensinamento. E o ensinamento que Suzuki nos passa é que o *zen* ensina o desaprendizado. É um ensinamento que se pauta no paradoxo. Suzuki ensina que

Pensar “porque é possível nós o faremos” não é budismo. Nós temos que fazer mesmo o impossível, porque nossa verdadeira natureza o exige. A questão de ser ou não possível não vem ao caso. [...] A verdadeira calma deve ser encontrada dentro da própria atividade. Nós dizemos: “É fácil ter calma na inatividade, mas calma dentro da atividade é que é a verdadeira calma”. (1994, p. 44)

Ele mostra que se em algo há um limite, é importante buscar o além; se algo é inalcançável, é necessário se comprometer a atingi-lo, mesmo que nos perguntemos como atingi-lo se é inalcançável, isso é o zen-budismo. Orides buscava atingir justamente essa prática; talvez procurasse o equilíbrio interior, e isso de alguma forma pode ter refletido em seus poemas. E é preciso entender como o pensamento do zen-budismo nos faz partir de nós mesmos para vislumbrar a existência do outro. Para chegar até esse entendimento é necessário, primeiro, entender as coisas como são a partir de sua individualidade, a partir de uma particularidade em observação. E aqui se constrói uma ponte com a poesia. Por exemplo, o que nos diz a Poesia? Em seu momento de criação, o que o poeta instaura por meio da palavra? Quando se deseja falar da vida, das coisas, dos seres e da existência, o olhar poético não parte do geral: ele se fixa em algo único, objetiva sua particularidade para conseguir falar do outro. Quando a poeta fala de uma flor, ela não fala de uma flor qualquer: ela parte da existência de uma flor em específico. Ela

observa a flor, “vive” a flor e busca sentir-se flor para poder apreender seu significado único. Só entendendo sua unicidade será possível apreender que, além de ser uno, agora ela é dois. Isso faz parte da *iluminação*. Suzuki informa que é necessário ser uno e ser dois ao mesmo tempo para que possamos nos compreender como algo único e plural. Sobre isso, a partir do ato de meditação – da realização do *zazen* – ele explica:

Ao cruzarmos as pernas desse jeito, embora tenhamos uma perna esquerda e outra direita, elas se tornam uma só. A postura expressa a unidade da dualidade: nem dois, nem um. Nosso corpo e mente não são dois, nem um. Se você pensa que seu corpo e mente são dois, está errado. Se pensa que são um, também está errado. Nosso corpo e mente são dois e um ao mesmo tempo. Habitualmente, pensamos que se algo não é um, é mais do que um; que se algo não é singular, é plural. Mas, na prática, nossa vida não é só plural, é também singular. Cada um de nós é duas coisas ao mesmo tempo: dependente e independente. (1994, p. 23)

Não traria a poeta, dessa experiência, talvez um pouco também do poder da multiplicidade das palavras? Neste ponto, nessa nova constituição – a busca por entender-se não mais um, mas dois, a de ser singular e plural e de não ser, julgo importante falar de um elemento que se faz presente em toda a obra oridiana: o espelho. É o espelho que possibilita o encontro do sujeito-poético com o seu duplo, é ele o responsável por fazer o sujeito-poético pensar sobre as novas realidades, ou seja, a partir da dualidade presente nos será possível entender as novas significações da palavra, e não é à toa que o espelho se faz fortemente presente em *Alba*. O zen-budismo surge, portanto, para Orides Fontela como um catalisador para a criação poética. Dessa forma, pensar a falta da dor em *Alba* é também visualizar uma Orides mais lúcida, mais presente no mundo. Como dirá Bucioli, o *satori*, na poesia oridiana, será representado pelo instante do sujeito-lírico que redescobre “seus símbolos como uma visão totalmente inesperada. A cada olhar, outras verdades afluem, possibilitando, assim, uma nova composição de sentidos” (BUCIOLI, 2003, p. 109), o que se relaciona diretamente com o que apresento nas palavras de Mestre Suzuki.

Voltando um pouco à ideia de perfeição espiritual, no intuito de iniciar a leitura diretamente dos poemas do livro, é importante lembrar que a outra epígrafe que se encontra em *Alba* é de San Juan de la Cruz; Orides era leitora de seus textos e gostava deles pela misticidade. Coincidentemente ele aparece citado na leitura simbólica que Chevalier faz da “flor” – citado há pouco; o resultado de todas essas simbologias e coincidências se relaciona diretamente com a significação da epígrafe e até mesmo com

o título do livro. Vejamos, a ideia presente na epígrafe de San Juan que aparece em *Alba* se relaciona àquela de devir, apontada já no capítulo primeiro. Alexandre Rodrigues da Costa parece concordar com isso quando afirma que

Orides se desenvolve também em torno do conhecimento como um eterno fluir, em que morte e vida não se opõem, mas se complementam, pois ‘sob o contínuo deslizar / das formas // as coisas permanecem as mesmas’, e o tempo, antes de ser um elemento dispersador, passa agora a ser revelação, mas determinada através de um limite. (2001, p. 61)

Se se pensar a perfeição espiritual como um vínculo que se estabelece entre corpo e alma, a ideia de fluxo ou de um eterno fluir pode se relacionar de maneira a representar tal ligação, assim como pode-se dizer que tal perfeição espiritual pode ser atingida por meio da iluminação que se busca, por exemplo, no próprio zen-budismo. O que diz Costa também se relaciona ao título do livro, pois a ideia de morte e vida pode ser visualizada na imagem da alba, que “nasce” e “morre” todos os dias, dando uma ideia de completude no passar de um dia comum. É como se a própria alba já deixasse explícito que cada dia é uma nova vida, uma nova vivência, um novo destino, logo nada é igual, tudo flui como a correnteza do rio, que nunca é a mesma.

Desse modo, a simbologia das flores, das rosas, que vemos na capa apresenta significados variados para manter uma relação profícua com o livro; além do que já foi dito, é preciso dizer que a flor traz consigo também uma volta à origem; representa o elixir da vida, o renascer, a ideia de unidade. É preciso que se diga que nenhum outro signo foi tão universalmente aceito como símbolo da beleza, do amor e da sabedoria como as flores. Durante muito tempo, a tradição apontou a flor como forma de prever a sorte no amor. Por séculos, também foram utilizadas para prever o que aconteceria no futuro, sendo principalmente utilizadas pelas mulheres para saber as características de seu futuro noivo e suas características. Noutras tradições, acreditava-se que a mais sublime das magias acontecia quando uma mulher recebia uma rosa de um homem, magia essa com origens tão antigas e poderosas que transcendiam a compreensão. É intrigante perceber que o amor não foi objeto de criação para Orides, ao mesmo tempo em que as flores manifestam essa relação com o amor. Essa associação parece estar presente em diversas culturas. Na Malásia, por exemplo, a palavra usada para significar rosa é a mesma que se usa para designar mulher. Entre amantes, a rosa branca é símbolo de silêncio e confiança, símbolo esse que é tão presente na poética oridiana. Mas, ao que parece, nenhuma simbologia se assemelha tanto à ideia de amor – principalmente o amor

espiritual – como a rosa dourada. Ela simboliza o grau de perfeição absoluta, a restauração, o renascimento e o amor dos deuses pelo mundo. Seria a alba oridiana essa rosa dourada que se elenca nos céus diariamente? Podemos ler, ainda, através dos mitos, que a filosofia presente numa rosa dourada aponta para o autoconhecimento, o despertar de um novo tempo, a perfeição da natureza ou, simplesmente, o despertar do sol interior presente em cada um de nós. Muitos filósofos e literatos viam a rosa como o centro místico do universo. Dante Alighieri disse que a rosa é mais luminosa que mil sóis, imaculada, inacessível, vasta, ferosa e magnífica, rodeando Deus como que por mil véus. Ela seria um importante campo de aprendizado da senda humana, porque conteria em si um caminho espiritual: sua haste simbolizaria a necessidade de ascensão espiritual, um caminho vertical a seguir através da superação das dificuldades – os espinhos – até alcançar as pétalas, símbolo máximo da delicadeza e sensibilidade expressas em sabedoria, amor e equilíbrio estético. É de se estranhar que tantas civilizações antigas tenham reverenciado as flores e apreendido para si os seus ensinamentos e que os ditos contemporâneos mal consigam perceber o consolo que delas podemos extrair. Mas será que ainda hoje podemos aprender com elas? Os significados das flores relacionam-se fortemente com os poemas presentes no livro. Ou seja, mais uma vez, pensar o projeto gráfico do livro, a escolha da imagem para a capa, o vínculo que ela terá ao lado e com os poemas que formam o conjunto poético de *Alba* é uma constatação de que tudo possui um propósito, que é o de arquitetar o livro de poesia como uma composição poética. A flor demarca sua importância entre os elementos que são fundamentais para pensar sua simbologia com o próprio livro.

Mas uma pergunta ainda resiste: é a flor então aquela a quem *Alba* vai fundamentar sua textura, sua arquitetura? Como bem Orides ensina, a transposição é o melhor caminho, ou talvez, o primeiro caminho. Além dela, ao olhar nos olhos do anjo, ao perceber sua boca fechada, sem nenhum tipo de movimento, há outro elemento que se mostra com potência: o silêncio. O que nos dirá o silêncio do anjo? Sendo ele um mensageiro, será essa a mensagem que veio nos trazer? O silêncio que ele carrega será o mesmo daquele que anuncia a alba no primeiro verso do primeiro poema do livro? O que sabemos é que o silêncio existe. O anjo, estático, não exprime nada mais além do silêncio. Assim, o anjo parece atuar como um prelúdio do livro, é ele quem carrega os caminhos possíveis de nossa leitura, a flor, o silêncio são os elementos que ele traz e que começam por revelar a obra por meio de suas presenças no próprio ser mítico. Anjo e silêncio são distintos, mas são uno. Através da presença do anjo, conseguimos perceber o silêncio

como “ser um modo de contemplar a integração e a dissolução do ser no mundo” (COSTA, 2001, p. 61). É por meio da transcendência aí exposta que nos presentificamos, que existimos, “A luz está / em nós: iluminamos” (FONTELA, 1996, p. 73). Se o anjo nos traz uma mensagem, é o silêncio a passagem para o que está prestes a ser revelado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 832).

3.1 Alba furtiva

Como disse Orides, é com a alba que o tempo se eterniza em um único instante; é quando o sol desponta, que o primeiro poema do livro se apresenta, formado por quatro divisões que parecem se complementar. O número quatro lembra a ideia da perfeição na matemática, Pitágoras era quem pensava o quadrado perfeito; ao mesmo tempo, na mitologia cristã, o número aparece com frequência no Livro do Apocalipse, e tem sua importância na representação dos 4 cavaleiros do Apocalipse, que trazem as 4 piores pragas; também são 4 os anjos que ocupam os 4 lugares da Terra. A simbologia por trás desse número, como foi apontado no primeiro capítulo, tem sua importância em diversas culturas. Quatro também são as partes do dia, que se forma por meio dos turnos matutino, diurno, vespertino e noturno. Haveria em algumas dessas significações alguma conexão com as partes que “Alba” apresenta?

ALBA

I

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

II

Abrir os olhos.
Abri-los
Como da primeira vez
– e a primeira vez
é sempre.

III

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

IV
Branco
Sinal oferto
e a resposta do
sangue:
AGORA!

(FONTELA, 1983, p. 13)

Veremos ao final da leitura do poema se os seus segmentos ou partes dialogam de maneira a formar um todo único, isso porque muitos de seus poemas foram tidos também como poemas-fragmentos. De início, poderia se afirmar que sim, que todas as partes se complementam e formam um conjunto poético e que levam o nome de “Alba”. Observemos também as suas formas, o número de versos de uma divisão para a outra, intercalam os versos entre quatro e cinco, quatro e cinco. Além disso, o *enjambement* se presentifica praticamente em todas as divisões: “Entra furtivamente / a luz”; “a luz / surpreende”; “e a primeira vez / é sempre”; “Toque / de um raio breve”; “e a violência das imagens / no tempo”; “e a resposta / do sangue”. Na primeira parte, os três primeiros versos já evidenciam a furtividade da luz e a sua presença. Mesmo se localizando de maneira independente, quase que isolada, como centro do poema, neste verso “a luz” se interconecta com o antes e o depois do poema, o que possibilita mais de uma imagem a ser apreendida como o real.

Na primeira parte – ou seria estrofe do poema como um todo? – temos uma luz que aparece “furtivamente”; será ela a responsável por surpreender o sonho, ou seja, a imagem que se tem é que o sujeito-poético está dormindo, em repouso, inerte sem sentir na pele a vivência do real. Isso só será possível ao acordar, ao sentir a luz na pele, no corpo, “na carne”. E, por isso, como dita o primeiro verso da segunda divisão do poema, será necessário “Abrir os olhos”. Perceba-se que há uma extrapolação da leitura que aqui se realiza, as partes se unem pela imagem que o poema propicia desde sua abertura. Assim, falar sobre a luz, que chega até a carne e nos faz abrir os olhos, parece algo natural, o sujeito-poético informa que esse despertar ocorre “Como da primeira vez”. Ora, novamente, temos um poema de abertura que faz referência à origem. Nesse caso, pode-se pensar que voltamos ao momento em que chegamos ao mundo, em que abrimos os olhos pela primeira vez. A ordem natural das coisas, pode-se assim dizer, se inicia com a revelação do mundo por nossos olhos. É neste exato momento que podemos renascer sempre. Abrir os olhos, todos os dias, é, portanto, voltar à origem, ao mesmo tempo em que nos revela a ideia de reinício. O poema, ao invés de referir-se à imagem de alguém

que está em descanso, agora nos dá um rumo que representa o momento do nascimento. O amanhã será sempre outro dia, e o acordar será como da primeira vez “– e a primeira vez / é sempre”. Se continuamos a leitura do poema, a primeira palavra que aparece na terceira divisão é “toque”, palavra que pode referenciar também o toque que se faz presente no momento do nascimento. É com o toque do corpo materno que somos trazidos à tona, é com o toque medicinal que nos expomos ao mundo, ao mesmo tempo o toque aí se forma na realidade da luz, que nos chega aos olhos, à carne. É com o toque que também acordamos. A referência à memória, neste ponto, faz-me repensar a ideia do retorno; recorrer às imagens do passado é pensar em como tudo se deu no decorrer de nossa existência. Mas que “violência” seria essa que o poema revive? A violência do nascimento? Viver é uma violência? Essa velocidade de imagens que surge, à volta ao passado no segmento “III”, ao fim acaba por apontar ao início da leitura do segmento “IV”, aponta para o “Branco” do primeiro verso da última parte do poema. O que seria esse branco? Cheio de vários significados nas tradições, ele pode, por exemplo, representar o início ou o término da “vida diurna e do mundo manifesto” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2018, p. 141); não seria a alba detentora também do branco no momento em que o sol nasce e no momento em que o sol se põe? O branco pode ter ainda outras manifestações, como a que informa que os povos, ao longo do tempo, fizeram do branco a cor dos pontos cardeais Este e Oeste, e que o branco do Este seria o branco da Alvorada, que nada mais é do que um sinônimo para Alba. Esse branco, que pode ser visto como algo passageiro, como algo transitório – e que carrega em si a ideia de transposição –, é também uma imagem do silêncio absoluto. E esse silêncio que aí se vê não está morto, não está silente totalmente, ele se mostra vivo pelo toque. Uma outra leitura do branco é vê-lo como símbolo da revelação do sagrado, nele se manifesta o início ou a origem, essa mesma ideia pode ser vista sobre o que pensa Kandinsky quando do estudo que realiza sobre a cor:

O branco, que muitas vezes se considera como uma não-cor... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade se tentam desvanecido... O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas.. É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo. (KANDINSKY, 1996, p. 5)

Estaria então, de alguma forma, a poesia de Orides tocando o nada? A presença desse branco no poema traria o vazio para o foco do poema? Antonio Candido mencionara

em seu prefácio que o título do livro poderia facilmente ser visto como “O ser e o nada”, isso porque os poemas de *Alba* teria uma “fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, – que é o eu do sujeito-poético, mas sobretudo o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa”. Avancemos na leitura, e procuremos preencher os espaços vazios e em branco na tentativa de chegar a uma conclusão. Quando pensamos o branco, compreendemos que ele é um elemento anterior “a todo nascimento”, “a todo começo”, por isso pode facilmente ser, por similitude, compreendido como a alba; ao longe, interpondo-se sobre o véu escuro da madrugada, é ela quem nos atinge com força juvenil, levando-nos sempre a um novo nascimento. Sendo assim, de que maneira o “Branco” que inicia a parte “IV” pode ser compreendido como “Sinal ofertado”? O branco é a “oferenda”? Quem a dá? A resposta, a meu ver, se faz pelo penúltimo verso do poema, por meio do “sangue”, que clama o “AGORA”, ou seja, o sinal ofertado reside no tempo presente. O instante do “AGORA” é o momento em que o “Branco” se instaura, quando a alba reluz. É com ela que abrimos os olhos, que sentimos pulsar o sangue, que nos sentimos vivos, iluminados.

E chegando ao fim da leitura, enquanto leitor de poesia que somos, acabamos por desejar uma resultante, uma conexão firme entre as partes do poema para que possa se compreender o que ele nos diz. No entanto, mesmo que durante a leitura do poema realizemos essa busca, daquilo que mantém as partes conectadas, é preciso saber que não é necessário que tudo no poema se relacione. Mesmo que esse seja o pensamento que dita a contextura poética e a organização de um livro de poesia, deve-se levar em consideração que estamos perante a poesia de Orides Fontela, e que seu modo de organização é algo único. A parte de um poema, ou o próprio poema, que possa parecer distante de todo o resto, provavelmente se unirá ao restante para formar um todo integrado em “Alba”. Mas pensando nisso, voltamos ao poema para ter certeza que nada deixamos passar. E buscando uma saída, voltamos ao início, com a mesma pergunta: o que une as divisões do poema “Alba”?

Relendo o poema, observe-se que temos duas cores presentes, que se animam ao início e fim do poema, veja-se que o “AGORA” carrega o vermelho, o sangue da carne; da mesma maneira, o sinal ofertado se manifesta na totalidade branca do primeiro verso do segmento “IV”. Esse branco é a primeira luz, é a alba que desperta e se lança sobre o corpo que nasce, “luz” e “carne” também travam certa dualidade manifesta em “Alba”. Ivan Marques também nota tal questão quando afirma que neste poema:

assistimos ao dramático encontro entre a “luz” e a “carne” ou, se quisermos, entre o “branco” e o “sangue”. O embate arma-se, portanto,

desde as primeiras luzes da manhã, isto é, desde o nascimento da vida, em cujo curso as feridas ligadas ao sangue deverão fatalmente irromper. Não nascemos para outra coisa que não a violência do sangue. (2019, p. 11)

O que dizer deste dualismo? Duas ideias ajudam a refletir sobre tal poema e comentário, a primeira se baseia na lembrança da capa de *Transposição*, e da leitura que sobre ela foi realizada. Nela, o branco e o vermelho contrastavam em meio à significância da palavra “Transposição”. O dualismo já se fazia presente antes mesmo de adentrarmos um livro de Orídes. O vermelho se sobressaía como uma possível vazão ou representação do que poderia ser visto no livro, o ato de transpor e com ele a significação que não haveria apenas a plenitude, mas distensões; para transpor é preciso deixar o já estabelecido para trás, esteja ele em equilíbrio ou não. Assim, pensando nesse princípio da dualidade, posso dizer que a capa branca, passível de representação do equilíbrio e da harmonia, era desarranjada pelo tom do sangue. Voltando ao poema, pode-se fazer a leitura de que luz e carne se opõem, que o branco e o sangue se veem como diferentes, mas também se completam. Um sofre no desarranjo do outro, desarranjo necessário para sua própria existência. Nesse sentido, perceba-se o segundo mote para a presença dessa dualidade, assim como voltei à capa do primeiro livro, volto à da capa do livro *Alba* para observar como o celestial e o terreno se manifestam, seja pela presença do anjo, seja pela demarcação limítrofe do céu e a parede da casa. No quarto segmento do poema, suponho que essa ideia se repete. O “Branco” é o branco ofertado pela nossa existência; no dia a dia é ele quem ressurge para nos animar, para nos levar diante do tempo, dar energia e nos fazer existir, é nesse “AGORA” que tudo se torna real para nós. Surpreendidos pela luz da primeira parte, que torna agora representando pelo branco, nosso sangue pulsa sob a carne, e isso se sobrepõe pela caixa alta exposta, evidentemente proposital, no último verso do poema, que pode representar o momento pulsante da carne.

E assim chegamos mais uma vez ao fim do poema. Essa conduta que traço, da preocupação de buscar uma compreensão para o poema se deve ao que diz a poeta, que seus poemas-temas representam as possibilidades temáticas de seus livros. Se for assim, o que nos diz “Alba”? Se traçarmos o início da leitura a partir do anjo negro da capa e a relação manifesta no primeiro poema, a resposta gira em torno da luz, do branco, do sangue, da lucidez, da carne, do sonho e do silêncio, mas também da repetição, do nascimento, do encontro entre o celeste e o terreno, do dualismo da busca pelo eu. Provavelmente, isso é o que percebo neste ponto, ao continuar a leitura sequencial do livro, vou converter esses elementos em outros desdobramentos, ou seja, eles irão nos

guiar para outras chances de existência. O branco poderá não ser apenas o branco e assim sucessivamente. “Alba” é a chave para a leitura do livro, mas ao mesmo tempo ele é apenas o início do fim, que sempre vai tornar como se fosse a primeira vez, “e a primeira vez / é sempre”. O poema, então, que pode ser referenciado como um quadrado delimitado em si, abre-se para as variadas possibilidades. As quatro divisões postas em sequência poderiam não necessariamente comungar um mesmo caminho, uma mesma ideia, mas é possível ler neles um fio narrativo que estrutura a arquitetura de “Alba”. Sendo o fim do poema, na verdade, o início de um próximo que se visualiza, o passo seguinte é ultrapassar, por um momento, os poemas que se interpõem entre o poema-tema e outros dois poemas, intitulados de “Alba (II)” e “Alba (III)”. Vejamos:

ALBA (II)

A estrela d’alva – puríssimo
centro da aurora – sidera-se
penetra-me até à vertigem.
(FONTELA, 1983, p. 40)

e

ALBA (III)

Ó rosa face
emergente:
puro gosto de luz
branca.

(FONTELA, 1983, p. 41)

Ler esse agrupamento de poemas, de mesmo nome, me ajuda a compreender como parte do processo de *Alba* foi pensado. Ao se ter um poema que se divide internamente – em quatro partes – e é tido como um norte para o livro, e ao se ter também considerado a origem de outros dois poemas, penso na textura poética em um nível diferenciado. Além da possibilidade de microcontextura, que já apresentei nos capítulos passados, não imaginávamos que o mesmo poderia acontecer dentro de um mesmo poema. “Alba” acaba por representar um cosmos em si próprio, que contém quatro pontos distintos, que se tocam. Além disso, outros poemas no livro possuem essa mesma divisão ou outras divisões. Um exemplo disso, é o poema “Poemetos (II)”, que traz vários outros segmentos formando outro pequeno cosmos, enquanto o próprio “Poemetos (II)” é também parte de um todo maior, ou seja, de um outro cosmos. Parece que Orides vai pensando sempre de maneira que a volta da espiral maior englobe a menor, existe certa expansão nesse

movimento. Não é insignificante pensar que o movimento de sua verve poética se movimenta dessa maneira espiralada, como dito no capítulo dois.

Mas, agora analisando os dois poemas, vê-se que são diferentes em suas formas, mas convergem para um mesmo tema, configuram-se em torno da luz e do branco, eu diria até que chegam a tocar o silêncio, assim como faz o primeiro “Alba”. Em “Alba (II)”, a presença da estrela d’alva, comumente conhecida como símbolo de Vênus, aparece como fonte pura de luz já no primeiro verso. Mas estrela d’alva também faz referência à própria alba, à aurora. Logo, a poeta aí não fala de Vênus, mas relaciona por sinônimo o título do poema, é ele o centro de tudo, é para ela que nos deixamos siderar. A vertigem vem por meio do olhar, que encara a luz branca que nos penetra. Esse poema também traz uma ideia do contraste entre a “luz” e a “carne”. A vertigem será sempre nossa, algo do corpo humano, que não aguentando olhar para a luz por muito tempo, autoproclama-se cego, na escuridão momentaneamente, o que nos leva até vertigem. O ponto de contato, então, se estabelece com o poema-tema. A forma do poema, é mister dizer, é feito em redondilha maior, contendo versos com a tônica na sétima sílaba, ao contrário do último poema “Alba”, que, num primeiro olhar, não possui nenhuma métrica pré-determinada. No entanto, se entendermos a proposição do *enjambement* como algo pertinente e constante na poesia oridiana, veremos que este poema também se molda dentro da redondilha maior. Veja-se que os dois primeiros versos – “Ó rosa face / emergente” – quando lidos juntos, a tônica se põe na sílaba “gen”, formando uma redondilha maior. Da mesma maneira, os últimos dois versos, quando lidos juntos – “puro gosto de luz branca” – a tônica se dá na sétima sílaba “bran”. O que antes não teria ponto de contato – a forma dos poemas – agora possibilita uma ponte. No terceiro poema, então, em contraponto ao símbolo estrela, traz a rosa branca como face emergente da luz. Em ambos os poemas, a “luz” é o centro. Logo, podemos pensar que a luz, mais uma vez, vai ser uma das imagens mais vistas dentro do livro. Contudo, é pertinente pensar que os símbolos que aí se apresentam também dão pistas para o que virá. Sendo uma extensão do poema-tema, podemos pressupor que tais poemas podem ajudar a compreender melhor o livro *Alba*.

“Abrir os olhos / Abri-los / Como da primeira vez / – e a primeira vez / é sempre.”; assim, o início da sequência poética poema se insere na ideia de promover a visualização de novos dias, novos retornos, novos acordares, e nada será como era antes, pois a primeira vez sempre acontecerá nesse novo início, nesse começos. E é o silêncio, portanto, que está promovendo essas aberturas, ele se impõe no despertar da alba, no

despertar da carne, que se surpreende com a luz retirando-nos do sonho. Haverá ainda na visualização do silêncio um retorno à origem, como a própria alba faz neste poema – como as flores da capa. Mas, nesse sentido, fixando-se sobre a imagem do anjo, que pode representar a presença divina, uma pergunta quase existencial me vem à mente: O que havia antes da luz, do *big bang*? Poder-se-ia dizer que só havia o silêncio? A escuridão? A existência de uma energia cósmica? O que me intriga nesta reflexão é que, de certa forma, a constituição do *ápeiron* retorna. A luz teria nascido da vontade de Deus, mas também pode-se dizer que foi por meio do movimento da destruição, que se insere no indefinido de um provável cosmos, que tudo teria se criado, como dito no final do capítulo anterior por Anaximandro. Mas o silêncio aí se constituiria? De que maneira? O silêncio não está presente apenas na capa do livro *Alba*, seja no silêncio voraz do anjo, seja na alvura da capa; ele faz parte da constituição de seus poemas, daquilo que está dito explicitamente e, ao mesmo tempo, o que não está dito. As páginas em branco, as quebras dos versos – que são vistas, muitas vezes, como aleatórias –, a significação da multiplicidade da palavra e até mesmo a ausência do eu na poesia de Orides proporciona ao (re)aparecimento do silêncio em *Alba*. Quais os caminhos, portanto, devemos percorrer para investigar de que maneira as ligações estruturais deste livro de poesia se realizam para que a sua constituição contextual se erga?

Fraistat (1986, p. 11) dirá que se deve ter cautela na análise de um livro de poesia quando se busca evidenciar os pontos de intersecções existentes. Isso devido ao leitor querer forçar certas “consistências” que não vão se sustentar. O que acabará ocorrendo é sacrificar a arquitetura do livro em prol da contextura poética existente, o que não deve ser feito, pois isso acabará acarretando a distorção das interpretações realizadas sobre os poemas, tudo a fim de organizar o livro como um objeto consistente. Devemos sempre fugir dessa impressão causal que o leitor pode vir a ter, uma vez que compreender um livro de poesia como um todo sincrônico é também aceitar que ele possui falhas nas sequências dos poemas, por exemplo. Sobre essa questão, Shawcross, falando sobre a organização e ordem dos poemas em um livro de poesia, dirá que a própria “aparente inexistência de um arranjo geral cria outras conotações”, ou seja, enquanto leitores de poesias que buscam estruturar uma interpretação plausível de uma obra poética, tentando afinar quase que à força os poemas presentes em um livro de poesia, estaremos prejudicando a obra em si e, conseqüentemente, a própria leitura que fazemos desse livro. Ele afirma ainda que aquilo que não existe dentro dos poemas, em suas organizações, por exemplo, pode levar o leitor a esperar aquilo que não é dado (SHAWCROSS, 1986, p.

119). Ou seja, enquanto leitores, tendemos a criar uma unidade integradora a um volume poético mesmo quando não há nada aparente, formal, estrutural ou temático que nos conduza a isso. No entanto, isto não é o que acontece na poesia de Orides Fontela, e é por este motivo que acredito que em todos os seus livros há uma contextura possível, e neste capítulo analisarei como a enxergo em *Alba*, ou seja, como a integridade do livro de poesia se realiza, tornando-o um objeto poético enquanto produto final pensado como um trabalho de poesia, constituindo o livro como um feito poético. Diante disto, como adentrar em *Alba*? Como configurá-la aos nossos olhos?

A leitura e análise dos três poemas que trazem no título o nome do livro ajuda a compreender melhor essa contextura. Mas, talvez, compreender como o livro fora gerado também possa ser um ponto de partida. Gustavo Castro, em depoimento, informa que os poemas que compõem o livro já haviam sido escritos há muitos anos. Quando Orides entregara, pela primeira vez, uma coleção de poemas a David Arrigucci, ele a leu efetuando uma marcação por pequenas estrelas ao lado dos textos. Nivelados de uma a três estrelas, boa parte da produção que se encontra em *Alba* havia sido marcado com uma pequena estrela. Quase 24 anos depois, após terem sido repensados, modificados, reescritos, revistos, Orides daria vida ao livro que viria a ser considerado o seu *Magnum opus*, e que, como dirá Castro, fora organizado com a calma de uma monge budista. É importante lembrar também que entre a produção de *Helianto* e *Alba*, dez anos se passaram, uma época em que o país era governado por uma ditadura; um momento turbulento que poderia ter sido desdobrado sobre os textos da poeta, mas que, justamente nesse período, enquanto preparava o livro, atuava “toda semana no templo Budista da rua São Joaquim, e, na frente do templo, frequentava os cursos de arranjos florais”, talvez se pondo em um movimento contrário ao que acontecia na sociedade. A própria poeta conta que na década de 1960, no bairro Liberdade, “frequentava o templo zen-budista, fiz ikebana, consumia comida japonesa” (FONTELA, 1996, p. 122). Um adendo que pode contribuir para visualizarmos como a ikebana pode ter tido forte impressão sobre a poeta é pensar na significação simbólica disso. A ikebana é a arte japonesa do arranjo de flores e carrega em si uma forte simbologia, a da flor ser vista como um “modelo do desenvolvimento da manifestação, da arte espontânea, sem artifícios e, no entanto, perfeita; como também o emblema do ciclo vegetal – resumo do ciclo vital e de seu caráter efêmero” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 437). Além dessa representação, a ikebana ainda pode ser vista como uma representação de um elo possível e significativo entre o universo, o homem e a Terra. Elementos estes que permeiam a poesia de Orides

e, principalmente, aqui em *Alba*, com poemas de cunho mitológicos, isso se evidencia, pela ligação entre os deuses, representando o universo, os homens e as suas ações na Terra. Essa busca por lucidez interior, provavelmente, contribuiu para que Orides gestasse o seu terceiro livro. *Alba*, portanto, atravessa todos os anos 1960 e 1970, sendo somente publicado em 1983. Sobre o que Castro conta, é possível verificar algo próximo a essas informações em um texto de Orides chamado *Nas trilhas do trevo*, que fora publicado no livro *Artes e ofícios da poesia* (1991), com organização de Augusto Massi. Nele, a poeta fala sobre sua formação e como compôs os livros; ela confessa que *Alba* fora um “fim da linha” e que teria sido esse realmente o seu melhor *livro*, que finda um ciclo iniciado não em *Transposição*, como já afirmei anteriormente, mas, sim, em *Rosácea I*, livro que teria se perdido anos antes:

Pra mim, era um fim da linha, ápice da espiral poética iniciada creio que com *Rosácea I*, algo de perfeito e, por isso mesmo, ultrapassado e morto. Podiam louvar ou execrar, mas meu problema era – como mudar?

O sucesso anterior facilitou a publicação do que seria o próximo livro: *Rosácea* (o que existe). Aliás, antes que esqueça, poemas de *Rosácea I* (o enjeitado) estão disseminados por todos os livros posteriores, o mais antigo é “Composição”, em *Helianto*, que é dos meus 19 anos. É que a cronologia não é meu forte: agrupo poemas segundo quero, para compor a totalidade de um livro que tenha estrutura interna, pés e cabeça, e nesse processo a cronologia é que entra bem.

Voltando a *Alba*, neste momento eu consegui mesmo um livro, algo bastante íntegro, e, por tudo isso... terminal. Voltei “a um passo de” ... mas não saí de lá. Única novidade que assinalo em *Alba* é o início da influência do Zen. Só um “cheiro”, algo sutil, perceptível.” (FONTELA, 2019, p. 26)

Alguns pontos que a poeta informa ajudam a entender um pouco da composição do seu terceiro livro e a dar vazão para algumas questões que podem contribuir para que a formação da contextura poética de *Alba* seja revelada. O primeiro é quando ela diz que os poemas já estavam iniciados em um livro que ficara para trás, *Rosácea I*. Assim, constata-se que a laboração poética de Orides não era algo feito às pressas. Veja-se que os poemas que chegaram até o terceiro livro já estavam lá antes mesmo de qualquer outra publicação, como fora dito anteriormente. O segundo é quando ela afirma que realiza um agrupamento de poemas segundo seu desejo; a poeta abre espaço para que o leitor fundamente o que antes poderia ser apenas divagação. Cacaso, quando resenhou o livro para o Jornal *Leia Livros*, em agosto de 1983, acabou por afirmar algo que corrobora com essa ideia de agrupamento; dirá ele que “é duplamente difícil

falar de *Alba*, [por]que constitui no fundo um único poema” (CACASO, 1983, p. 2). Ou seja, o que o poeta afirma pode ser uma verdade, se pensarmos que Orídes não teria agrupado os poemas em *Alba* de qualquer maneira; se acharmos que os poemas conversam entre si, fazendo com que o fim de um poema sempre nos leve ao início de um próximo, isso por si só já contribuiria para concluir que há uma forte textura poética em *Alba*. Luiza Franco Moreira, sob essa mesma impressão, quando resenhou o livro para a *IstoÉ*, no mesmo ano, afirmou que “Aos poucos vamos percebendo traços que unem os poemas desta coleção e fazem dela um livro” (1983, p. 72). Lembre-se que no primeiro capítulo sugeri que *Helianto* e *Alba* poderiam ser considerados um grande bloco, quando já pensava que o livro teria sido pensando nesse sentido, de ter sido construído como uma grande teia. Portanto, se pensarmos nessa ideia de que os poemas se tocam, que vão se unindo, além dos poemas “Alba”, por exemplo, e pensando nas temáticas que permeiam o livro para pensar nesses agrupamentos, podemos elencar alguns poemas, como no caso dos poemas que surgem para fazer referência ao mito: “Prometeu” (p. 26), “Centáuros” (p. 28), “Mito” (p. 31), “Penélope” (p. 32), “As Parcas” (p. 34) e “Letes” (p. 54). Diferentemente de *Rosácea*, que possui uma de suas partes intituladas como “Mitológicos”, tais poemas em *Alba* estão postos, aparentemente, sem uma ordem específica, permeando o livro, mas presentes do início ao fim; o último poema da obra evidencia a importância dos “poemas mitos” dentro do livro, uma vez que finda com “Letes” – e como dito anteriormente, no capítulo um, o poema de encerramento tem um significado especial, pois auxilia a nossa compreensão do todo da obra, é nesse ponto final que os princípios estruturais que vão sendo encontrados no livro de poesia, desde o poema de abertura, se revelam. É chegando ao fim do último poema, ao fim do livro, que notaremos a importância do posicionamento dos poemas, das relações que eles possuem entre si; é possível testar alguns princípios composicionais sobre a obra para se constatar se ela possui uma unidade integradora. Nesse sentido, quando Orídes fala de um conjunto de poemas, ela confessa que realiza tal feito no sentido de buscar uma composição da “totalidade de um livro que tenha estrutura interna”, ou seja, permear *Alba* (1983) com poemas que fazem referências a este ou aquele tema é para que, ao fim, possamos, enquanto leitores de poesias, compreendermos o todo, visualizarmos a sua teia. Desse modo, ao lado da presença significativa do silêncio, que surge já no início da capa da primeira edição, e, como veremos, estará presente de maneira incisiva também pelo livro, como de maneira explícita nos poemas “Poema” (p. 14), “Clima” (p. 16), “Pouso (II)” (p. 17), “As trocas” (p. 22), “A mão” (p. 24), “Trovões” (p. 25), “Noturno” (p. 40), “Nau (II)” (p. 44), “Silêncio” (p. 47), “Nudez” (p. 48), “Via” (p. 49), “Rio (II)” (p. 50),

“Flama” (p. 51), “Ode (II)” (p. 52); do mesmo modo, o silêncio ainda subsiste na presença de outros símbolos, como no espelho, no voo, no fluxo da fonte, assim como podemos elencar a permanência do silêncio em vários dos poemas mitos do livro. Tanto os poemas que fazem menção à mitologia de alguma maneira quanto os poemas que trazem em si uma significância poética do silente poderão servir como pilares para pensar a maneira que o livro se arquiteta.

Nesse caminho, Cacao pode ajudar nessa visualização, pois ele aponta o silêncio como um elemento decisivo para compreender a textura de *Alba*. Para o poeta carioca, o silêncio em *Alba* já era visto como algo que “perde sua integridade originária, por assim dizer ontológica, plena, tornando-se algo distanciado, às vezes estridente, com altíssimo poder de autoconsciência. O silêncio torna-se consciente de si mesmo através da linguagem, que o invade e deflora” (1983, p. 2). Isto é, a própria metapoesia realizada no livro se significa também em seus elementos constituintes, o que acabará por revelar uma outra estratégia poética de Ordes que ajuda a pensar em um outro agrupamento possível de poemas, e que remete à ideia de destruição e reconstrução dos atos, além de em determinados momentos poder ser vista na estrutura formal dos poemas. Nesse sentido, poderemos elencar alguns poemas, como “Meada”, que está em *Transposição*, e “Penélope”, que está em *Alba* para ficarmos apenas em dois. Naquele, as mãos, a desfazer fios, representam o fluxo do tempo a diluir a palavra, impedindo-a de se reinventar.

Uma trança desfaz-se:
calmamente as mãos
soltam os fios
inutilizam
o amorosamente tramado.

A palavra que fora tramada – a trança – em um outro tempo por outras mãos agora tem de ser desfeita, e isso se dará pela procura de sua essência, ou seja, há aí uma procura pela essência da linguagem.

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

As mãos são as responsáveis para que os fios sejam desfeitos, o movimento de desconstrução, portanto, se inicia, como um ritual de gestos que reflete a construção da trança, repetindo em cada estrofe o primeiro verso, como se repetisse o movimento

que as mãos fazem para tramar ou destramar a trança. De acordo com Buciolli (2003, p. 50), há nesse movimento de destramar uma desconstrução de um movimento circular, pois o que se deseja aí é romper com o ciclo, dar um passo à frente.

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

As mãos
destroem, procurando-se
antes da trança e da memória.

(FONTELA, 2015, p. 32)

É nessa busca pela essência da linguagem que está o rompimento com o movimento circular que a trança proporcionava, e é por meio da desconstrução desse movimento que se destrói “a harmonia entre as mãos e os fios”. A poesia de Orídes, nesse ponto, acaba por proclamar o passo impossível, o movimento de *ir além*: a transposição.

O segundo poema mencionado, “Penélope”, também pode ser lido como uma representação desse movimento circular e que também atua com certa ideia de fazer e desfazer. Sabe-se que, na *Odisseia*, Penélope, durante quase vinte anos, espera que Ulisses, seu marido, à casa retorne. Contudo, sem saber de seu paradeiro, se estaria vivo ou morto, e depois de passar alguns anos, seu pai pede que ela se case novamente. Mas Penélope, sendo fiel ao seu marido, nega esse pedido. Mas diante da insistência de seu pai, há um momento em que ela aceita ser cortejada por vários pretendentes, deixando claro que só se casará novamente quando terminar o sudário que prometera fazer para Laerte, pai de Ulisses. Penélope, desse modo, cria um ardil para nunca chegar ao fim da composição do sudário nos dias que se seguem. Ficamos a saber que todo o trabalho que a mulher de Ulisses realiza durante o dia é desfeito quando a noite chega, retardando a possibilidade de um novo casamento. Ela não o termina, pois sempre retorna ao início ao final do dia para ganhar mais tempo, pois crê que seu marido há de voltar. Frente a isso, o poema surge:

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

(meu “sim” traz o “não”
no seio).

(FONTELA, 1983, p. 32)

A voz do poema remete, então, ao que Penélope realiza. O ato de fiar o sudário representa uma maneira de conseguir viver um pouco mais com o amor que possui por Ulisses. Ela sabe que, se chegar ao fim do sudário, deixará de viver, deixará de amar, pois será entregue a um novo pretendente. E não é o que ela deseja. Por isso, a repetição da construção e destruição do sudário é importante para se entender o ciclo de espera que ela mesma cria e vivencia. Por outro lado, ao se deparar com essa mesma questão, afirmará que o poema carrega consigo a possibilidade de que o poema esteja a falar de si próprio. Em cada ato de construção realizado, há também a negação do próprio ato, a sua desconstrução. O que é feito, logo é desfeito; o que é vivido, logo é desvivido; o que se ama, logo é desamado. Parece que o poema é construído em torno de contrários para se constituir, a dualidade outra vez se torna patente. O sujeito-poético ergue suas ideias, não no intuito de fixá-las como algo permanente, mas prevê e sabe que tudo automaticamente será construído para ser desfeito logo em seguida. Seu ato de criar, portanto, é o mesmo que a personagem mítica realiza ao fiar o sudário. Ao fim do poema, tem-se a ideia de que essa ação contínua, repetitiva, circular, continuará ocorrendo incessantemente em tudo que o sujeito-poético se propor a fazer.

O movimento circular, aqui, surge na mão de uma mulher que não quer negar a vida de seu marido, nem ao mesmo tempo negar o seu viver (des/vivo) ou o seu amar (des/amo). O sim que ela posiciona para seu pai e para os pretendentes, na verdade faz parte do seu plano, pois cria a abertura necessária para realizar a negação que já tentava fundamentar. Nota-se, portanto, que Orides vai criando diversas representações para o movimento circular. E há ainda mais possibilidades. O que se constata é que o início e o fim das coisas, em seus poemas, se misturam, e não se sabe ao certo quando tudo começou nem quando tudo vai se findar. A ideia de entender a obra de Orides como um grande livro faz, então, sentido. Serão os seus livros partes definidas, limitadas, com “início” e “fim”, ou tudo não fará, como bem disse Hazin, realmente, parte de uma grande obra circular, que por meio da leitura não se finda nunca? É assim que o círculo oridiano vai nos envolvendo em seu fazer poético. E é na presença desse movimento que acabamos compreendendo o conceito de que o fim pode ser o início e de que o início pode ser o fim e que não saberemos ao certo em que ponto estamos no movimento da existência do cosmos. O fluxo da mudança nos carrega sempre em um eterno movimento.

Nesse sentido, tal comentário de Cacaso e a breve explanação sobre os poemas “Meada” e “Penélope” servem para referenciar algo dito por Orides mais de uma vez, que nos seus três primeiros livros, ela vivia “pairando lá em cima”, que seus poemas eram “sublimes demais”, a transcendência presente desde *Transposição*, assim como os temas envolvendo o *ser* podem ter contribuído para que ela viesse a repensar sua obra. Tida como bizantina, hermética, a poeta “já não aguentava mais esse negócio nas nuvens” (2019, p. 48), tudo o que ela desejava, ao mesmo tempo em que findava um ciclo em *Alba*, era pensar em mudar o seu estilo e começar um novo ciclo poético. Diz ela ainda: “O problema sempre foi o *ser*, a forma, a palavra. O silêncio só entra devido ao impasse inevitável. E mesmo assim até *Alba*, porque depois até eu mesma cansei deste assunto” (2019, p. 25).

Alba, portanto, acaba sendo uma ponte para o retorno, que traz em si o “res / piro” do pássaro, a volta ao início, a representação de um ciclo que se fecha – mas que ao mesmo tempo se reinicia, se abre – e que causa, talvez, ao leitor, estranhamento. Estar “A um passo” novamente é manter-se apreensivo para o que vem, para o que antecede a *alba*. A rota, ou o voo, que a leitura realizará já traz em si a experiência do ir e vir, da repetição pela diferença, da transposição das coisas e dos seres, daquilo que tudo flui, e que nada deve permanecer o mesmo. Os poemas aqui “têm uma natureza dupla e perturbadora”, como dirá Antonio Candido no prefácio da obra. Para ele, os poemas de *Alba* tornam-se ao mesmo tempo uma “obra feita e discussão aberta” (1983, p. 3). Alguns dos seus 47 poemas estruturam-se no entorno da mitologia cristã e da mitologia greco-romana, ao mesmo tempo em que o espelho, a *alba* e o silêncio são alguns dos temas/símbolos que fundamentam não só o livro, mas a poética oridiana como um todo. Além disso, voltando à ideia de agrupamento, já mencionada; alguns deles são apreendidos do livro, como no caso de “Alba” (p. 13), “Alba (II)” (p. 40) e “Alba (III)” (p. 41); “Espelho” (p. 42) e “Espelho (II)” (p. 43); “Ode” (p. 52) e “Ode (II)” (p. 52). Já outros poemas aparentam fazer referência a outros em outros livros anteriores, como é o caso de “Pouso (II)” (p. 17), “Poemetos (II)” (p. 36), “Rosa (II)” (p. 44), “Ciclo (II)” (p. 45) e “Rio (II)” (p. 50) – sobre elas falarei um pouco mais à frente. Este terceiro livro de Orides Fontela, como dito, não traz partes a serem desenvolvidas, mas poemas que comungam entre si; como dirá Candido, “lendo-os, sentimos que as suas imagens, as suas palavras obsessivas, são elementos de uma realidade poética inventada e, além disso, signos de uma investigação, na qual a mente procura saber porque elaborou aquela realidade, e se ela vale” (1983, p. 3). Tal comentário é pertinente porque dialoga com a ideia dos poemas conversarem entre

si. Se pensarmos que os outros livros, exceto *Helianto* e *Alba*, possuem microcontexturas – que seriam as partes constituintes que os formam; por exemplo, em *Transposição* temos quatro delas – para compor a contextura do livro, podemos partir do princípio que no caso de *Alba* (1983) essas microcontexturas se darão de uma outra forma, seja pelo agrupamento de determinados poemas, seja pelo agrupamento temático de poemas que não estão obrigatoriamente em sequência de leitura, mas que se apresentam dispersos no livro. Diante disso, chamo a atenção para duas sequências existentes no livro. A primeira seria a que se relaciona diretamente com o livro. Três são os poemas de nome “Alba”, como já dito. O primeiro poema, o poema-abertura ou poema-tema, está separado por 27 outros poemas de “Alba (II)” e “Alba (III)”; enquanto estes dois encontram-se praticamente lado a lado nas páginas em branco que surgem no livro.

A maneira como as microcontexturas aparecerão será por meio da divisão interna de alguns poemas ou por agrupamentos temáticos. Por todo o livro, temos apenas nove poemas que possuem divisões. Assim como o poema “Alba”, os poemas “Bodas de Caná” (p. 21) e “Silêncio” (p. 47) são divididos em quatro partes, mas ainda há os poemas que possuem quatro estrofes, como “Letes” (p. 54). Coincidentemente, e só agora percebo, são eles, por exemplo, poemas que elencam justamente os elementos que funcionam como temas importantes para a unidade de *Alba*; vê-se nos poemas a luz/lucidez, o mito e o silêncio. Além deles, os poemas “Odes” (p. 35), “Espelho” (p. 42), “Via” (p. 49) e “Rio (II)” estão divididos em três partes, e os poemas “A mão” (p. 24) e “Touro” (p. 27) em apenas duas. Essas estruturas dizem o quê? A princípio nada. Lembremos que não ver além do que o poema mostra é também uma maneira de compreender a obra. Para que se entenda a contextura de um livro de poesia temos que nos ater às pistas que se apresentam de maneira sólida. Ou seja, até agora, essa divisão formal destes poemas não dizem nada. Contudo, quero chamar atenção para uma questão, já desenvolvida ao longo dos outros capítulos e fazer uma relação com o poema primeiro que aí está. Se as divisões dos livros de Orides Fontela possuem poemas que comungam entre si – lembremos de divisões como Mitológicos ou Bucólicos em *Rosácea* – para dar uma coerência necessária a essas divisões, será que o mesmo não pode ser visto em um único poema?

3.2 O refletir de *Alba*

*Vemos por espelho
E enigma*

*(mas haverá outra forma
De ver?)*

Orides Fontela

Nesta seção, busco diálogos internos entre poemas que se estruturam em torno de um mesmo tema. Não necessariamente esses grupos ou conjuntos de poemas estão agregados de maneira sequencial; em alguns casos, como os próprios poemas que têm como nome “Alba”, estão dispersos dentro do livro. Observar poemas que explicita ou implicitamente formam um nexos poético dentro de um livro de poesia ajuda a verificar pequenos pontos de luz que formam microcontexturas. Ao levar em consideração toda a obra poética de Orides, ao mesmo tempo em que se visualiza estes pequenos agrupamentos, nota-se a disposição de alguns diálogos entre os poemas sendo possíveis de se realizar por meio de temas, que acabam por extrapolar os limites do próprio livro. Assim, investigar tais poemas é uma maneira de compreender em diversos níveis a criação artística oridiana, partindo do interior de um poema para compreender o todo de sua obra completa.

Além dos três textos que levam títulos homônimos ao livro já mencionados, entre os poemas que possuem segmentos dentro de *Alba*, temos “Espelho” e “Espelho (II)”, e “Ode” e “Ode (II)”. Além destes, que parecem ter início e fim dentro deste livro, outros poemas são continuções iniciadas em livros anteriores, como é o caso de a) “Pouso (II)” – continuação de “Pouso”, na segunda parte do *Transposição*; b) “Poemetos (II)” – continuação de “Poemetos”, em *Helianto*; c) “Rosa (II)” – continuação de “Rosa”, na segunda parte do *Transposição*, d) “Ciclo (II)” continuação de “Ciclo”, em *Helianto*; e) “Nau (II)” – continuação de “Nau”, em *Helianto*. Entre esses poemas que trazem no título o “(II)”, há um, o poema f) “Rio (II)”, que não possui nenhuma referência prévia. Talvez o que se possa chamar de “poema-gênese” de “Rio (II)” tenha se perdido nas escolhas da poeta; talvez o poema possa ser a continuação de algum outro que não se apresenta como “Rio” nestes três primeiros livros, mas esteja disperso e representado por seu símbolo em outros poemas anteriores. A incógnita pode ser parte do “jogo infindo” da poeta.

Ao começar a leitura de “Espelho” e “Espelho (II)”, evidencia-se que o objeto espelho será o ponto alto dos dois poemas. O objeto é frequentemente elencado na obra de Orides Fontela. Além de ser um símbolo, o espelho é visto como revelador da verdade,

da pureza. É “também símbolo da criação que ‘reflete’ a inteligência criadora de Deus” (BECKER, 1999, p. 102), é diante do espelho que visualizamos o real, que nos transpomos, quase sempre, com uma sensação de que por trás dessa imagem nossa realidade pode ser vista de maneira totalmente diferente, como se fosse possível conhecer, por exemplo, o nosso duplo. É como se o espelho fosse o nosso além, nossa deformação e completude. Só nos inserimos na totalidade do espelho porque a luz atua sobre ele como um recipiente, por isso, muitas vezes, é visto como “símbolo do sol”, frequentemente lembrado como um símbolo solar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 393). Em certo sentido, o espelho na poética oridiana se instaura como algo além do objeto material, ele também é visto pela presença da água e seus reflexos, desse modo ele aparece nos poemas por meio de várias representações, como o espelho – objeto material; como o espelho natural – o reflexo da água, como objeto essencial para a vista que o caleidoscópio promove, e que são chamados pela poeta de “espelho dos instantes” (FONTELA, 2015, p. 114). Levando em consideração sua forte presença na poética de Orídes, além dos dois poemas, há apenas um outro que se refere explicitamente ao espelho e que está intitulado como “O espelho” (p. 23), pertencente a *Rosácea* (1986). Mas, além desses, o espelho aparece referenciado em vários outros poemas, como o penúltimo poema de *Alba*, chamado “Reflexo”; em *Transposição* (2015), “Ludismo” (p. 33), “Mãos” (p. 34), “Ode I” (p. 52) e “Torres” (p. 54); em *Helianto* (2015), “Tela” (p. 107), “Escultura” (p. 109), “Caleidoscópio” (p. 114), “Tato (II)” (p. 122), “Nau” (p. 138) e “Claustro (II)” (p. 152); em *Teia* (1996), “Kairós” (p. 31), “Noturnos” (p. 54) e “Narciso (Jogos)” (p. 68).

Vejamos, agora, alguns dos poemas, na busca de uma interpretação microcontextual:

ESPELHO

O espelho	
lúcido branco	silente
imóvel lâmina	fluxo
o espelho:	corola
	branca
o espelho	
branco centro da	
	vertigem
enorme corola	
	áspera
forma vazia	
do branco	

o espelho
flor sem memória fluência
– intensa corola
branca.

(FONTELA, 1983, p. 42)

O que diz o poema? O que diz o espelho? O poema acima possui três estrofes e, aparentemente, se divide de maneira vertical “isolando” algumas palavras à direita do verso, sendo a maioria substantivos, seguidas de poucos adjetivos. Em todo o seu conjunto, não há nenhum verbo, assim poderia se dizer que não há nenhuma ação, nenhum processo em andamento ou nenhum estado de significação, por fim, nenhum movimento; mas, talvez, aí se estabeleça algo que faz parte da essência do espelho, o poema, assim como o espelho, apenas é. Numa primeira representação, ele se faz estático, assim como o espelho, como um objeto visto como algo inerte, sem vida, que nada nos diz. Com um olhar mais tranquilo, observa-se a possibilidade de três caminhos interpretativos possíveis – talvez até mais. A primeira é aquela em que realizamos uma leitura que nos leva da esquerda para a direita, de cima para baixo; a segunda, uma leitura feita apenas das palavras que estão à esquerda e a última, uma leitura feita com as palavras que se firmam à direita. Tal formatação do poema – que pode estar refletindo as palavras dentro do próprio verso – pode nos levar a resultantes distintas. No entanto, ao verificar que em cada primeiro verso as palavras “o espelho” se repetem, pode-se supor que o poema deseja revelar um objeto principal, ele centraliza a ideia, ele retorna ao início, ao espelho, objetiva o artefato como único foco de sua interpretação. Além disso, com a repetição do primeiro verso, abre-se uma possibilidade interpretativa para que o que vem depois dele dentro da estrofe seja uma configuração do espelho; o que ele diz, o que ele representa, possivelmente, pode estar presente como resposta nos versos seguintes de cada estrofe. Um outro ponto que se observa, facilmente, sem ainda adentrar no poema é a presença da variação da palavra “branco/branca” no último verso de cada estrofe; estaria também o espelho presente como configuração da forma da estrofe? Além disso, a presença da repetição neste poema coincide com o que já foi afirmado, a repetição é algo essencial na formação poética dos poemas oridianos. Mesmo sem escolher estes dois poemas para exemplificar este princípio organizacional, ele acaba ressurgindo como elemento essencial.

Na primeira estrofe, há a percepção de que o primeiro passo se constrói por palavras que se completam por meio da própria imagem que representam e são exemplos

disso: o espelho / lúcido, o espelho / branco, o espelho / flor. Na primeira estrofe, a “lucidez branca silenciosa” se apresenta no segundo verso. Esse início de poema acaba por lembrar o que Candido fala em seu prefácio sobre a poesia de Orides, o que acaba por servir muito bem para a ideia do espelho, dirá ele que “Nos níveis mais recônditos brilha como um lago desconhecido o espelho-branco-silêncio, que poderia ser o nada, limite possível que atormenta e fascina” (1983, p. 2) Ora, tal ideia, de certa forma, se configura nesta palavra-conjunto que se faz presente nos dois primeiros versos. Estaria, então, o poema a falar do nada, de um limite existente? Talvez ainda não seja possível fazer essa afirmação, mas talvez os versos façam menção ao que reflete o espelho. Neste momento, aparentemente, ainda não há algo que esteja sendo refletido pelo espelho, só há a sua configuração enquanto recipiente de energia para que possa “funcionar” enquanto espelho que é. Ao mesmo tempo, o poema enquanto forma parece pôr em oposição, em estado de imagem refletida, a palavra “silente”, às outras duas “lúcido branco”. Assim, a palavra “silente” estaria a ressignificar as outras duas e vice-versa. Parece haver uma ação proposital criada que vai além da imagem: o ato de refletir a imagem acontece pela ressignificação das palavras. Contudo, não se define claramente o que aí se reflete. No terceiro verso, a lâmina do espelho se faz imóvel, certamente porque o reflexo da imagem só é possível com sua forma estática, seja ela lâmina de vidro ou lâmina d’água, não sabemos qual elemento se presentifica frente ao espelho. Neste ponto, o que ainda chama atenção é a oposição das ideias entre as palavras “imóvel” e “fluxo”, e como o verso pode representar sinteticamente a realidade presente. A imobilidade da lâmina faz referência ao estar sendo do espelho. Ele não se move, é fixo, reflete apenas o que acontece dentro do seu campo de visão. O que se coloca em oposição à imobilidade é justamente o seu contrário, o “fluxo”. Podemos considerar que o poema, nesta primeira estrofe, referencia algo que se faz fluído, algo que possui a virtude de vários acontecimentos. Como o que até agora se ergue frente ao espelho é a imobilidade, o silêncio, o branco, posso crer que a palavra fluxo pode ser imaginada como aquilo que é refletido na imobilidade da lâmina; se o espelho reflete o fluxo, que fluxo seria esse? A vida? Talvez na existência, no silêncio, a vida se põe como o fluxo necessário que se instaura e é refletido.

Ao chegar nos últimos dois versos da estrofe, deparamo-nos com uma forma em que a presença dos dois pontos poderá dizer muito sobre o poema. Geralmente os dois pontos são utilizados para sintetizar uma explicação ou para significar uma palavra, uma expressão ou uma frase. O que vem antes significado dos dois pontos, logo, terá sua representação, digamos assim, após os dois pontos. A palavra “espelho” que está aquém

acaba virando objeto de significação para as duas palavras que estão além dos dois pontos; “corola” e “branca”, apesar de se posicionarem uma sobre a outra, formam a expressão “corola / branca”. O que seria essa corola branca? A referência feita para o espelho é a de alguma flor? Ao analisar a palavra “corola”, ficamos a saber que faz referência ao receptáculo dos estames e do pistilo, ambos representam os órgãos masculino e feminino das flores. A cor “branca” acompanha o substantivo “corola” para referenciar um tipo específico de planta que tem coloração. O que dizer do poema? Penso que o espelho reflete uma corola branca. Essa é a imagem que ele reflete. Se algo, no início do poema, não se delimitava no campo de visão do espelho, agora é possível afirmar que há um objeto específico que ele reflete, a “corola branca”. Manter a palavra espelho, por meio dos dois pontos, nada mais é do que uma maneira de dizer que ele reflete sua corola branca. Onde estaria esse espelho? Que flor seria essa? Nada ainda está desvendado.

Quando partimos para a segunda estrofe, o espelho agora se posiciona como “branco centro da / vertigem”. Se o branco faz referência à flor, provavelmente o espelho reflete o mover da flor. Esse movimento da corola branca pode nos dar uma ilusão de movimento do próprio espelho: a vertigem. Quem se move? A flor ou o espelho? No centro do poema, novamente, a corola branca é o foco, ela é “enorme”, é “áspera”, as qualidades da corola se fazem visíveis por sua “forma vazia / do branco” que pode ser vista ao final da estrofe. Além disso, percebe-se que a disposição das duas palavras que estão à direita da estrofe possui quebras em relação aos versos que as antecedem, algo que não ocorre na primeira estrofe. Esse tipo de quebra vai ser uma das estratégias em comum que os variados poemas de *Alba* terão. A quebra, que acontece dentro do próprio verso, e faz o leitor ter a dúvida se é o mesmo verso ou se são dois, contribui para, em muitos casos, mostrar a dualidade entre os mais variados temas e símbolos que a poeta trabalha em sua obra poética. A quebra também acaba viabilizando a cristalização do silêncio dentro dos espaços criados visualmente no poema, o que faz aumentar “a ausência de som, o branco da página” (BELÚZIO, 2018, p. 290), a cadência da leitura se modifica, é um outro andar, um outro modo de se observar a imagem que o poema contempla. Os espaços se moldam com mais desenvoltura, o que dá margem para estabelecer neles a presença do branco e, conseqüentemente, a do silêncio. Ao mesmo tempo, quando releio a segunda estrofe visualizo a alba. Não estaria o espelho agora refletindo a imagem do branco da aurora em seu centro? Sempre compreendida como uma poeta que teve influência de Mallarmé, devido à presença fundante do branco, do

silêncio, Orides Fontela molda seus símbolos permeados de silêncio. Sobre isso, prefiro deixar para desenvolver um tópico sobre o silêncio mais à frente.

Ao chegar na terceira estrofe, veja-se que uma diminuição de palavras – os versos à direita. Do início até o fim, vemos um corte significativo dessas palavras refletidas pela metade, 4-2-1. O corte sintético se molda. Da mesma forma, verifique-se o final de cada estrofe, e todas elas, de alguma maneira, trazem uma relação com o espelho; se antes como “corola / branca”, depois como uma “forma vazia / do branco”, e, por último, como “– intensa corola / branca”, em um novo nível, temos a repetição da localização das palavras nos versos iniciais e finais de uma estrofe, “o espelho” e “corola / branca”. Tal forma acontece em vários outros poemas, e essa é uma das estratégias da poeta, sendo o espelho o elemento primeiro que surge em cada estrofe, a “corola / branca” se repete apenas nas estrofes inicial e final. Nos poemas oridianos, há quase sempre uma necessidade de voltar ao início. Sem a realização de incessantes leituras, em alguns casos, fica difícil apreender algo do que o poema diz. Isso acontece porque a palavra, “ser ambivalente”, como diz Octavio Paz, é o que é mas também é outra coisa além: imagem possível, símbolo armado, isso porque “a poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas” (2014, p. 30-31). Como diria Fraistat, cada leitor com sua leitura procura por algo no poema, e não será nenhum pouco estranho que encontre o que procure, mesmo que não seja algo pensado pelo seu criador, pois o poema, de acordo com Paz, é uma

possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. Pois bem, o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação. (2014, p. 33)

Tal afirmativa pode ser vista, por exemplo, na primeira leitura que faço do poema. Coloco o foco sobre o espelho, sobre a corola branca que aí se configura, apreendo-me no real possível – a imagem – que o poema cria. Prendo-me à primeira imagem que a palavra me suscita. Preciso visualizar como que uma pintura do poema para buscar entendê-lo, senti-lo. Em contrapartida, em alguns momentos, mesmo fixando o olhar sobre a forma, ela fica em segundo plano, importa-me a palavra, o verso, o jogo da reflexão. Só depois de refletir sobre o poema, penso na impossibilidade possível do

poema. Veja, se atentarmos para a leitura de Rafael Belúzio, quando analisa o poema “Espelho”, em seu artigo “Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela)”, será perceptível que o cerne da leitura inicial se volte para total compreensão do silêncio, dos espaços vazios, pela análise da rima do poema e de sua forma. Mas em ambas as leituras, enquanto leitores, colocamo-nos nos limites do poema. Nas duas interpretações, o que se busca está proporcionado pelo próprio poema. Não há desvios graves nas leituras, não há uma imposição esdrúxula sobre o poema. O espelho, enquanto forma, flui.

Em relação à citação de Paz, lembro que Fraistat comenta algo próximo à experiência do leitor e do seu encontro com o livro:

É um fato simples da nossa experiência de leitura que poemas ocorrem, nas palavras de Albert Thibaudet, “como uma função do Livro”. Isso quer dizer que o livro – com todos os seus contextos informativos – é o ponto de encontro do poeta e do leitor, a “situação” em que seus textos constituintes ocorrem. Como tal, o livro está constantemente condicionando às respostas do leitor, ativando vários conjuntos do que os semioticistas chamam de “códigos interpretativos”. (2014, p. 3, tradução nossa)

Ambos – Paz e Fraistat – colocam a leitura como a “ferramenta” necessária para que os “códigos interpretativos” surjam ou para que possamos perceber “um traço comum” nos poemas presentes dentro de uma única obra. Isso pode ser exemplificado nas duas leituras acima apresentadas, ambas levam em consideração não apenas o poema de maneira isolada, mas ao grupo à qual ele pertence, e que nesse caso é o livro de poesia *Alba*. No meu caso, a própria pesquisa contribui para a leitura do poema com um olhar um pouco diferenciado, pois tentar fixar em algum elemento simbólico ou temático, em busca da contextura possível; no caso de Belúzio, sua sistematicidade em volta da questão do ritmo, do branco, do vazio o leva a encontrar o silêncio por toda a obra oridiana. Além disso, é fato que para aquele poeta que estrutura um livro de poesia, pensando no princípio que o rege, é difícil imaginar como o poema poderá ser lido, interpretado, recebido, uma vez que o que fora escrito já não mais lhe pertence. A preocupação, se é que ela existe, deve se voltar para: devo construir um livro de poesia em que o leitor – sendo o responsável pela identificação do que acontece entre os poemas – tenha sua posição condicionada por um fio narrativo; só assim, como apontou Fraistat, se poderá visualizar a unidade presente em um livro de poesia. Em contrapartida, e ao mesmo tempo, as resultantes interpretativas que um livro acaba por sofrer não devem estar limitadas ao que a poeta conscientemente realiza por meio dos poemas. Quando um livro de poesia é

gestado com certa obsessão em sua arquitetura, os mais diversos caminhos poderão levar há um núcleo central da obra em si.

Como bem aponta Octavio Paz, temos que perceber a participação que acontece em diversos níveis e não apenas entre leitor e poema, mas também entre o leitor e a contextura que se evidencia, pois “Toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro” (2014, p. 33). Diante desse comentário, fico a pensar se Orides Fontela não pode ser considerada uma *poeta da releitura* ou *poeta do retorno*; é evidente que qualquer tipo de adjetivo para a poeta não vai representá-la, mas o termo não tem intenção aqui de significá-la de modo totalizante, mas apenas como uma nomeação frente ao que até aqui tem sido analisado. Tal nomeação faria jus à ideia de sempre reler o poema, o que traria consigo a ideia da transposição presente, do ir além em um texto que nunca cessa. É por meio do fim do poema que identificamos os vários caminhos, o de tornar ao seu início ao mesmo tempo em que aponto para o início do próximo texto que está por vir e assim sucessivamente. O ir além traz consigo o retorno necessário. Observando e sentido as várias aberturas que eles realizam, pode-se aqui afirmar que desde o primeiro verso do primeiro poema publicado em seu primeiro livro Orides busca o impossível, o inalcançável. Seria à toa, portanto, que ela findaria *Teia* com um poema que significa justamente essa ideia? Deixemos a resposta para o fim do percurso.

O ato de transpor, a presença da luz, a ideia de nascimento se realiza nas leituras que o próprio leitor vai executar ao se deparar com os poemas oridianos. É graças ao leitor que o poema tem uma nova interpretação a cada nova leitura, pois cada retorno é uma nova vivência. Talvez com a organização imposta pela poeta em seus livros de poesia, o leitor perceba que os poemas nos levam a isso, a compreender que a poesia de Orides Fontela é uma poesia de releitura. Assim, o retorno manifesto na palavra oridiana, que nos encaminha a uma origem impossível, faz o espelho mirar a flor, ou mais do que isso, mirar a vida, fazer de sua imobilidade o reflexo do fluxo existencial das coisas, a vertigem necessária para a germinação da natureza por meio da “corola / branca”. O centro de tudo, portanto, é a vida, sua “fluência” em meio aos seres e ao nada, é dessa maneira que ela se instaura com e por meio do espelho. É no espelho que podemos também ver refletido o tempo presente, o passado; por meio do espelho revivemos, rememoramos o tempo. O objeto espelho, o símbolo, acaba por ser compreendido também como uma representação do tempo, da memória, da vida, ou seja, “a palavra real

nunca é suave” porque ela é múltipla, e a multiplicidade nos fere. Assim, a palavra “espelho” em seu significado multiforme se apresenta em novo poema intitulado “Espelho (II)”:

ESPELHO (II)

I

Fita-nos o cristal, vácuo
de onde emergem rosas
pássaros.

Fita-nos o tempo. Viva
a infância nos rememora.

II

Aves
disparam no espelho
vívidas

aves
lucidamente navegam
no puro cristal
do tempo.

(FONTELA, 1983, p. 43)

A primeira dúvida ao ler o título do poema é se seria possível conectá-lo ao poema anteriormente apresentado. Não sendo “sequências poéticas”, esses poemas de títulos repetidos podem ser considerados – pelo menos em certos casos – como “variações” ou agrupamentos poéticos. Modos diversos de abordar o(s) mesmo(s) tema(s), às vezes com recorrência de símbolos ou termos. Para amenizar tal incerteza, lembremos de como Orídes pensava o livro de poesia, o mesmo poderá ser dito de alguns poemas. Na verdade, a dúvida que traz a imprecisão favorece ao poema e ao livro de poesia. A abertura do poema permanece, ele não se fecha. Por qual razão praticamente todos os poemas que trazem consigo a ideia de serem uma determinada variação estão numerados dentro de parêntesis? Os parêntesis são utilizados, muitas vezes, para conterem informações geralmente explicativas e que não atrapalhem o conteúdo que não está contido neles. Ou seja, sua informação não é essencial. Ela pode ou não intensificar o que ao seu redor se diz. Assim, pensar o poema “Espelho (II)” ou qualquer outro que trouxer o “(II)”, como a possibilidade de ser uma variação ou não, é uma estratégia que a poeta realiza. Manter a multiplicidade do poema até mesmo neste nível de interpretação (e criação) é bastante significativo.

Ao adentrar na leitura do poema, observa-se a sua forma, a diferença entre este e o seu “poema-origem” é facilmente constatada. Naquele, não há divisões; as três estrofes conversavam entre si, enquanto neste não se sabe se as partes designadas por “I” e “II” funcionam de maneira independente ou se estão correlacionadas. A dúvida premente por indicação do título se introduz na partição do poema. Antes mesmo de lê-lo, a sensação que se tem é a de que as duas partes provavelmente irão dialogar, isso porque a poeta, em outros poemas, quando dá a possibilidade de entendimento que existe essas divisões, acaba por elencar em seu repertório um símbolo-chave (Nau, alba, ciclo, etc.). Neste caso, o espelho é o foco, ele aparece em todas as quatro estrofes, seja explicitamente, seja metaforizado. Então, o que reflete o espelho?

A princípio, a sua forma é refletida, nas duas partições tem-se duas estrofes. Em cada estrofe inicial, três são os versos que as compõem. Na primeira parte, a segunda estrofe tem variação “para baixo”, formada por dois versos; na segunda parte, a segunda estrofe tem variação “para cima”, formada por quatro versos. Em sequência, a repetição sustém-se no início do verso do poema ‘I’ e do ‘II’. No ‘I’, a expressão “Fita-nos” vem seguida de “o cristal”, enquanto na expressão ‘II’ se manifesta “o tempo”. No ‘II’, a repetição da palavra “Aves” e “aves” refletem o que acontece na primeira parte do poema. Interessa-nos, ainda, esse paralelismo, essa reflexão, que “o cristal” e “o tempo” evidenciam, um contém o outro, ou seja, o espelho não existe sem o tempo, sem a memória, sem o destino. Aqui, somos compreendidos como parte de um sujeito plural, “nos”, ao contrário do segundo poema, onde não há um eu a ser revelado – ou, se esse eu existe, ele se encontra de maneira eclipsada. O espelho é quem nos fita por meio de sua transparência. Estranho é compreender-nos como fragmento de uma imagem. O cristal, o espelho, o “vácuo” se preenche pelo que reflete, no poema – pelo espelho – se “emergem rosas / pássaros”. O “cristal” circunscreve não apenas o eu, o nós, mas também as “rosas” e os “pássaros”, isso porque fazemos parte de uma paisagem maior, não somos nós quem vemos, somos vistos. O poema não traz o olhar do sujeito-poético sobre o reflexo do espelho, mas o olhar do próprio espelho sobre todo o resto; o que leva a crer que o “cristal” não é mais subjugado ao nosso olhar. Não. O espelho é o sujeito principal. Pode-se afirmar que estamos em meio à natureza, o “presente” seria o reflexo que o espelho d’água, dele é que emergem as rosas, os pássaros, é de sua personificação que o poema nasce. O espelho, portanto, habita em uma paisagem natural.

Na segunda estrofe, o tempo é quem nos vê, também o espelho, pois enquanto lemos o poema nos integramos a ele e compomos parte da imagem que aí se nota. Somos

fragmentos de sua visão. A palavra “Viva” quando lida de maneira a unir os dois versos, surge como um afago, uma comemoração ao final do verso, é como se o olhar do tempo recaísse sobre nós, estamos vivos, e isso é bom. Mas o “Viva” também inicia o verso seguinte, o verso que nos revela o passado: “Viva / a infância nos rememora”. Estar sendo observado pelo espelho, pelo tempo que nele se tem, e que com ele se passou é observar também os momentos que estivemos ali permanentes ao seu lado. O espelho, já é possível definir, é um espelho d’água, não mais um objeto material como tende a ser imaginado o espelho no poema “Espelho”. É por meio do “cristal”, do possível que acessamos a nossa memória, nosso tempo agora é outro, o tempo da saudade, da infância. O presente refletido faz rememorar a nossa infância. Fato é que a imagem que transponho para o papel pode resultar em algo bucólico, no sentido de imaginar a presença desse sujeito-poético em meio a uma paisagem campestre, repleta de aves, de rosas. Mas o poema é quem nos inicia de tal modo, o “vácuo” que aí surge não é algo oco, vazio. Não. O vácuo que se cumpre é a possível inexistência sobre o espelho que se firma sobre as águas, delas só o espelho deveria existir, mas não, do espelho, do “vácuo”, “emergem rosas”, e essas rosas podem ser plantas aquáticas, aquelas que nascem sobre as águas. Quiçá sobre as águas uma flor de lótus poderá surgir e fazer a imagem da infância ser rememorada. Assim, o clique que nos faz voltar ao passado são as aves, da segunda parte do poema, que “disparam no espelho” cheias de vidas para encontrar o seu alimento diário – pois as aves descem como mísseis sobre as águas para atingir sua presa – e que estão a navegar de maneira lúcida no próprio espelho, no próprio “puro cristal”, no próprio tempo, para depois emergir.

Observe-se que a imagem que é criada pelo poema nos põe, num primeiro momento, à beira do que pode ser um lago, percebido por sua transparência, ou seja, estamos fora de contato com o espelho, mantemo-nos fora de sua transparência, de sua pureza – isso na primeira parte do poema; ao mesmo tempo, o poema acaba por nos transpor, saímos de um estado de ser refletido para um estado de imagem que reflete. Ou seja, quando o foco do poema se transfere para o nosso olhar, de nós para os pássaros e as rosas, acabamos metamorfoseando em imagem refletida. Com a ação das aves, que caem do céu em direção ao espelho d’água em busca de comida, vem a transformação, o que seria uma passagem para o interior do espelho, um movimento que vem de fora para dentro, que acontece com as aves que, de maneira lúcida, navegam agora “no puro cristal”, “no tempo”, ou seja, no “espelho”. Estamos agora inseridos dentro do lago, a

superfície do espelho está acima de nós. Estamos presos no tempo, estamos presos na memória.

Essa ideia de rememorar, da infância que surge como uma ponte possível ao passado por meio do espelho, pode fazer com que um diálogo possível com Lacan (1998, p. 99) se inicie, uma vez que este vai tratar, em uma de suas palestras, sobre o estágio do espelho, quando o ser humano, ainda em quase sua animalidade, mas atingindo um ápice mental mínimo, consegue se reconhecer refletido no espelho. Seria esse o momento em que a criança deixa de se entender como ser real e passa a se enxergar como ser simbólico. Contudo, desejo seguir por outro caminho, talvez porque eu não esteja aqui a tratar de processos psíquicos em que possam me levar à alguma discussão mais aprofundada em direção ao eu. Talvez seja mais sensato questionar se há possibilidade de o espelho dialogar com outros poemas do livro. De certa forma, creio que sim. Se pensarmos que no olhar daquele que vê o espelho – e se vê refletido – acaba sendo visto pelo espelho – e sendo o “reflexo real” da imagem simbólica existente no espelho –, pode-se dizer que há aí, enquanto se mira frente ao “cristal”, à “imóvel lâmina”, um estado de circularidade. Enquanto olho sou olhado indefinidamente e vice-versa. Na realidade, o que acontece é que nossa imagem só existe enquanto o espelho me vê – enquanto o seu campo de visão me alcança.

Além de pensar os dois poemas de *Alba*, enquanto uma possível variação poética, e tendo pensado sobre a presença do espelho nos poemas que foram apresentados, vale refletir se a pequena contextura que se estabelece entre esses poemas não reverbera em outros. Não há, talvez, uma conexão estruturante, por exemplo, sobre a ideia da Alba ou do Espelho? O que eles dizem? Se for possível nos determos sobre o percurso até aqui traçado neste capítulo, será possível dizer que os poemas se tocam, eles possuem pequenos elos que podem-nos colocar lado a lado como se estivessem em comunhão. A alba carrega certa referência do tempo, assim como o próprio espelho; a alba produz uma luz que procura agir sobre os nossos dias, o espelho produz uma (nossa) imagem por meio dessa luz, só assim nos enxergamos no real, mesmo que refletidos na imagem, é assim que encontramos o nosso duplo, ao mesmo tempo em que desbravamos nosso interior, é assim que nos damos conta também que *somos*. Esses dois elementos, ainda, se relacionam com a estrela, com a luz, com a lucidez. Assim, pensando na contextura do livro, o que mais pode-se dizer da contextura de *Alba*? Seu lugar de “prestígio” chama atenção; sendo o terceiro livro da poeta Orides Fontela, de uma produção de cinco livros publicados, acaba se posicionando como centro desse cosmos possível, e,

coincidentalmente, traz esse nome substancial – *Alba* –, o maior astro celeste de nossa galáxia. Mas a ideia aqui não é pensar os outros livros como coadjuvantes de *Alba*; ao contrário, tem-se que pensar que cada um possui sua forma e sua significação dentro do quebra-cabeça montado pela poeta de São João da Boa Vista. Fato é que se continuarmos fixos, mirando nossa imagem refletida, poderá se afirmar que o espelho alcança, ainda, por exemplo, um outro texto dentro do livro, a contextura no livro se alonga, toca outro poema – “Reflexos”.

REFLEXOS

No espelho
a vida

a pura
vida
já sem
palavras.

A vida viva.

A vida
quem?

A vida
em branco
espelho
puro:

ninguém
ninguém.

(FONTELA, 1983, p. 53)

O primeiro verso já diz quase tudo: “No espelho”. É nele que estamos. Presos. Fixos. Imóveis. Nossos reflexos pairam em sua essência, o título não repete o mesmo que os dois outros poemas anteriores, mas seu significado e o primeiro verso já deixam o elo determinado. Na sequência do verso, que mais uma vez, como quase sempre prefere Orides em diversos outros poemas, é possível ler o que ficou em aberto: “a vida”. É no espelho que se está a vida. É nele que tudo flui. É o momento em que nos prontificamos e é frente a ele que a vida acontece. Talvez esse acontecimento se reflita na linguagem do poema, que não pontua o último verso da primeira estrofe. Se o *eu* aí está vivo, é compreensível que a linguagem também esteja. A sequência do poema faz com que o leitor acabe por ler a segunda estrofe quase que em conjunto com a anterior: “No espelho / a vida // a vida / pura / já sem / palavras.”. É no espelho que a vida se instaura, a sua

pureza. Há alguma possibilidade de a vida apreendida pelo espelho ser pura? Como ser pura se não é real, apenas máscara – imagem refletida? “a vida” “No espelho” são apenas “Reflexos”. Determina-se, então, a realidade do espelho, somos nós o seu real provável, a sua virtude. E quando aí existimos, surgimos “já sem / palavras”, consumidos pelo silêncio que vive no espelho. Enquanto isso, fora do espelho – mas também nele – pode-se dizer que a vida continua a ser vivida. E, num átimo, uma mudança brusca questiona-nos: “A vida / quem?”. Como se, momentaneamente, algo tivesse acontecido. Que vida é este que se fala? De quem é esta vida? A próxima estrofe parece esclarecer a dúvida, dizendo que perante o espelho não há vida, o que há é “A vida / em branco”, o espelho agora é puro, límpido, cristalino, não há nada em que ele possa apreender o real, não há vida, não há mais *eu* para ser refletido. Deixamos de existir perante o espelho? O que aconteceu? O poema então finda logo após os dois pontos do verso “puro:”, ele diz que da vida que aí existia, a vida desse *eu* que aí se interpunha, não há “ninguém / ninguém.”

Relendo o poema, para mim, é quase impossível não achar que os “Reflexos” referenciados não sejam o de Narciso, uma das lendas mais comentadas da Antiguidade. Na releitura, é possível imaginar Narciso “No espelho”, vendo-se refletido, sua vida, pura ainda, porque nunca se entregara aos braços de nenhuma ninfa, muito menos de Eco – que o teria rejeitado – é vista “sem palavras” no espelho de prata. Da história de Narciso, o trecho que nos interessa é o momento em que ele encontrara uma fonte em que pastor nenhum levava seus animais para da água beber. Os próprios animais selvagem não chegavam perto. Descobrimo a fonte, Narciso começou a conversar com seu reflexo, achava que a ele o outro nada dizia. Chegou a tocá-lo e sentiu-se abraçado pelo outro, por fim lançou-se aos seus próprios braços, e daí a pergunta “A vida / quem?” reitera esse instante onde o espelho o consome. O espelho de prata acabar por lhe levar. No poema, em seguida, o que se lê é algo que facilmente pode ser compreendido como o momento posterior à queda de Narciso no abismo de si próprio: “A vida / em branco / espelho / puro:”. Só há agora o espelho. Nada mais, “ninguém / ninguém”. Por isso, pode-se relacionar o poema “Reflexos”, de certa forma, com a própria sequência de espelhos que tratei, além de se inserir dentro do conjunto poético que faz menção ao mito dentro do livro *Alba*. Além disso, a presença de Narciso não acontece apenas uma vez nos poemas oridianos e não será a última referência que teremos ao espelho. Em *Teia*, por exemplo, um conjunto de poemas – cerca de dez – ressurgem sobre o título “Narciso (jogos)”. Veja-se que no título os parêntesis aparecem para nos lembrar que a sequência que forma o poema pode estar diretamente conectada; cada poema aparece de maneira isolada em uma

página em branco, o que pode sugerir certa independência dos poemas, mas ao mesmo tempo é preciso considerar que todos eles são fragmentos de um todo maior. O que intriga é perceber que os poemas parecem narrar o que acontece com Narciso diante do espelho d'água, desde o momento em que ele se põe frente ao espelho até o ponto em que ele se deixa ser devorado pelo espelho. O poema se inicia com os três primeiros versos:

Tudo
acontece
no espelho

(FONTELA, 1996, p. 68)

Se tudo acontece no espelho, entende-se que a vida aí também existe, que o tempo aí está contido, se tudo se refere a todas as coisas, o espelho é possível mantenedor da existência, em seu mundo refletido, assim como no mundo real, todas as coisas, de certa maneira, fazem parte de si, pertencem-lhe. É como se o espelho envolvesse o real com os reflexos que criados pela fonte. O espelho então acaba sendo também uma representação de abismo, que engole, devora todas as coisas e as apreende. E é nessa fonte que Narciso se enxerga, se vê “olho no / olho”, que se deixa perder, sua luz interior acaba sendo refletida e enganando-o. Ele se deixa enganar, acaba por acreditar em algo que, na realidade, não existe, que não ama, que não vibra:

Nunca amar
o que não
vibra

nunca crer
no que não
canta.

(FONTELA, 1996, p. 75)

Assim, os poemas vão cantando a história do mito de Narciso, até desembocar no poema final, onde o espelho se mostra enquanto esse enigma, esse abismo, esse devorador de realidades:

O espelho dissolve
o tempo

o espelho aprofunda
o enigma

o espelho devora
a face.

(FONTELA, 1996, p. 77)

Com a imagem desse sujeito-poético sendo devorada – e que acreditamos ser uma referência a Narciso, pelo título e pela própria história que aí se desenrola –, chegamos ao fim do poema. Chegamos? De onde partimos e onde paramos? No espelho. Na fonte. Como dirá um dos poemas que estão inseridos neste “jogos”, lemos que

A fonte
deságua na própria
fonte.

(FONTELA, 1996, p. 69)

A ideia perene, portanto, de um ciclo permanente se revela. Mesmo que haja “a ventura” de “fluir / sempre”, a mudança que se constata é sempre realizada na mesma matéria, neste caso na água, no reflexo que ela propicia, na realidade que ela formula. A ideia, portanto, de que o poema termina pode ser equivocada, porém verdadeira. Não há mais Narciso, não há mais “ninguém / ninguém” para observar a fonte. Mas o poema persiste, é verdade. E esse poema de Orides pode nos levar a um novo passo, um novo além, como tem sido até aqui. A ideia de que o poema se fecha, ao mesmo tempo em que se abre acontece pela maneira que os dez poemas são estruturados, em volta de si mesmos, para que ao fim do poema compreendamos que o poema não finda, ele recomeça. Como dirá Raquel Souza, em seu artigo “Narciso jogando em seus espelhos”, o início do poema “encerra, de fato, o final do poema, e antecipadamente entrega ao leitor a sabedoria que emana dos mitos e das suas respectivas reatualizações” (SOUZA, 2007, p. 6). Tal ideia corrobora a permanência de um retorno sempre presente na poesia oridiana. O poema nunca chega ao seu fim, ele volta a si próprio, é como se o final do poema “Caramujo”, desde *Transposição*, já deixasse a pista mais concreta para os seus textos, “A saída / é a volta”. Tatiana Pequeno também percebeu isso, quando afirmou que haveria na poesia oridiana uma certa sistematicidade do que Giorgio Agamben nomeia como “o fim do poema”. Gostaria, antes, brevemente, de comentar algo que não se faz presente apenas em *Teia* ou em *Alba*. Assim como esses últimos poemas apresentados, eles não são os únicos que fazem referência ao mito. Por meio da própria presença de Narciso é curioso notar como Orides se afasta e se aproxima de estratégias narrativas e formais para

conseguir uma intimidade entre os poemas de livros distintos, ao mesmo tempo em que consegue pensá-los como “frações de um todo”, como dizia Hazin.

3.3. O cosmos de Alba

A contextura oridiana vai se mostrando bem mais entremeada do que se poderia imaginar. Aos poucos, os princípios organizacionais de sua obra vão sendo revelados, seja pela estratégia da repetição, pelo uso dos símbolos, pela presença da circularidade, pela forma dos poemas, tudo isso vai fundamentando a constelação de seu pensamento em torno de uma contextura poética. O cosmos de Orídes se realiza na metamorfose do poema. É com mestria que ela consegue transitar de um ponto a outro – de um poema a outro –, nos diversos livros que escreveu, sem com isso deixar de criar pontos de interseção entre seus textos. Ler um poema de Orídes pela primeira vez é como um renascer, você já o viveu antes de alguma maneira, porque ele é uma ressonância do que veio antes, do que fora lido antes. A tessitura de sua obra torna difícil esvaziar as imagens que ela cria. Vejamos como exemplo, desde o início, passando pela composição estrutural do livro, tenho me baseado na ideia de temas. A meu ver, todos eles se tocam e, por isso, facilmente conseguimos ir de um poema que está em *Helianto* para outro que está em *Rosácea*. Por isso, é significativo falar da luz que surge em poemas com o mesmo título em livros distintos – como feito no segundo capítulo –, ou de determinados temas que estão em todos os livros, ou se questionar por que este ou aquele símbolo, que pode estar a representar um tema – indo além de sua função enquanto símbolo – aparece sempre e repetidamente, mas de maneira distinta, como se fosse possível sempre dizer algo novo. Nesse sentido, pensar temas idênticos que possam permear todos os livros foi uma maneira que a poeta encontrou para realizar esses diálogos, essas interseções, e é uma das maneiras que creio ser viável para constatar o cosmos em torno da poesia de Orídes. Pensar nessas possibilidades, é escolher, por exemplo, poemas que, ao mesmo tempo em que questionam a validade de suas variações, acabam por questionar a presença do mito em sua poesia. A interseção oridiana sempre nos levará a um passo posterior, que se entreabre, multiplica-se, sem que esqueçamos do passo anterior.

Em busca de encontrar um novo fio narrativo entre os livros, partindo de *Alba*, gostaria de chamar atenção para uma pergunta que Michel Riaudel fez a Orídes. Contudo, antes que o questionamento surja, friso que começamos esse capítulo pela leitura do poema de abertura do livro, no intuito de buscar o norte em nossa análise. Sua leitura nos

levou até a estrutura interna do poema, o que possibilitou uma análise para além de si, uma vez que o poema-tema se interconectava com um agrupamento formado por outros dois poemas que levam o mesmo nome – “Alba” – e possuem uma numeração sequencial; daí, chegar até a “sequência” dos poemas e a escolha pelos *espelhos*, aconteceu de maneira natural, quase orgânica, na tentativa de apreender a presença do ser nos poemas, onde se pôde dialogar com uma imagem mitológica, por exemplo, a de Narciso, o que nos dá abertura para discutir o tema do mito na poesia oridiana. O que quero mostrar com esse caminho é que, assim como busco interpretar o poema dentro de suas limitações, busco respeitar também os elos que mantêm a obra *fechada/aberta* em si. Não apenas por isso, gostaria de discutir a presença do mito, pois creio ser necessário um estudo mais complexo em torno da poesia de Orides sobre essa questão. Quanto à pergunta, ela deixa claro a sua influência para a questão da mitologia em sua obra, que não paira apenas na mitologia greco-romana, mas também na mitologia cristã:

Mas você gosta muito de mitologia, tem muita referência, não é?

Gosto, gosto. Sabe, tem um escritor brasileiro, Monteiro Lobato, escritor para crianças. Ele tinha os *Doze trabalhos de Hércules*, assim bem para criança, e eu já gostava um pouco do assunto. Mas eu aprendi mais depois quando eu vim para São Paulo. *Transposição*, por exemplo, não há, são mais as ideias católicas. Não entrava porque eu não tinha conhecimento do assunto ainda. Só depois é que começou a entrar. Agora, a mitologia, coitada, popularizou, todo o mundo quer saber, não me interessa mais. (2019, p. 74)

Apesar da confissão de já não gostar tanto de mitologia porque acabou se popularizando, Orides informa que em seu primeiro livro não há nada que faça referência à mitologia greco-romana, que haveria apenas mitologia cristã. Realmente, no livro inteiro só há uma menção a um personagem mitológico greco-romano, e, coincidentemente, é a Narciso. Ele não surge como alguma representação, apenas como exemplificação do que não há na fonte em questão do poema: “fonte sem Narciso / nem flores”. Só teremos a presença de um poema sobre algum personagem mítico, no caso uma personagem cristã; a constatação está no poema “Rebeca”, que se encontra na última divisão do livro. Formado apenas por dois versos curtos; o que há é apenas uma resultante do título, ou seja, o que se lê na estrofe única é uma menção a quem seria esta “Rebeca”. Ela é “A moça do cântaro e seu / gesto essencial: dar água”. Pode-se afirmar com certa clareza que os versos estão definindo a mesma Rebeca presente em Gênesis (24:46), vejamos essa passagem bíblica onde define-se a personagem: “E ela se apressou, e

abaixou o seu cântaro de sobre si, e disse: Bebe, e também darei de beber aos teus camelos; e bebi, e ela deu também de beber aos camelos”; como se sabe, foi Rebeca a responsável por dar de beber a um servo de Abraão para saciar-lhe a sede, e, além disso, aos seus camelos, o que, para a época, pelo que se lê no contexto da bíblia, seria um gesto além do que geralmente se esperaria.

Por esse caminho, em *Helianto*, ainda serão poucas as referências que fazem parte da mitologia greco-romana, elas surgem nas figuras mitológicas do poema “Gigantomânia”, “As sereias”, e na imagem do deus “Eros”. Detenhamo-nos nestes últimos dois, pois o primeiro poema aí mencionado faz referência ao mito somente em seu título, na verdade a imagem que o poema cria é a de Dom Quixote ao enfrentar os gigantes, que na verdade eram moinhos, os versos a seguir deixam isso evidente “Gigantes / mais duros do que o / delírio”. Em “As sereias”, a palavra surge como crime, a sua função é a de “seduzir mundos”, com as palavras as sereias são “Atraídas e traídas” e com a palavra “atraímos e traímos”, ou seja, o poema trata sobre como a sereia figura no mundo, o que elas fazem, como elas enganam e são enganadas, como elas se utilizam da palavra e do seu cantar para que atinjam seus fins. Mas o poema também se apropria dessa representação para inserir na palavra o mesmo poder de canto das sereias, além de conseguir mostrar a relação dos homens com seres mitológicos. Neste poema, a última estrofe acaba sendo pertinente, quando diz:

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio.

(FONTELA, 2015, p. 119)

Aí se fixa o momento em que elas irão com o canto atrair e trair os homens que as ouvirem, pois a palavra seduz. Nesse ato, o seu cantar, ao invés de trazer alívio e beleza para a vida, sufoca, sem piedade, “o espelho do silêncio”. E o que seria isso? Aceito “o espelho / do silêncio.” como uma metáfora para a nossa realidade. É nela que os homens vivem, é nelas que os homens são sufocados. É sobre eles que as sereias fazem do seu canto sua arma. Já em “Eros”, o poema gira em torno do significado do próprio *eros*. O deus do amor, como bem sabemos, é tudo aquilo que se deseja, mas ao mesmo tempo tudo aquilo que pode nos levar ao fatalismo. É algo “alado”, mas que ao mesmo tempo cria “feridas multiplicadas nascidas de um só abismo” (FONTELA, 2015, p. 119). Sobre esse poema, podemos tirar uma conclusão do que vimos tratando desde o início das

análises dos poemas espelhos. Há, pois, um segundo poema, chamado “Eros II”, e que, assim como “Espelho (II)” não sabemos se pode ser uma continuação ou uma variação—mas chama atenção a escolha de em “Eros II” não haver a existência dos parêntesis, o que fecharia a possibilidade de abertura que o parêntesis sugere, de ser ou não provável continuação do antecessor. Sobre Eros, em entrevista, diz Orides:

MC – Em Teia alguns temas são recorrentes. Aparecem em outros livros seus. É o caso do poema “Eros”. Qual a diferença entre o primeiro e o segundo Eros?

OF – No primeiro Eros eu estava me referindo ao Eros cosmogônico, ao amor como a energia criadora do mundo. É esse o sentido que a palavra amor tem em 90% dos meus poemas. É como em “Deus e amor”. Deus é a energia primordial. (2019, p. 114)

E, logo em seguida, fala sobre o segundo poema:

MC – Mas o segundo Eros é mais pessimista. Ele parece negar o amor.

OF – É, sim, pessimista. Aliás, ele está dentro de uma parte do livro onde eu joguei todos os poemas pessimistas. É um poema de briga. Eu estava dando uma bronca, porque o amor entre o homem e a mulher, no sentido erótico, é quase sempre uma ilusão de mulher. (2019, p. 115)

Com essa fala, constata-se que os dois poemas possuem relações. Isso por si só já poderia confirmar os elos que os poemas oridianos realizam? De maneira isolada, eu diria que não. Mas acredito que neste ponto do estudo, sim, pois tendo realizado a busca pela contextura de Orides Fontela, principalmente em *Alba* neste capítulo, creio que pode-se afirmar que as variações poéticas ou agrupamentos como princípio organizacional ajudam a pensar na modelagem de seus livros e de sua obra já para chegar até essa afirmativa. O olhar da composição do livro de poesia por Orides se dá, todavia, também, pela criação de microcontexturas, uma vez que “Eros II”, por exemplo, está dentro de uma divisão chamada “O Antipássaro”; pode-se crer que nesse bloco os poemas trazem temas soturnos, “pessimistas”, formando um conjunto homogêneo. Um outro caminho apontado por ela é a questão da cosmogonia, a ideia de Eros ser uma energia criadora para tudo que existe. O termo – definido no século XVII por Wolff e pela filosofia da época – passou por vários entendimentos, mas sempre foi pensado em como poderia ter se originado o universo ou como todas as coisas estão ligadas umas às outras. Essa preocupação constante de Orides de sempre fazer referência ao universo, à origem de tudo e de todos se presentifica por meio de muitos dos símbolos até aqui já mencionados, dando a entender que um poema não chega ao seu fim, ele volta a si,

enquanto se abre para se relacionar com o próximo. Ainda em *Helianto*, a mitologia cristã surge com alguns poemas que se referem ao início de tudo, seus próprios títulos trazem uma ideia de retorno à origem, ao momento primevo ou a um espaço de pureza. O primeiro deles é “Gênesis”, em que “Um pássaro” permeia todo o livro, como se estivesse a lembrar o momento em que Noé solta uma pomba para averiguar se as águas haviam diminuído e se já havia terra para se atracar,

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

(FONTELA, 2015, p. 147)

Assim como no poema, não encontrando onde pousar, a pomba retorna até Noé. No poema de Orides, antes de retornar, o pássaro vislumbra o abismo criado pelas águas sob suas asas, fazendo referência justamente à impossibilidade do pouso:

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

Um pássaro
invocou mudamente
o abismo

(FONTELA, 2015, p. 147).

Neste poema, atentemos para a gama de símbolos que já são recorrentes: pássaro, movimento, espelho, água, sangue, silêncio e luz. Até quando volta ao tempo primordial, o que a poeta faz é sugerir a presença desses elementos, como que para evidenciar que sempre estiveram presentes desde o início, ou que possuem certa relação com uma pureza original. E em “Paraíso”, um “tempo íntegro / sem trauma.” existe “entre o florir suprarreal / da aurora.”, veja que a alba existe neste olhar de retorno ao passado de nossa história por meio da via cristã. A aurora mencionada dá a entender que no Paraíso era mais real do que agora, pois ela era pura, existia para um mudo puro, agora ela já não seria a mesma, revelada, representada, simbolizada e agora corrompida pela nossa existência e experiência. Comentar esses poemas ajuda a entender um pouco melhor a progressão que a poeta realiza sobre essa temática; faz sentido observar uma crescente de

poemas do gênero ligado às questões do mito em suas obras, pois, como ela mencionara, a temática do mito só “Não entrava” mais porque ela “não tinha conhecimento do assunto ainda”. Talvez por isso *Alba* também tenha um “cheiro” de zen-budismo, como ela dissera. O não conhecimento profundo sobre a mitologia pode ter contribuído para abrir espaço para que ela inserisse em sua poesia algo de sua prática pessoal, o exercício da meditação e a busca pela iluminação.

Ao avançar, chegamos em *Alba*; Orides compõe apenas um poema que leva um título relacionado à mitologia cristã, seria “Bodas de Caná”, que referencia um momento bíblico em que Jesus transforma a água em “vinho encarnado”

Da pura água
criar o vinho
do puro tempo extrair
o verbo.

(FONTELA, 1983, p. 21)

Lembremos que teria sido esse o primeiro milagre a ser realizado por Jesus para que seus discípulos depositassem nele sua fé (João 2:1-11). Interessante pensar que ainda assim é possível haver num poema que faz referência ao cristianismo certa relação com um deus grego, Dionísio. A presença do vinho, da metamorfose da água em vinho, pode propiciar essa relação. Ao lado da questão do mito cristão, em vários poemas de *Transposição* e *Alba*, Orides parece desenvolver em sua linguagem uma aproximação forte entre o fluxo das águas e o verbo divino, a sua poesia mantém nestes livros uma relação muito marcada quanto à questão do aquífero, que possibilita a representação do fluxo da vida, do eterno renascer. Ademais, em *Alba* há também a presença da tradição clássica grega, talvez seja o primeiro livro onde, pela primeira vez, vai haver uma certa incidência desses poemas que acabam por mencionar algum tipo de lenda, como o “Cisne” (p. 18), “Prometeu” (p. 26), “Centauros” (p. 28), “Penélope” (p. 32), “As parcas” (p. 34), “Mito” (p. 31) e “Letes” (p. 54).

Nos últimos dois livros, *Rosácea* e *Teia*, o mito greco-romano ou cristão surge ao lado de questões que estão mais próximas à filosofia. Em *Rosácea* (1986), por exemplo, há poemas que evidenciam possíveis diálogos entre a poesia e a filosofia, como “Aforismos” (p. 18), “Da metafísica” (p. 28) e “Kant (Relido)” (p. 16), que – como apontará Marco Aparecido Lopes sobre este último – evidencia o “que há de expressão literária na filosofia e de expressão filosófica na literatura, invertendo o achado poético de um dos mais rigorosos e disciplinados filósofos do ocidente” (LOPES, 2008, p. 115-

128). Há ainda poemas, como “Eclesiastes” (p. 17), que fazem referência ao tempo, elemento que também surge no capítulo “Eclesiastes” da Bíblia. Enquanto no livro sagrado temos que “Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu”, ou que “Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou”, no poema de Orídes “Há um tempo para / desarmar os presságios” (1986, p. 17), ou seja, é possível fugir da previsão, nem tudo está determinado; como aponta o texto bíblico, há até mesmo “um tempo para / desviver / o tempo”; e poemas como “Maya” (p. 27), em que temos a presença de um termo filosófico que possui vários significados, entre eles o de que o mundo é uma ilusão enganadora. Ainda em *Rosácea* (1986), há a seção “Mitológicos”, que nos possibilita enxergar uma continuidade da relevância do mito para a poética orídiana, na qual encontram-se poemas como o “Esconjuro” (p. 53), que faz relação a Selene, Diana, Hades, Perséfone – personagens míticos; “Esfinge” (p. 54), “Lenda” (p. 48) e “O profeta” (p. 51). Nesse livro, o humano acaba sendo exposto ante a natureza, evidenciando a fraqueza que possuímos perante o ir e vir das coisas, que pode ser visto no poema “Gatha” (p. 34). Em *Teia* (1996), alguns poemas de teor cristão podem ser referenciados, como “Balada” (p. 87), que traz a figura dos anjos, assim como o poema “Anjo” (p. 89) e o poema “Apocalipse” (p. 88), que traz aí o símbolo da estrela, a referência à explosão; também surgem alguns poemas mitológicos, como “Kairós” (p. 31), que refere-se ao deus ou a experiência do momento oportuno; “Eros II” (p. 46), que poderia ser a continuação de “Eros”, publicado em *Helianto*, poema citado anteriormente na citação de Orídes sobre o amor; “As deusas” (p. 63), em que trata de Eós, que seria a deusa que personificava o amanhecer, e Atena, uma deusa olímpica, no poema ambas são adjetivadas de maneiras distintas, sendo que Atena tem mais atenção que Eós – os versos finais deste poema são muito interessantes, pois pode se encaixar perfeitamente com o que tenho realizado na leitura dos poemas de Orídes, eles dizem “a mente une todas / as coisas.”, ou seja, as leituras por meio desses poemas mito, por exemplo, evidencia como tudo se interconecta. Além destes, em *Teia*, ainda teremos o poema “Narciso (jogos)” (p. 68) e, por último, o poema “Vésper” (p. 90), que é o último poema do livro. A última divisão do livro também se chama Vésper [FINAIS]; haveria aí alguma intenção orídiana para “concluir” o que poderia ser compreendido como o último livro de um novo ciclo, que findava em *Alba* e lá também se iniciava? A bem da verdade é que a temática presente nesses poemas ajuda a construir, além de uma contemplação do cosmos da autora, um diálogo sobre a poesia, a filosofia e

o mito. A poeta via nessa união uma força poderosa para tentar (re)construir a linguagem, fazendo referências, sempre que possível, ao mito. Para Orides,

a poesia, como o mito, também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar = é um logos – mas não se restringe a isso. (FONTELA, 2018, p. 35)

O mito é algo fundamental em sua poesia e um dos temas chaves para entender o pensar e interpretar o ser dentro da contextura poética de *Alba*. A poeta está mais preocupada com o universo das coisas e dos objetos que a rodeiam. Sua postura, num primeiro momento, quando da publicação de *Transposição*, está focada em abstrair os poemas, por exemplo, voltando seu olhar para as questões que constituem o ser, como o poema “O nome”, em que diz “A escolha do nome: eis tudo” (2015, p. 87). A partir do momento em que nomeamos algo, este algo se torna vivo, presente em nossa existência, da qual será difícil se desfazer. É como se enquanto não nomeado este algo não existisse, não houvesse nada que nos ligasse a ele, nenhum sentimento possível. Porém, quando o nomeamos ele acaba por se aproximar de nós porque agora está “marcado do verbo humano” (FONTELA, 2015, p. 87), o que fazemos também é profanar o silêncio e encontrar as palavras necessárias para dizer aquilo que o silêncio não promove.

Para a poeta, a poesia é como o mito, mas esse se diferencia por não ser um pensamento puro e lúcido. Ele poderia ser puro, talvez, tendo em vista a ficção que rodeia a poesia, mas lúcido? Seria, então, o mito um pensamento lúcido? E por qual razão seria puro? Seria lúcido porque ele visa condicionar o social, os povos? Uma vez que os mitos “narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal [...], obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras”, como disse Mircea Eliade (2000, p. 16), seria essa recorrência do primordial algo que pode ajudar a compreender a poesia de Orides? Mas, voltando à pergunta anterior, como o mito pode ser puro se ele também parece ser algo nascido da ficção dos homens? Acredito que é puro e lúcido no que diz respeito à mediação do pensamento, apesar de essa ser, também, uma forma de pensar o mundo. Tanto puro quanto lúcido diz respeito à falta de “consciência” do fazer ficção, o que faz sentido quando pensamos que o mundo mítico ao qual o homem estava inserido evidenciava que ele possuía consigo apenas a objetividade de pensamento, sem chegar até sua própria subjetividade. Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, vai dizer que os mitos

narram não apenas o início de tudo, mas também, como dito acima, tudo que remete a acontecimento primordiais. Voltando à poeta:

Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou pelo menos meu ideal de poesia é isso. Depois é que surgem o esforço para a objetividade e a lucidez, a filosofia. Fruto da maturidade humana, emerge lentamente da poesia e do mito, e ainda guarda as marcas de co-nascença, as pegadas vitais da intuição poética. Pois ninguém chegou a ser cem por cento lúcido e objetivo, nunca. Seria inumano, seria loucura e esterilidade. Bem, aí já temos uma diferença básica entre poesia e filosofia – a idade, a técnica, não o escopo. Pois a finalidade de entender o real é sempre a mesma, é “alta agonia” e “difícil prova” que devemos tentar para realizar nossa humanidade. (FONTELA, 2018, p. 35)

O homem em sua origem é o modo de ser/estar no mundo sem demanda, sem pergunta, não haveria aí uma lucidez presente. O homem é uma forma racional de dizer o mundo, sem uma perspectiva filosófica, tampouco poética. Mas pode ser considerado poética, se considerarmos o “fazer”, sem pensar na consciência desse fazer. Como dirá Eliade, “Num mundo como esse, o homem não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir. Também ele é “aberto”. Ele se comunica com o Mundo porque utiliza a mesma linguagem: o símbolo” (2000, p. 126). Ou seja, o mundo para este homem arcaico é transparente, ele lê o mundo como este se apresenta. Da poesia de Orídes poderia se tirar alguma significação parecida? Quando lemos seus poemas, e nos deparamos com os símbolos, os mitos, o que está em jogo? É a passagem do pensamento mítico à razão? Não seria justamente essa passagem que alguns filósofos almejavam conseguir? Nessa passagem, seja realizada como consciência poética ou como consciência filosófica, o importante é pensar que ambas envolvem um olhar para o objeto a ser pensado: o mito, com ajuda do símbolo. Se levarmos em consideração que antes só havia o mito, mas não a poesia, nem a filosofia, o mito passa a ser a maneira de o homem se vir e se posicionar no mundo, enfim, de ser no mundo. Aqui podemos lembrar que o mundo dos homens era preenchido pela presença dos deuses, que se faziam imanentes ao mundo. Eles estavam afastados, mas podiam conviver a qualquer instante com o homem. A partir do momento que o homem passa a olhar o mundo com outros olhos que não o do mito, temos a poesia e a filosofia – dois outros saberes distintos do saber mítico – que acabam por proporcionar a subjetividade, afastando os homens, de certa maneira do pensamento mítico, mas, ao mesmo tempo, sem o deixar de lado. Acredito que assim se pode observar uma conexão entre o mito, a filosofia e a poesia através da poesia de Orídes Fontela, que, como dirá Gonçalves, há

[...] em meio a sua simbologia que reconta mitos, inebria-se em sonhos, dissimula-se e sangra, um movimento dialetizante de destruição e regeneração; a revolta da natureza sufocada muitas vezes é aclarada mais pelo que se deixou de dizer do que pelo que efetivamente foi dito, a via do implícito costuma consentir a sua real expressão. (2014, p. 114)

Tal movimento de destruição e regeneração que é citado é importante e pode ser visto em alguns poemas, como mostrei no início do capítulo, com “Meada” e “Penélope”, e no segundo capítulo, como já fora exposto, porque contribui diretamente para explicar parte da composição poética de Orides que gira em torno da própria ideia do *fluir*. Além dos poemas citados, um verso do poema “Ludismo”, mencionado no começo do primeiro capítulo também pode ajudar a pensar nessa dialetizante construção e desconstrução de que se faz presente no verso “quebrar o brinquedo ainda / é mais brincar”. Essa presença lúdica da criança, que brinca, lembra outra composta por Heráclito, quando compara o tempo a uma criança “o tempo é uma criança brincando, jogando: reinado da criança” (2012, p. 75). Essa relação de eterna reconstrução presente na poesia oridiana contribui para entender o modo de pensar sobre o tempo que Heráclito possuía. Seu entendimento sobre a Natureza, o mundo, a realidade, era a de que tudo estava sempre em eterna mutação, ou seja, tudo era mantido por um “fluxo perpétuo”. Dizia ele que “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (2012, p. 45); ou que “aos que entram nos mesmos rios afluem outras e outras águas; e os vapores exalam do úmido”. Essa ideia de impermanência sempre esteve presente no pré-socrático por isso representava o mundo por um “fogo vivo” – “o cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se” (2012, p. 61) –, essas máximas ajudam a entender melhor a infinitude temporal que ele dava à realidade, sendo vista como um movimento cíclico, que estaria baseado na harmonia dos contrários, que não se encerram nunca, sempre se transformando uns nos outros.

Assim, se o mito está presente na relação do homem com a própria existência, com a natureza, essa relação também se baseia na duração das coisas e daí a importância de se entender a construção desse *tempo infinito* pensado pelo pré-socrático. No entanto, tal assunto por si já demandaria um novo estudo comparativo sobre o pensar heraclitiano e a criação poética oridiana. Desse modo, na obra de Orides, a presença do ir e vir, do eterno retorno, do momento oportuno, do instante, se faz presente, justamente, a partir de símbolos que remetem a todos esses elementos. O símbolo será distinguido pelo contexto em que está inserido, assim como é significativo observar a relação que as coisas possuem

com o tempo para identificarmos a ideia de circularidade, de fluxo, de repetição, uma vez que é com o tempo que tudo se estabelece – a migração dos pássaros, o movimento de “o eterno helianto”, o fluir das águas, o sudário que é desfeito, o ciclo da alba, etc. Por exemplo, em *Alba*, o tempo se faz muito articulado à percepção de um ininterrupto ciclo, à ordem do eterno; não é preciso ir muito longe para tal exemplificação, pois temos os próprios poemas que mencionam a “Alba”, que sozinha carrega toda essa imagética em torno do tempo, da natureza, da mutação. Se a questão do tempo for tratada como algo que está relacionado ao mito, e, além disso, puder se relacionar com a ideia de um movimento circular, estabelece-se uma percepção sobre a obra de Orides Fontela que se faz presente, primordialmente, a partir do primeiro livro, *Transposição*, em que já há uma presença de um renascer contínuo, como tem sido evidenciando aqui desde o início. Foi essa questão, desde a minha primeira leitura da poesia de Orides, que me siderou; pensar que a imagem que a palavra oridiana reflete não significa *apenas* verificar os símbolos que ela utiliza e/ou a permanência do silêncio em sua obra; creio ser preciso ser um pouco oridiano nesse sentido e ir além; enxergar a perspectiva de que eles seriam princípios organizacionais para que a poeta viesse a montar a sua obra, a sua textura poética sobre a ideia basilar de uma “capacidade regenerativa da natureza, regida por ciclos contínuos de vida e morte” (GONÇALVES, 2014, p. 83). Percebendo que Orides reproduz em sua poesia esses princípios para pensar o tempo necessário, de eterno retorno, mas como uma busca interior, como se a sua devastação frente à natureza fosse a criação de uma mitologia para si própria, individual, talvez seja o momento de falar sobre o silêncio, um dos temas que lhe era caro, e que ela afirmava ser elemento essencial em sua mitologia íntima: “O silêncio só entra devido ao impasse inevitável. E mesmo assim até *Alba*, porque depois até eu mesma cansei deste assunto” (FONTELA, 2019, p. 25).

3.4 Por fim, o silêncio

*O próprio silêncio é povoado de signos. [...]
Tudo é linguagem.
Otavio Paz*

“Saber de cor o silêncio”, “o silêncio além”, “todo o silêncio – ascende e /
imobiliza-se”, “maturar o seu canto / no alvo seio / de nosso aberto / mas opaco //
silêncio”, “a fuga por um silêncio”, “A mão destrói-se / furtando-se / à textura do ser e do
silêncio”, “trovões transportam raízes / a altas distâncias nuas / tentando armar uma flor

/ com o que resta – ainda – / do silêncio.”, “– voo profundo – o esplendor / do silêncio”, “– silente ânfora”, “Ainda há maior nudez: barreira / ininterrupta do silêncio”, “Na floresta um branco / pássaro / oculta-se em seu / silêncio”, “Fresco silêncio: / a flor não / fala”, “tensa / uma flama / no denso silêncio / vela”, “O instante-surpresa: pássaros / atravessando o silêncio”.

Os versos acima estão presentes em *Alba*, em quinze poemas: “Poema”, “Clima”, “Pouso (II)”, “As trocas”, “A mão”, “Trovões”, “Mosaico”, “Noturno”, “Nau (II)”, “Silêncio”, “Nudez”, “Via”, “Rio (II)”, “Flama” e “Ode (II)”. Querer fugir do silêncio é possível, mas o terceiro livro de Orides Fontela não possibilita uma fuga tão simples assim. E ele nos apreende, nos transporta. E a transposição do silêncio, o destruir em torno da sua contextura, o agora presente, os pássaros que o carregam e o atravessam vão sendo constituídos nestes poemas por meio dos seres, dos objetos, da existência fugaz da flama da vela, que silente baila, tensa; ao mesmo tempo, esses variados silêncios, que trazem diversas interpretações, são muitos e um só. O entrar furtivo do silêncio não se dá apenas pela luz, como “Alba” acontece no poema-tema, se dá também em todos os cinco livros, ao contrário do que disse Orides, afirmando que esse tema se fazia presente até este livro. Mas ao focar em *Alba*, evidencia-se a força do silêncio, sua permanência como um fio narrativo para o livro, é ele quem conduz nossa leitura desde o início. Além disso, o silêncio não se conduz apenas nos versos acima apresentados, se voltarmos à capa o encontraremos na presença da madrugada, na imagem do anjo silente que nos consome em significativa presença. Vendo os versos acima, penso ser possível considerar esses poemas como elementos próximos e que podem ser vistos como um conjunto de poemas que referenciam o silêncio de alguma forma, mesmo que eles estejam de maneira “dispersa” pelo livro, será possível dar certo sentido a um fio narrativo que existe dentro do livro. Como a leitura de um livro de poesia se dá também ao perceber a influência que um poema tem sobre o outro, como já foi falado em outros momentos, é certo afirmar que existe em *Alba* uma contextura do silêncio. Pode-se dizer ainda que a temática que alguns poemas trazem contribui para pensar que a contextura também se molda ao tema manuseado em alguns textos, assim, em um mesmo livro, além da contextura geral do livro, temos microcontexturas temáticas que vão surgindo e sendo identificadas.

O silêncio surge de determinadas maneiras, seja pelo silêncio absoluto da página em branco, que antecede a palavra, seja pelos símbolos que cria – espelho d’água, estrela, luz –, seja pelas formas que alguns poemas ganham. Um dos artifícios usados por Orides é a existência de uma *quebra* em determinados versos e palavras, talvez com a

proposição de ampliar a experiência sobre a leitura, ao mesmo tempo a quebra surge como um impeditivo de avanço, é como se desejasse diminuir a velocidade da leitura, pedindo para que se diminua o ritmo. Alcides Villaça, em “O silêncio de Orides”, diz que esse silêncio, que rói “a inteireza do verso tradicional” e suprime “as cadências mais fáceis do canto, insinua-se entre as palavras e expressões segmentadas, nos vãos construídos pelos fios da teia-armadilha, onde nós, presas, decantamos as questões da vida e aprendemos a morrer” (VILLAÇA, 1996, p. 7). A quebra, portanto, pode elencar uma realização do próprio silêncio. No momento em que findo um verso, tendo a manter a respiração contida para iniciar o próximo. Talvez essa contenção baste, momentaneamente, para valorizarmos o instante brevíssimo em que não entoamos palavra alguma. Nos mantemos como o anjo negro. Boa parte destes poemas, quase poemas fragmentários, também atuam de maneira a elencar novos elementos para referenciar e potencializar o silêncio. O branco do pássaro, o branco da flor, o branco da flama, a página branca, o reflexo do espelho, a superfície da água, todos eles são símbolos que acabam direcionando-nos para um único alvo: o silêncio. Como dirá Antonio Candido, as palavras envoltas nos poemas “são dispostas em estruturas muito coesas, embora sem continuidade obrigatória”, além de que “Os poemas de Orides mostram como a força poética verdadeira supera os modismos e transforma as tendências do tempo em coisa própria do poeta. Ainda bem que ela resistiu ao apelo do silêncio e fez dele um protagonista deste livro de valor excepcional”.

O comentário do crítico se alonga em muitos outros estudos que vieram se debruçar sobre a obra oridiana. O silêncio não é um elemento à toa em *Alba*, muito menos em sua composição poética enquanto obra arquitetada, ele está presente, como foi possível ver, até mesmo no preenchimento das capas de seus livros, no primeiro verso de “Transposição”, e em vários desses outros elementos apresentados ao longo deste estudo. Percebendo que boa parte das pesquisas que se têm acerca da poesia de Orides versam sobre o silêncio, preferiria não tocar neste tópico para não repetir o que já fora dito. Contudo, minha compreensão modesta sobre o silêncio oridiana, com ajuda do que já foi dito por outros pesquisadores, pode contribuir para que visualizemos a importância do silêncio em um determinado sentido, o de que ele existe como um dos princípios organizacionais essenciais da obra oridiana.

Orides se utiliza do silêncio para dar um novo significado à forma de como vê o mundo, sua busca reside na tentativa de propor a visão de novas realidades que existem de maneira aberta, pensando no indeterminado, no infinito, o que contribui para que haja sempre novas interpretações às palavras, às imagens que cria. A poeta almeja

possibilitar a desautomatização da palavra, tornando-a “mais real que a integridade”. O seu brinqueado é a palavra, sua diversão é “quebrá-la”, é realizar cortes entre seu significado e significante para criar outros segredos, outros reais. O que torna evidente uma carga semântica muito forte na linguagem utilizada pela autora, sendo o silêncio uma das palavras que sofrem todo o tipo de inferência para dizer mais do que se pode almejar. Essa quebra que falo já pode ser identificada na própria epígrafe do livro *Alba*, quando na palavra “res / piro”, Orides amplia a palavra em mais de uma possibilidade. A multiplicidade ocorre, fazendo do uno ser duplo ou vários. O primeiro poema que trará uma quebra significativa no *centro* da palavra será “Centauros”; o poema se inicia com a repetição da palavra centauros, dando uma ideia de bando, representando talvez o movimento que eles realizam para demarcar presença; logo depois, o poema cria uma atmosfera em torno da “memória”, resultando no corte da palavra “pulsante” que sofre o corte, e tem suas sílabas separadas “pul” e “sante”. O próximo poema que traz corte similar é “Penélope”, já apontado aqui como um poema que traz a ideia do *refazer*, talvez por isso aqui a quebra aconteça de maneira mais explícita de sentido, quando as palavras “des / faço”, “des / vivo”, “des / amo” sofrem essa ruptura, dentro da própria palavra se realiza o movimento que Penélope fazia em seu sudário, o ato da imagem é, então, transposto para a significação da palavra e em seu íntimo. No poema “Relógio”, surgem outras palavras, como “es / pesso”, “flu / tuantes”, “in / findas”; nesse caso, Belúzio quando estuda a questão da métrica no verso oridiana, sugere que essas quebras ocorrem porque há um exercício poético sendo realizado, neste poema todos os versos são monossilábicos, exceto dois, o que justificaria a quebra nessas palavras; o crítico vai além e trata sobre a questão das sílabas átonas e tônicas que surgem por meio da cesura das palavras. Em “Poemetos (II)”, teremos a palavra “pa / rando”, que provavelmente sofre uma quebra para simbolizar a falta da velocidade na água que o poema referencia, uma vez que a palavra faz parte do poema “Brejo”, primeiro poema a compor o poema “Poemetos (II)”. Em sequência, teremos o poema “Fonte”, que ao sofrer com a incidência da luz acaba por ter na palavra “multi / plicada” uma cesura. Mas outros tipos de quebras ainda são passíveis de observação nos poemas de Orides, veja que o próprio poema “Vigília”, em mais de uma estrofe – a primeira e a última – traz a quebra como falta de algo para dizer o que quer dizer. Na primeira estrofe:

Momento
Pleno:
pássaro vivo
atento a.

E na última estrofe:

Pássaro imóvel
Pássaro vivo
atento
a.

(FONTELA, 1983, p. 15)

No primeiro momento, o poema parece querer indicar que o “momento pleno” do pássaro é o voo, ele paira no ar, vivo, cortando o silêncio dos céus, está possuído por um “imóvel voo”. Mas, ao fim da estrofe, ao que o “pássaro vivo” estaria atento? Ao próprio voo? À sua presença em meio à existência das coisas? A vigília é constante e por isso ele deve sempre estar preparado, mesmo que não saibamos o que seja? O poema com o verso “atento a.” traz uma abertura ao final da estrofe que pode ou não corresponder ao que virá nas estrofes seguintes, ainda assim o verso acabar por ampliar a leitura inicial do poema. Pelo poema seguimos, “Tenso no / instante” previsível, até o momento em que deparamos com a última estrofe. Nela, vê-se uma contraposição ao que acontece no início do poema; não há mais movimento, só há agora o “Pássaro imóvel”, e continua ainda como “Pássaro vivo”, vejamos que o verso aí se repete, como se fosse essencial saber que a vida ainda subsiste, não há mais um movimento pleno do pássaro, ele não voa, porém pode-se pensar que o pássaro sem movimento, de maneira interior, ainda há a respiração do pássaro, ainda há o olhar arguto, ainda há a repetição do verso “atento / a.”. E neste ponto duas quebras se realizam, a primeira no verso final das duas estrofes, que se repete e separa o verbo da preposição. Talvez porque a imagem que o poema deseja criar com a vigília do pássaro é a de que sair de um movimento constante em busca de um silêncio interior se faz necessário para se manter “atento a” algo que não sabemos o que seja. Assim, na última estrofe, a descontinuidade que acontece na última estrofe ocorre, talvez, para mostrar a saída do estado movente para um estado estático.

As quebras que Orídes realiza vão além ainda das que observo. Sobre essa questão, Belúzio investiga por qual razão elas poderiam ocorrer nos versos orídianos; ao analisar meticulosamente toda a obra da poeta, o crítico constata que os poemas de Orídes são formados em uma “superioridade irrefutável” por “mais de 3000 versos” que são

formados por “redondilhas maiores ou versos mais resumidos ainda”. Tal diminuição dos versos e as próprias rupturas que os poemas possuem acabam por contribuir com uma amplificação do espaço em branco da página, propiciando uma maior presença de sílabas tônicas e átonas, o que faz com que sua poesia possa ser considerada uma “poesia feita de vazios” (2018, p. 287), o que pode ser compreendida como uma expressão significativa da permanência do silêncio.

Buscando diálogo com outros pesquisadores, Luis Dolhnikoff, na introdução que fez para a *Poesia Completa*, publicada pela Hedra, diz:

Mas se for de fato inevitável, ou necessário, aproximar sua poesia de alguma filosofia, é preciso pensar em Wittgenstein. Pois um dos temas mais caros a essa poesia é o da relação da palavra com o calar, com o calado, além daquela das palavras com as coisas e das coisas com o silêncio: a poesia é, seria ou deveria ser uma possibilidade de trânsito, de transporte entre tudo isso. (2015, p. 12)

Com certeza, essa relação com o calar, o silente, palavra que é recorrente, seria erguida entre Wittgenstein e Orides; uma nova possibilidade de interpretação se abriria para a obra de Orides. O comentário de Dolhnikoff é pertinente porque, ao seu lado, Hazin é uma das poucas que lembra do filósofo austríaco quando em análise da obra oridiana. Atuando como *leitmotiv* para alguns estudiosos da obra oridiana, o silêncio surge em alguns estudos, como o do professor Marcos Aparecido Lopes, por exemplo, em seu artigo “O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela”, e que busca relacionar o silêncio presente na poesia oridiana à simbologia que permeia toda a sua obra, elencando de que maneira esses símbolos surgem. Há, ainda, o artigo “Ser, silêncio: a poesia de Orides Fontela”, de Jair Miranda de Paiva, em que o crítico afirma que a autora faz da linguagem um instrumento, mas não de maneira encapsulada, em que tudo está compactado ou empacotado, mas que a palavra poética de Orides, por meio do uso do silêncio, possibilita a visualização de como as coisas chegam a ser e são. Soma-se a isso o estudo de Alexandre Costa, onde põe, ao lado da presença do silêncio, o fragmento, assim como a permanência da luz, o qual seria responsável por uma articulação de novos significados na poética oridiana e que realiza “uma forma de se alcançar uma perspectiva metafísica da própria escrita” oridiana (COSTA, 2001, p. 15.), aproximando-a de Mallarmé. Sobre a presença do fragmento, Flora Sussekind comenta este ponto em um artigo chamado “Seis poetas e alguns comentários”. Ela realiza uma analogia entre a rosa que se despetala e alguns poemas de Orides Fontela que se inserem em *Helianto*. Dessa

maneira, chega a definir como poemas-fragmentos algumas das criações de Orides Fontela, evidenciando que:

em meio a um uso hábil do verso curto, dos parênteses e dos dois pontos, abre-se, aos poucos, um leque e tematiza-se, sem alarde, nesse movimento, o modo como se tramam, aí, a rosa, e uma forma lacerada de expressão. Trama poética que, quase limite, silêncio, na imprevisibilidade seca do fragmento, na paciência armada de Orides Fontela, vira por vezes pétala, lâmina, seta. (1989, p. 182)

Verdade é que por possuir poemas de tons minimalistas, sintéticos, pode-se fazer alusão a esta ideia mencionada. Em alguns casos, seus poemas tomam ares de máximas, e em outros a presença do ‘fluir sempre’ se evidencia, como os poemas sem títulos abaixo, em *Teia*:

A vida é que nos tem: nada mais
temos.

(FONTELA, 1996, p. 72)

Ou:

A aventura
– a
ventura –
fluir
sempre.

(FONTELA, 1996, p. 74)

Pela presença do sintético na poesia de Orides, pelos temas etéreos que surgem, podemos afirmar, como faz Costa, que Orides não trata de problemas do dia, apesar de em algum momento ela conseguir nos livros finais atingir essa questão. Mas, na verdade, de acordo com o pesquisador, seus temas giram em torno de uma ânsia em que o ‘eu’ não se faz presente com uma presença confessional, mas com a sua subjetividade, em que fica nítido o diálogo profundo que a poesia de Fontela possui com a questão do silêncio, por exemplo, pois seria através dele que este sujeito que aí se apresenta nos poemas buscaria apreender os objetos do real pela impossibilidade de a palavra abarcar a sua própria realidade. Mesmo que em *Alba* não tenhamos essa presença do fragmento, é válido mencionar o que ocorre em outros livros para que tenhamos a percepção das várias facetas que o silêncio dispõe. Neste livro, como disse, o silêncio já se faz presente no primeiro poema, quando a luz suspensa na aurora, trazendo o branco em si, aparece. A relação com o branco, da luz com o silêncio se forma de maneira

intricada na obra oridiana, e, não por acaso, em *Alba*, Orides acaba construindo “o instante complexo em que a palavra – a poesia – desafia o silêncio além do branco da página” (BUCIOLI, 2003, p. 100).

Assim, busco o silêncio possível dentro de *Alba*. Nele, há um poema que traz como título a própria palavra “Silêncio”, um poema que traz divisões, o que, de certa maneira, correlaciona-se com os outros apresentados neste capítulo:

SILÊNCIO

I

A madrugada.
Seu coração de silêncio.

II

O silêncio cheio
de peixes
de irisados peixes
úmidos.

III

Grandes árvores
ânforas
transbordantes de silêncio.

IV

Galos
no alto silêncio
impressos

seda
translúcida do silêncio.

(FONTELA, 1983, p. 47)

“Silêncio” é mais um poema que aparece com uma pequena sequência interna de segmentos. Este caso apresenta divisões que estão interligados, criando uma imagem completa. Aqui, as partes surgem de maneira um pouco mais independente; cada qual com sua própria imagem, diferenciando-se como parte que é um todo, é possível ver que dialogam. De início, pode-se dizer que as partes surgem quase como fragmentos, Luiza Franco Moreira, ao analisar este mesmo poema no artigo “Transgressões do silêncio: o zen e a poesia de Orides Fontela” toca nessa questão e lembra que as divisões chegam a tomar ares de haicais. Apesar de termos nas quatro partes versos que são redondilhas, suas formas não condizem com a do haikai, que é formado geralmente por três versos, sendo de redondilhas menores ou maiores. E, se levarmos em consideração o que diz Sussekind, as pequenas estrofes criam uma imagem para representar um todo possível.

O primeiro enlace se dá em torno da própria palavra “silêncio”, pois note-se que ela surge em todas as divisões. No “IV”, o “silêncio” está nas duas estrofes que formam o segmento, totalizando a repetição do silêncio em todas as estrofes. É como se o poema quisesse evidenciar que o silêncio permanece presente em meio a todas as coisas. Vejamos que no “I”, o silêncio é aquele que preenche o coração da madrugada, assim acaba por corporificar na metáfora presente um período do tempo do dia que não é tangível, a madrugada, inatingível, se presentifica por meio de um órgão humano; no “II”, essa tangibilidade se realiza na vivência do peixe, do meio aquático; mas diferente do coração da madrugada, o peixe existe na realidade, não é apenas metáfora e pode ser tocado – aqui também temos o primeiro ser vivo do poema, não esqueçamos que o silêncio em *Alba* ainda se correlaciona a outros animais, como o pássaro, o cisne, o touro. No “III”, o silêncio transborda de um vaso, uma “ânfora” que aparentemente é completo por “Grandes árvores”. Pode-se pensar à primeira leitura que as árvores, um outro ser vivo, pertence ao vaso, à ânfora, preenchendo o seu vazio, o seu silêncio, fazendo-o ser expulso de seu interior, transbordando-o, como se as grandes árvores existissem no vaso. Mas não. A ânfora, que geralmente possui duas alças, é um vaso antigo, que traz em seu exterior imagens que contam uma determinada história e que servia para levar líquidos ou sementes. Desse modo, as “Grandes árvores”, provavelmente, pelo que se pode imaginar, não estariam presentes dentro da ânfora, elas seriam as imagens que estariam no exterior da ânfora, e o silêncio que transborda seria justamente aquele que a ânfora carrega em seu “vazio”. Mas se as árvores não estão vivas, apenas figurativamente, podemos dizer que mais uma vez o intangível se acontece por uma imagem que se cria no poema, o que pode acabar remetendo ao poema “I”, devido à intangibilidade. Ao mesmo tempo, a tangibilidade da ânfora, em sua existência, preenchida pelo vazio, também se evidencia e se relaciona, de certa maneira, à do poema “II”. No poema “IV”, o galo, ou melhor, os “Galos” acabam mostrando a força que esse poema possui, no sentido de revelar os links que nele existem. Ao mesmo tempo em que mantém relação com o poema “II”, devido à presença tangível dos dois animais, sendo aquele o peixe e neste o galo, acaba contribuindo para desvendar um pouco da construção temática no poema. Com a intercalação das divisões, tem-se o intangível representado por uma imagem nos poemas “I” e “III”, seja do coração da madrugada, seja pelas grandes árvores pintadas do lado externo da ânfora. Enquanto os poemas “II” e “IV” trazem o peixe e os galos como símbolos do tangível, do animal, acabando por formar uma mitologia pessoal em torno dos animais. Como a própria poeta falava

Eu sempre tenho bichos. Você notou a minha mania de bicho? Eu tenho um zoológico. Se você contar, tem mais de dez ou vinte bichinhos, sem contar os pássaros, porque esses nem adianta contar. Tem passarinho para tudo quanto é lado. Parece que eu gosto do tratamento simbólico dos animais. Tem passarinho demais. Acho que poesia é um assunto que nunca tem fundo. Ninguém de jeito nenhum sabe dizer o que é isso. Porque é que tem encantamento. Ninguém sabe. (2019, p. 71)

Em *Alba* (1983), os animais que se manifestam em alguns títulos, como “Peixes” (p. 29), “Touro” (p. 27) e “Cisne” (p. 18). Em comunhão com a presença dos animais, poderíamos também, talvez, trilhar por este caminho, no intuito de perceber como eles poderiam se conectar, devido à questão animal, mas mais do que isso, quanto à presença do silêncio, se isso de alguma forma estaria aí imanente.

Voltando ao fim da leitura do poema “Silêncio”, quero ainda dizer que o galo “é, universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 834). Assim, os galos que cortam a “seda / translúcida do silêncio”, a madrugada, se impõem por serem os mensageiros da luz que está por vir. O poema, então, que inicia na madrugada, finda também na composição imagética do próprio fim da madrugada, já que os galos anunciam o seu fim. O que novamente comprova a presença massiva da ideia do retorno em Orides Fontela. Novamente, o ponto focal da análise interpretativa não era esse, mas perceber a presença do silêncio dentro do poema “Silêncio”; aqui ele se estabelece e se mostra pela dualidade do tangível e do intangível, ao mesmo tempo em que põe no *quadro* a presença da madrugada e da luz solar que está por vir; noite e luz, portanto, surgem como elementos contrários no interior do poema, e trazendo consigo o retorno permanente. Essa volta diz muito até mesmo sobre o próprio poema. O início do poema começa em seu título, o silêncio entoa seu *canto*, sua presença movente se aproxima de nós, antes que profanemos, dissolvamos o silêncio em palavra, como dita o final do “Poema”, é preciso entender que o “Silêncio” ganha corpo e se materializa pela contemplação das coisas nas quatro partes que o compõem. Veja-se que o próprio poema ainda traz em todas as estrofes, como já dito, a palavra silêncio e sua presença no que se visualiza; por fim, tem-se o poema terminando no próprio silêncio. Tudo está envolto pelo silêncio e o silêncio preenche tudo que se contempla. Se a ideia é sempre retornar, voltemos para o primeiro poema, “Transposição”; nele veremos que o silêncio implicitamente se presentifica no início do poema, assim como na última estrofe traz os últimos dois versos finalizando com “como rosa / em silêncio”. A pista está dada. O poema-tema finda no silêncio. A poeta já dissera que seus poemas finais, todos eles, apontam para o silêncio; o que se

constata quando avançamos para o último poema de sua obra, em *Teia?* Temos um poema chamado “Vésper” (1996, p. 90), que finda com a estrofe “depois dela só há / o silêncio”. A referência é quanto à “estrela da tarde” que permeia o poema como um todo, a referência do último verso existe perante o desaparecimento da estrela “madura”, “infecunda” em dissolução. A estrela, desfeita, deixa apenas o silêncio.

Mas o fim que importa, neste estudo, não é apenas o da obra por completo, no sentido de verificar o que acontece ao final do último livro. Na verdade, se fosse possível, o estudo permaneceria em aberto, como a obra de Orides é. Contudo, o que desejo aqui é entender como *Alba* se inicia e como ele se finda, como ela retorna. O livro, acredito, é a representação do próprio ato de refletir o nascer e o morrer. Creio ter sido possível evidenciar neste capítulo – e não apenas nele – o poder da luz, do espelho, da fonte, do pássaro, do símbolo, da repetição, todos como princípios organizacionais responsáveis pelo que Orides Fontela ergueu em sua poesia. Elementos necessários e fundamentais para que a poesia oridiana começasse a chamar atenção não apenas de Arrigucci Jr., como dos demais críticos e leitores. Assim, como se encerra *Alba?* No primeiro poema, temos o nascimento da luz, o toque da carne, o nascimento do ser, ao mesmo tempo o silêncio preenche todos os momentos que constituem o primeiro poema. Como podemos, portanto, pensar o silêncio ao final do livro? Como disse há pouco, o livro, a meu ver, traz uma ideia de nascer e morrer, a própria alba dita isso, mesmo que figurativamente, não seria algo exagerado pensar que o primeiro e o último poema trazem consigo essas imagens. Talvez, por isso, o silêncio é transposto pelo rio, pela água, pela fonte que nasce na epígrafe do livro e no poema “Letes”, último poema de *Alba*, e que carrega uma imagem da morte. O ciclo se encerra. Será?

LETES

Ó rio
subterrâneo ao ritmo
do sangue

ó água
frígida clara
que elimina toda a
sede

ó água abissal
sem gosto
nem vestígio algum
de tempo

ó fonte
sem mais música audível: água
densa
que nos limpa de todas as palavras.

(FONTELA, 1983, p. 54)

“Letes” traz em si a força imagética do mito. É um dos rios do Inferno, e seria, na mitologia grega, a fonte da qual beberiam as almas que chegavam ao Hades, para esquecerem a vida terrena; na *Divina comédia*, Dante aborda o rio, e, na segunda parte da obra, menciona-o dizendo que quem bebesse de suas águas teria os pecados cometidos ou culpas que ainda carregam esquecidos, perdoados. Mas o significado mítico do rio já estava dado desde a Antiguidade: quem beber das suas águas provará do esquecimento. Apesar dessa purificação, o rio que surge no “subterrâneo ao ritmo” da existência, abaixo da possibilidade “do sangue”, “elimina toda / a sede” de quem até ele chega. Se levarmos em conta a presença da mitologia greco-romana e da mitologia cristã para seguir o aspecto mítico que o poema poderá compor ou a abordagem necessária para discorrer no sentido em que Dante aponta, em ambos os casos seria factível. No entanto, prefiro me ater à textura que no poema desponta.

O poema, dividido em quatro estrofes, compostas por quatro versos cada, exceto a primeira, traz em cada verso inicial de estrofe uma nova referência ao rio, à água, o que contribui para o texto ser permeado pelo aquífero:

“Ó rio”;
“ó água”,
“ó água abissal” e
“ó fonte”.

Lembremos que “Alba” é permeado pela *luz*. O fazer poético oridiano, então, se repete, similarmente, nos dois poemas. Se em “Letes” há a possibilidade de compreendê-lo como um símbolo mítico, até mesmo como uma representação do devir, creio que importa saber, neste momento, como a mesma estratégia de retorno se realiza em ambos os poemas e como se diferencia. Assim, pode-se iniciar afirmando que, como em “Alba” a luz é o elemento basilar, em “Letes” a água (o rio) é o elemento essencial. Em ambos os casos, poderia-se dizer que tais elementos carregam consigo certa simbologia de pureza, de elemento primordial, até mesmo de revelação (*cf.* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 15 e p. 567). No entanto, a luz parece atuar mais de maneira ativa do que a água, que está presente de maneira passiva, seria o

elemento que se deixaria levar, enquanto a luz seria aquele que faz incidir sobre as coisas “um raio breve” (1983, p. 11). Ainda há, também, a oposição de natureza dos elementos; enquanto a luz de “Alba” demanda uma energia, um calor, que violenta os olhos, a água de “Letes” é “frígida”. Em “Alba”, temos a luz de maneira ativa, a alba ascende, enquanto em “Letes” temos uma “água abissal” e subterrânea.

Mantendo o diálogo possível e necessário entre o poema de abertura e o de encerramento, um ponto de encontro na forma, talvez, se abre. Ambos possuem uma divisão “igualitária”. Em “Alba”, quatro são os segmentos ou partes que formam o poema; em “Letes”, quatro são as estrofes que o compõem. Seria demasiado relacionar a textura de Alba à formação poética de *Transposição*, que está dividido em quatro partes? Seria possível investigar nos dois poemas a Base, o (+), o (-) e o Fim? Quatro representa “a vida humana: a infância, a juventude, a maturidade e a velhice” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 759-760), como foi representada também a divisão de *Transposição*. Quatro ainda é “o número que caracteriza o universo na sua totalidade”, assim como é compreendido como o “símbolo da totalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 759-760). Haveria nesta divisão dos poemas algo implícito? Pode-se questionar que, se assim o fosse, então todos os poemas que possuem quatro estrofes carregam esse sentido, porém tem-se de levar em consideração o que aqui está em questão. A arquitetura oridiana se baseia nos jogos, assim como nas suas estratégias de composição interna do livro de poesia, o que contribui para esse nível de coesão e coerência das partes do todo de *Alba*.

Tudo isso unido à imagem que o nascimento de “Alba” proporciona e a ideia de morte que o “Letes” evidencia mostram que os poemas possuem uma equidistância e que se complementam. Em ambos os poemas, temos ainda elementos comuns: o sangue e o tempo. De certa maneira, o instante do agora em *Alba* importa, pois, em “Alba”, a luz nasce para demarcar o momento de existência, talvez de renascimento; em “Letes”, esse mesmo tempo já não existe porque não há “vestígio algum” (1983, p. 54) dele.

O silêncio que se rompe na entrada da luz no primeiro verso em “Alba”, em “Letes” surge pela existência da “água densa” (1983, p. 54) sem movimento. Não há luminosidade aqui, assim como o rio elimina a sede, pois não há mais vida, em “Alba” a oferenda do sopro da vida. Se em “Alba” temos o percurso da luz, que vai, aos poucos, despontando, e tem o seu percurso elevando ao fim da última palavra do poema, quando a luz está em seu auge e surge o “AGORA” para a tudo iluminar; em “Letes”, vamos ter o caminho contrário, da apresentação de sua localização oculta até chegar ao momento em

que assim como se elimina todo o movimento possível, as palavras serão limpas para que reste apenas o silêncio. Durante todo o poema, a água da fonte, do rio, passa a sensação, ainda que “sem gosto”, “frígida”, “densa”, de purificação. A eliminação de tudo aquilo que a luz outrora possa ter promovido, assim como o nascimento das palavras, que surgem para nomear a “Alba”, se esvai no último verso quando o poema dita que a fonte “nos limpa de todas as palavras” (1983, p. 54).

Neste momento, neste agora, estamos limpos, porque não carregamos mais conosco a experiência da nomeação, porque também chegamos ao fim da leitura do livro de poesia. Silenciamos. Ficamos feito o anjo negro. O silêncio surge por meio de uma lenta transformação que teria começado com o nascimento da vida em “Alba”, perpassando vários outros momentos em que o fluir da existência acontece. É assim que “o tempo cumpre-se. Constrói-se” (FONTELA, 2015, p. 203) até chegar a esse ponto de transição, em que esquecendo de tudo, abandonando o livro, estaremos prontos para iniciar a preparação para um novo retorno. Esse é o ciclo dos dias que vivemos. É assim que o silêncio preenche a todos os seres e a todas as coisas, é assim que compreendo a presença do silêncio em *Alba*. Ela se dá na repetição possível que a poesia, ao representar o cosmos, apreende em uma estrela, em um símbolo; é desse modo que Orídes faz poesia e cria a sua contextura, tecendo-a à imagem do cosmos. Por isso importam o silêncio, a mutação das coisas, a representação da eternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da ideia de pensar um livro de poesia como um objeto poético, baseei minha pesquisa no conceito de *contextura* – que Neil Fraistat desenvolve – e na ideia que Sérgio Alcides tem apresentado: que, para além da criação de poemas, a organização de um livro de poesia também constitui um feito poético. Trata-se então de indagar quais aspectos poderiam contribuir para tal feito criativo. O que seria, então, necessário para que o poeta possa pensar no livro de poesia como um *todo*? Refletir sobre essa questão a partir de *Alba* foi o primeiro passo desta tese. A investigação se deu em torno de como se poderia abordar o *pensar poético* oridiano, além de analisar e compreender como as relações entre os poemas são criadas e como isso acaba refletido na arquitetura interna do livro.

Quando Antonio Candido, na orelha escrita para a publicação de *Trevo* (1988), comenta a poesia de Orides Fontela, cita e explora muito brevemente cinco poemas; dois são de *Transposição*: “Pouso” e “O nome”; e três são de *Alba*: “Poema” (1983, p. 14), “Cisne” (1983, p. 18) e “Nudez” (1983, p. 48). O primeiro, “Pouso” (2015, p. 48), recai no segundo segmento de *Transposição* – aquele que tem um título audacioso, apenas gráfico, expresso por um sinal de menos entre parênteses; tal signo parece evocar o movimento disso que se transpõe da vida para a arte. “Tudo / será difícil de dizer”, adianta a poeta, na abertura desse segmento transversal, que é construída pelo poema “Fala” (2015, p. 47). “Pouso” vem logo em seguida; seu desfecho contrapõe o “raro pouso / do sentimento vivo” ao sujeito, com o “pranto vertido / na palavra” que foi precisamente o tema citado pelo grande crítico, interessado na capacidade poética de “transpor a experiência”.

Já “O nome” (2015, p. 87) está inscrito no segmento final de *Transposição*. Candido parece alegar que a elaboração da vida em palavra depende justamente de um segredo conhecido só pelos poetas: a “possibilidade de operar ‘a escolha do nome’”.

No organismo de *Transposição*, o posicionamento desses poemas contribui para o argumento do crítico, sem que ele próprio se preocupasse em questioná-lo. “Pouso” está imbuído da elaboração em livro do problema comentado: ele se integra ao segmento que parece articulado pela ideia de que algo se subtrai da experiência no momento mesmo da criação artística, resultando na contraposição entre o que o sujeito oferece e aquilo que o poema perfaz. Já o segmento seguinte do livro, indicado pela adição entre parênteses, trabalha com a noção do acréscimo da arte à vida e ao mundo empírico. Mas “O nome”

já pertence ao último semento, intitulado, como alvo, “Fim”, *télos*, ponto de chegada. O caráter reflexivo do poema sobressai, se o lemos na sequência dessa parte do livro, onde aparece como transição entre o tema arquetípico da fonte, elaborado em “Sede”, “Fluxo” e “Rebeca”, e as interrogações de “O equilibrista” (“Acaba a prova?”) e “Advento” (“Deste tempo múltiplo / o que nascerá?”) – que já se tornam, assim situados, momentos de reflexão *post factum*, diante das contas feitas da criação, o resto de tantas subtrações e da soma.

A escolha dos cinco livros publicados por Orides Fontela se deu justamente porque, se observamos o conjunto de sua obra, veremos que ela nunca deixou de trabalhar em volta dessas mesmas noções, desenvolvendo-as em variantes e aprofundamentos. *Alba* é um ponto marcante, pela consolidação da sua maestria. Não à toa, bastou a Candido para, na curta orelha, construir uma visão crítica abrangente, que servisse para apresentar uma edição de poesia reunida. O crítico se concentrou no cerne oridiano da transposição da experiência, talvez com o intuito de proteger os leitores da impressão de que a poesia naquele volume encerrada, por ser tão abstrata, estivesse de costas para a vida.

No caso dos livros oridianos, percebem-se duas maneiras de organização. A primeira: a maioria deles possui divisões internas, e isso implica dizer, sabendo das contexturas aí presentes, que os poemas foram organizados de maneira a representarem algo que, ao fim da estruturação, possa ser visto como um objeto de composição; ou seja, além de criar os poemas desses blocos, o ato de organizar tudo em um determinado bloco tem de ser visto como empenho criativo, tanto quanto o ato de organizar a estrutura interna dos versos de um poema. Três dos livros de Orides explicitam divisões internas, cada uma encarregada de uma temática específica ou de uma problemática particular, o que demanda da poeta o esforço de estruturação de segmentos coesos. E esse ato contribui para que essas partes desenvolvam uma contextura.

A segunda maneira utilizada por Orides é pensar os livros como um possível bloco único, que não se divide em partes explícitas, mas deixa entrever elementos, temas e estratégias articulados para conformar o todo orgânico da publicação. A premissa para conceber e estabelecer a contextura desses livros estaria em identificar e analisar quais elementos ou estratégias podem ser elencados para tal fim. Essas operações, seja com a introdução de seções internas, seja pela mera distribuição dos poemas no interior do livro, segundo um determinado ordenamento, produzem efeitos sobre a leitura. Às vezes é possível discuti-los a partir de exemplos concretos da recepção, na bibliografia secundária.

O que propõe Candido sobre os poemas de *Alba* que cita na orelha de Trevo? Sobre “Cisne”, observa que a criação poética “anula a virgindade do possível”, mas em compensação “dá nascimento a algo tão poderoso quanto a vida”; sobre “Poema”, diz que é possível observar “a luta misteriosa que leva a essa opção violadora e criadora”; por fim, afirma, sobre “Nudez”, que nele pressentimos “a riqueza imaginada” que supostamente existiria antes da transformação da vida em palavra.

Se agora voltamos para a contextura de *Alba*, fica evidente que o livro até certo ponto guiou a meditação crítica. A violação criadora rompe a virgindade da página em branco, assim como rompe a alvorada logo nas páginas de abertura da coletânea. O tema erótico associado ao gênero trovadoresco da “alba” fica sutilmente consignado, sem necessidade de explicitação: há o pássaro de quem o sujeito se aproxima (na epígrafe), dá-se a penetração furtiva da luz (em “Alba”), vem a profanação do silêncio (no “Poema” citado por Candido), impõe-se a “Vigília” de uma atenção intensificada, demarca-se um lugar – em “Clima” –, onde silenciosamente um segundo “Pouso” acontece, tão “raro” quanto o anterior, mas agora também “difícil”, e só então chegamos ao “Cisne” que foi por onde Candido iniciou a série de cinco citações.

A microcontextura ainda é exordial: estamos no alvorecer do livro. Trata-se do sexto de seus 47 poemas. Sempre será possível lê-lo em isolamento, em radical *close reading*, porque não há maneira “correta” ou prescritiva de ler um poema. Mas, na sequência de *Alba*, seu caráter metapoético sobressai – assim como o subterrâneo de suas relações intertextuais. Por exemplo: não se evoca diretamente o campo semântico da “virgindade” que Candido menciona; mas ele vinha sendo objeto de aproximações desde o primeiro poema do livro.

Em “Alba”, por exemplo, temos essa relação a partir da penetração da luz, no primeiro segmento, quando

o sonho ainda está imerso
na carne.

[...]

e a violência das imagens
no tempo.

(1983, p. 13)

Ou quando o branco surge como um “sinal oferto” “e a resposta do sangue” acaba por penetrar o “AGORA!” (1983, p. 13).

Em “Poema”, teremos as imagens que recorrem novamente ao branco em relação ao silêncio:

Saber de cor o silêncio
– e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.

(1984, p. 14).

Perceba-se que os verbos, profanar, dissolver o silêncio contribui para que essa imagem “purificada” do branco seja desvirginada.

No terceiro poema do livro, “Vigília”, tem-se: todo o formato até fálico do poema, que promove certo cuidado com o “momento / pleno:” da penetração, que é “tenso no / instante”, naquilo que “insta” (do verbo “instar”), ou seja, que está próximo a acontecer e que se oferece em uma

(atenção branca
aberta e
vívida”).

(1983, p. 15).

Em “Clima”, o momento oportuno do instante ainda acontece, tem-se: a celebração do ser em “segredo / cio / cisma” (1983, p. 16), assim como percebe-se certo teor virginal quando a natureza é celebrada e é possível ouvir o

(som antes da voz
pré-vivo
ou além da voz
e vida)

(1983, p. 16)

Até chegarmos ao quinto poema, “Pouso II”, onde: o pássaro difícil que pousa na mão “mesmo / aberta” acaba por

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

(1983, p. 17).

Finalmente, em “Cisne”, é o verbo “violentá-lo” que remete a esse universo erótico, violento, de expectativa silenciosa e penetração da arte. Só assim o “Cisne” de Orídes se acrescenta à vasta população de poemas que flutua na esteira de “Le cygne” (1951, v. 1, p. 155) (que Baudelaire dedicou a Victor Hugo) e do soneto de Mallarmé sobre “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” (1945, v. 1, p. 67), como o “exílio inútil” de seu homofônico cisne/signo (*cygne/signe*). Nessa linhagem, Orídes frisa o aspecto necessário da perda, dolorosa, que se dá entre o cisne que se violenta e o seu resto verbal, “palavra mesmo”. Lamento que ela também realiza graficamente, pelo contraste entre o título “CISNE”, no alto da página, e a palavra reduzida, em minúscula, “cisne”, ao final do poema.

A aproximação contextual a Mallarmé continua na sequência. Em “Composição” já não temos o pássaro vivaz e sim os “signos deiscetes”, que se abrem na página – como feridas? como flores? – e manifestam o movimento de “compor / transpor” que move toda a obra orídiana”. O ato de compor se relaciona à maturação, abertura, floração por meio dos “pomos”, veja que a palavra faz referência às frutas que possuem parte comestível e carnosa e que se desenvolvem por meio do receptáculo da flor, como no caso das peras e das maçãs (AULETE, 2011, p. 1084). Da mesma maneira, a palavra deiscete carrega significado próximo, pois diz-se deiscete o “órgão vegetal que apresenta deiscência”, ou seja, aquele que realiza uma “abertura espontânea [...] para a saída do seu conteúdo” quando se atinge a maturidade. O poema carrega o poder de transfiguração traçando um paralelo entre os “pomos” e os “signos deiscetes”. A palavra parece necessitar de uma nova abertura, múltipla, que possa acabar se transfigurando. É necessário que se criem cisões, feridas na palavra para que, talvez, essa abertura se realize, como dita o outro significado da palavra “deiscete” (AULETE, 2011, p. 441). Estaria o poema no ato da composição, utilizando a palavra para dizer aquilo que ainda não foi dito com suas aberturas anárquicas, perceba-se até que o poema visualmente aparente uma dessas frutas mencionadas.

O desnudamento assim obtido – da carne viva em significação poética – pode ser tematizado fora dessa microcontextura exordial. E foi bem adiante, com *Alba* avançada, que Candido encontrou “Nudez”. É o 39º poema da obra. Ele já trata, com efeito, da pressuposição de algo mais profundamente despido do que a pele, associável ao silêncio e à luz, que são noções recorrentes, como vimos, desde o raiar do livro, e já chegam nesse meio-dia muito impregnadas do eco de tantas abordagens anteriores. Na página violada pela poesia, os signos verbais estão propondo transposições constantes; nesta, Candido

aponta a “riqueza imaginada” que vem antes deles, numa vida abstrata, maior, que não “pousa” com facilidade na mão estendida pelo poeta, mas também age na vida empírica da carne – terrena – de cada um. Toda essa elaboração cumulativa de *Alba*, como numa espécie de narração sub-reptícia, deságua em “Letes”, que é o poema final e tem como signo recorrente a fonte.

Comentamos o poema, no último capítulo desta tese. Ele é dividido em quatro estrofes, que expõem alguns elementos que permeiam praticamente todos os livros de Orides: a presença mítica, a questão do tempo, os elementos água e sangue, e a própria questão da eliminação – que carrega a ideia de construção e desconstrução das palavras. Esses elementos, se elencados separadamente para analisar cada obra, podem facilmente compor algumas microcontexturas possíveis. No entanto, “Letes” não apenas encerra *Alba*, trazendo consigo a ressonância de significados presente no próprio livro, mas também abre uma perspectiva para o ciclo poético que se inicia a partir dele.

A poesia de Orides, nesse ponto, põe em xeque a ideia central vista no início do primeiro livro e em *Alba*: a transposição; o que acaba contribuindo para que se perceba a textura poética presente não apenas no terceiro livro de Orides Fontela, mas também entre os cinco livros. Quando lemos o poema final de *Alba*, compreendemos: trata-se de uma poesia que vê o transpor da experiência não como depuração do vivido, como teria dito Dante, mas como nódoa humana, resto de subtrações e somatórios da vida.

Veja-se que no poema a “água abissal”, que é “frígida”, “clara”, “sem gosto” e “densa” busca promover a *eliminação* do tempo e a *limpeza* das palavras. No entanto, o ser só poderá eliminar as palavras quando não houver mais tempo ou quando tiver que recorrer ao silêncio, chegando ao fim do ciclo dos dias, ou, para ser mais próximo do que venho assinalando, ao fim da leitura. “Letes” imagina o que seria esse esquecimento que “limpa” a experiência humana, inclusive a poesia, e apaga as palavras. Logo depois, o leitor fecha o livro. Acaba a poesia. Mas recomeça a vida do leitor, a sua vida prosaica, retomada quando deixa o livro sobre a mesa de cabeceira ou o recoloca na estante. Essa consideração recepcional traz à tona uma ambiguidade: o poema final considera a aniquilação da poesia na eternidade e no cotidiano – e são esses os dois planos da “riqueza imaginada” evocada por Candido.

Por isso é importante que “Letes”, ao chegar ao seu destino final, tenha eliminado “toda a sede” ou tenha buscado nos limpar “de todas as palavras”, pois o fim do ciclo presume tal ação. O tempo – contrabalançado aqui pelo uso das palavras e pela tentativa de eliminação delas – se relativiza pela presença do silêncio; por isso Candido comenta,

na apresentação do livro, que Orides teria acertado em ter resistido “ao apelo do silêncio”, tendo-o feito “um protagonista deste livro de valor excepcional” (1983, p. 7). É o silêncio que compõe a presença eterna do tempo e que o mantém.

O poema traz uma “última” ideia de (micro)contextura em *Alba*. A luz que furtivamente surgia no início, silenciosa, agora desaparece na presença do sangue, na eliminação da sede, no desejo de não existir “vestígio algum de tempo” (1983, p. 54). Isto é, o esquecimento possível que “Letes” apreende em seu significado próprio – tido como o “rio do esquecimento” (GRIMAL, 2005, p. 275) – se vale também dos significados subterrâneos que a palavra propõe nos poemas de *Alba*.

Depois do processo aqui desenvolvido, pode-se dizer que, similarmente como os primeiros seis poemas se apresentam, os últimos – “Ode”, “Ode (II)” e “Reflexos” – desaguam em “Letes”; veja-se que em “Ode” a pergunta – “O início?” – promove um refletir sobre a ideia de fim, ou até mesmo de retorno, quando a continuação do verso surge: “O mesmo fim.” (1983, p. 52).

Logo depois, “Ode (II)” reflete sobre o instante possível, aquele em que é possível existir quando se está “atravessando o silêncio” (1983, p. 52). Até que, em “Reflexo”, a estrofe “a pura / vida / já sem / palavras” (1983, p. 53) parece querer dizer justamente o que “Letes” talvez não consiga propor, um fim possível.

O poema resultante, portanto, mantém sua função de encerramento; não deixa de lado os poemas que o antecederam, assim como carrega tudo aquilo que foi premeditado desde o início do livro. O silêncio se instaura quando o leitor fecha o livro, quando aniquila a palavra. A contextura *Alba* com ele se completa.

REFERÊNCIAS

Bibliografia específica da autora

- _____. *Transposição*. São Paulo: Instituto de Espanhol da USP, 1969.
- _____. *Helianto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.
- _____. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.
- _____. *Rosácea*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.
- _____. *Trevo* (1969-1988). Livraria Duas Cidades. São Paulo 1988.
- _____. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- _____. *Rosace*. Paris : Editions L'Harmattan, 1999.
- _____. *Poesia Reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.
- _____. A moça vai morrer. Mas a vida é bela. *Jornal O Estado de São Paulo*. Sem data. Guia de leitura.
- _____. Em questão, a nossa identidade. *Jornal O Estado de São Paulo*. Guia de leitura. Domingo, 30 de agosto de 1987.
- _____. Entre o lírio e o social. *Jornal O Estado de São Paulo*. Guia de leitura. Domingo, 08 de novembro de 1987.
- _____. Mística e poesia. *Chamada*. 1983.
- _____. Nas trilhas do trevo. *Artes e ofícios da poesia*. Augusto Massi (Org.). Porto Alegre: Artes e ofício, 1991. p. 259.
- _____. Nas rimas da perplexidade. *Jornal O Estado de São Paulo*. Guia de leitura. Domingo, 16 de agosto de 1997.
- _____. Nasce um filósofo. *Chamada*. 1983.
- _____. Poesia, sexo, destino: Orides Fontela. Entrevista concedida a Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado *In: Leia Livros*, SP, 23 de jan. 1989.
- _____. Poética. Uma – despretensiosa – minipoética. *In: Cultura Vozes*, n. 1, Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro de 1997, p. 20.
- _____. Raciocínios entre a vida e a morte. *Jornal O Estado de São Paulo*. Guia de leitura. Domingo, 03 de agosto de 1986.

_____. Sobre a poesia e a filosofia – um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia (e) Filosofia: por poetas-filósofos em atuação no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

_____.; RIAUDEL, Michel. Uma conversa com Orides Fontela. In.: MATOS, Nathan (Org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019, p. 68.

_____. Almirantado. In.: MATOS, Nathan (Org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019, p. 147.

Bibliografia específica sobre a obra da autora

AFONSO, Henrique Novaes Menezes. *O ser e o silêncio: a trajetória poética do Ser na obra de Orides Fontela*. – Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2002.

AMARAL, L. A. Atividade física e diferença significativa/deficiência: algumas questões psicossociais remetidas à inclusão/convívio pelo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ATIVIDADE MOTORA ADAPTADA, 4, 2001, Curitiba. *Anais*. Curitiba: SOBAMA, 2001. p. 30-31.

AMORIM, Rogério Pires. *Pássaro da manhã: um estudo sobre a poética de Orides Fontela*. 94 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura). Rio de Janeiro, RJ. 2016.

_____. A vertigem da palavra: apontamentos a caminho da liberdade. *Traduzir-se*. v.2, p. 1-15, 2016.

ANDRADE, Alexandre de Melo. Orides Fontela – a poética do retorno. *Revista Darandina*. v. 2, n. 2, p. 1-12, jun. 2009.

ANDRADE, Alexandre de Melo. Construção destrutiva e destruição construtiva: a poesia de Orides Fontela. *Revista Diálogos Acadêmicos*. v. 04, n. 1, p. 77-89, jun. 2013.

BARROS, Maria das Dores Santana de Barros. *A experiência do olhar na poesia de Orides Fontela*. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguísticas). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia. 2013.

BELÚZIO, Rafael Fava. Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela). *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 27, n. 2, p. 283-300.

BONAFIM, Alexandre. O voo entre a vida e o nada. *Revista Texto Poético*. v. 7, 2009.

BRITO, Antônio Carlos. Resenha: *Alba sobre Alba, poemas de Orides Fontela*. SP: Roswitha Kempf. Sem referências. Texto em imagens, retirado pelo poeta e professor Mário Alex Rosa.

BRITO, José Carlos A. *A imagem criativa na poesia de Orides Fontela*. Revista de Cultura, 43, Fortaleza; São Paulo, janeiro 2005. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43fontela.htm>>. Acessado em 23.04.2016.

BUCIOLI, C. A. B. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

_____. Entre(tecer) e tramar uma teia poética. (Um estudo da poesia de Orides Fontela).. (Dissertação Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2001.

_____. No entre(abrir) do leque a poesia de Orides Fontela revela-se. In: XIV CELLIP, 2000, Maringá. Anais do XIV Seminário do Centro de estudos Lingüísticos e Literários do Paraná. Curitiba, 2000. p. 464-467.

CANDIDO, Antonio. Orelha. In: FONTELA, Orides. *Trevo* [1969-1988]. Duas Cidades, São Paulo, 1988.

_____. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf Editora, 1983, p. 3.

_____. 2002. Duas notas de poética. In: *Textos de intervenção*. São Paulo, Duas Cidades/34, 153-158.

CASTELLO, José. Um telefonema para Orides Fontela. *O globo*. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/um-telefonema-para-orides-fontela-336605.html>>. Acessado em 29 de outubro de 2010.

CASTRO, Gustavo de. Imprensa, pobreza e poesia. *Revista Esferas*. v. 1, n. 2, p. 83-90, junho. 2013.

_____. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio In: FONTELA, Orides. *Teia*. Geração Editorial, 2ª Ed., São Paulo, 1996.

CÔRREA, Ana Laura dos Reis. *A palavra é densa e nos fere: trabalho e arte na poesia de Orides Fontela*. Dissertação – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília. 2014.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, estudo e comentários. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2001.

_____. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 6, p. 67-76, ago. 2003.

DA COSTA, Alexandre Rodrigues. A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela. Dissertação (Teoria da Literatura) – UFMG – MG. 2001, p. 107.

_____. *Ponto de Laceração: A morte como desarticulação nos poemas de Ana Cristina Cesar e Orides Fontela*. In: Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia? Poesia, Filosofia e Imaginário. Uberlândia: Editora da

Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística, 2015. v. 1. p. 1-12.

_____. O silêncio da Esfinge. *Revista Zunái*. Acessado em 24 de abril de 2016. <http://www.revistazunai.com/ensaios/alexandre_rodrigues_dacosta_orides_fontella.htm>. Acessado em 23 de abril de 2016.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Poéticas do silêncio: Orides Fontela e Piet Mondrian. *Texto Livre*, v. 1, p. 1-9, 2000.

DAMASCENO, Rodrigo. *A forma desfeita e refeita: anotações sobre a poética de Orides Fontela*. Desenredos, v. 8, p. 8, 2011.

DANTAS, Márcio de Lima. Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o Regime Diurno da Imagem. 162 f. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciências, Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal. 2006.

_____. *Imaginário e poesia em Orides Fontela*. Natal: Edufrn, 2006.

DIAS, Mauricio Santana. A felicidade Feroz. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 07 de maio de 2006. Disponível em; <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0705200605.htm>>. Acessado em 23 de abr. de 2016.

DANTAS, Marcio de Lima. Ritmo visual e sentido na poesia de Orides Fontela. *Revista Vivência*. n. 30, p. 57-65, 2006.

DOMENECK, Ricardo. Orides Fontela (1940 - 1998) da série “Sintonia da nossa sincronia”. In: *Revista Modo de Usar*. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/04/orides-fontela-1940-1998.html>> Acessado em 23 de abril de 2016.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Texto de orelha In: FONTELA, Orides. *Teia*. Geração Editorial, 2ª Ed., São Paulo, 1996.

FARIA, Anaterria Gomes Engelhardt Barreto de. *Entre o verbo e o real inefável: os modos do silêncio em Orides Fontela*. (Monografia Graduação em Letras). Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2014.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. A palavra entre o ser e o nada. *Revista Voos*. Guairacá, v. 1, n. 1, p. 129-142. 2009. Disponível em <http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/view/37/09_Vol1_VOOS2009_CL2>. Acessado em: 23 de abr. de 2016.

_____. *O olhar de Perséfone: finitude e transcendência na poesia de Orides Fontela*, Sophia de Mello Breyner Andresen e Dora Ferreira da Silva. 1ª ed., São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010. 166p.

FERREIRA, Letícia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: Associação Santa-mariense de Letras, 2002. – (Série Ensaios).

FERRAZ, Geraldo Galvão. Poesia à vista. *Isto é*. São Paulo, p. 72, 28 de set. 1983.

FERRO, Leticia Costa e Silva; MARTINS, P. F. S.; RIBEIRO, R. R. *Percursos da lírica brasileira contemporânea: Affonso Romano de Sant'Anna, Ana Cristina Cesar, Orides Fontela*. Signótica (UFG), v. 1, p. 179-192, 2006.

FROTA, Luciane de. Uma teia de palavras – Fontela e sua poética de crise existencial. *Revista Multitexto*. Disponível em: <<http://www.ead.unimontes.br/multitexto/index.php/rmcead/article/view/42>>. Acessado em: 23 de abril de 2016.

GALVÃO, Donizete. Orides Fontela: *O maior bem possível é a sua poesia*. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/orides-donizete.htm>>. Acessado em 23 de abril de 2016.

GOMES, Eustáquio. Ah, essa doce poesia. Caderno 2. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1987.

GONÇALVES, Roberta Addressa Villa. *Entre a potência e a impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

GREENE, Roland et al. (Ed.). *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University Press, 2012.

HAZIN, Elizabeth. A essência do espelho. Folhetim, *Folha de São Paulo*, 3 de dezembro de 1998.

_____; MÜLLER, Adalberto. Orides Fontela. *Revista Cerrados*. n. 18, ano 13, p. 173-175. 2004.

JUNQUEIRA, Ivan. Orides Fontela. É o nome de uma grande poeta brasileira. Caderno 2. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1986.

LIMA, Maria José Batista de. *Orides Fontela: aspectos da Fortuna Crítica*. Dissertação – Campus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas. 2010.

_____. Entre “trama” e “teia”: a metapoética em Orides Fontela. *Revista Fronteira Z*. v. 5, n. 5, s/p, ago. 2010.

_____. A essencialidade da linguagem na poesia de Orides Fontela In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17, 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP: ALB, 2009. Disponível em: <<http://www.alb.com.br/portal.html>>. Acessado em 23 abril. 2009.

LITERATURA. *Descortinando Orides Fontela*. In: Diário de Nordeste – Caderno 3, 17.2.2016. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/descortinando-orides-fontela-1.1492954>>. Acesso em 23 de abril de 2016.

LOPES, Marcos Aparecido. A santidade do poema: ascense da forma, metamorfose dos símbolos em Orides Fontela. *Teografias*, v. 03, p. 185-198, 2013.

LOPES, Marcos Aparecido. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. *Revista Ipotesi* (UFJF), v. 12, p. 115-128, 2008.

MACHADO, Everton Vasconcelos. *Orides Fontela Poesia e consciência demais do ser*. Latitudes – Cahiers Lusophones, Paris, v. 14, p. 50-51, 2002. Disponível em: <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_14_10.pdf>. Acessado em 11.3.2016.

MAFFESOLI, Michel. “Prefácio”, in *Revista Cerrados*. Brasília, v. 13, n. 18. p. 176-180. 2004.

MAGALHÃES, Nathan Matos. A possibilidade do impossível em Orides Fontela. In.: MATOS, Nathan (Org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019, p. 147.

_____. O movimento circular na poesia de Orides Fontela. In.: GALVÃO, Demétrios et al (orgs.). *Revista Acrobata*. Teresina, n. 6, p. 16-23. 2016.

MARQUES, Ivan. Donizete Galvão, Orides Fontela e o reino do poeta. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 44, p. 305-318, 2014.

_____. Documentário *Orides, a um passo do pássaro*, São Paulo, TV Cultura, maio de 2000.

_____. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, 2019, (56), 1-13. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40185617>>.

MARQUES, Carlos José Lontra. *Por onde respira a fala: da palavra poética como criação do real*. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Espírito Santo. 2011.

MASSI, Augusto. Resenha: *Alba* [sobre Alba, poemas de Orides Fontela. SP: Roswitha Kempf]. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, v. 76, 01 set. 1983.

_____. Uma obra feita em espiral. São Paulo: *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 09 ago., 1988.

_____. *Poesia, sexo, destino: Orides Fontela* In Leia livros, SP, 23 de janeiro de 1989.

MEDEIROS, Jotabê. Orides Fontela combate despejo com sua poesia. O Estado de São Paulo. Sexta-feira, 12 de abril de 1996.

_____. Orides Fontela combate despejo com sua poesia. O Estado de São Paulo. Sexta-feira, 12 de abril de 1996. In.: MATOS, Nathan (Org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019.

MENEZES, Afonso Henrique Novaes. O ser e o silêncio a trajetória poética do ser na obra de Orides Fontela. 2002. 147f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco.

MOREIRA, Luíza Franco. 56 páginas de descoberta. *Isto é*. São Paulo, p. 72-72, 28 de abr. 2017.

MOUTINHO, Nogueira. Versos que soam o silêncio impudico. *Folha de São Paulo*, 31 jul. 1983.

NASCIMENTO, Moisés Ferreira do.. A palavra (real) nada suave: alguns apontamentos sobre a poesia de Orides Fontela. *Carandá*, v. 2011, p. 210-215, 2011.

NETO, Raul Antunes. A condição humana na poesia de Orides Fontela. *Revista Ângulo*. N. 117/8, p. 106-110, 2009.

NUNES FILHO, Wanderley Corino. Inflexão na poética de Orides Fontela. *Claraboia*, v. 7, p. 96-106, 2017.

_____. A poética errante de Orides Fontela. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2019.

ORIONE, Eduíno José de Macedo. Filosofia e poesia em Orides Fontela. *Revista Fronteira Z*. v. 5, n. 5, s/p, ago. 2010.

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

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

PAIVA, Jair Miranda de. Ser, silêncio – a poesia de Orides Fontela. *Revista Contexto*. n. 5, p. 251-266. 1998.

PASCHOA, Priscila Pereira. O ritmo na poesia de Orides Fontela como elemento desarranjador de uma aparente imobilidade no texto literário. *Letras & Letras*, v. 21, p. 145-166, 2006.

_____. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Orides Fontela e Natália Correia*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto. 2006.

PEQUENO, Tatiana. *Ao meio-dia do texto: anotações para Orides Fontela*. Pequena Morte, v. 9, p. 10-15, 2007.

_____. *A Coisa contra a Coisa: a (in)útil crueldade da análise ou spots sobre Orides Fontela*. In: Ida Alves, Célia Pedrosa. (Org.). *Subjetividades em Devir - Estudos de poesia moderna e contemporânea*. 1ª ed., Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, v., p. 322-332.

PEREIRA, Taciane Regina. *Orides: a poeta que nunca amou*. Monografia – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino. São João da Boa Vista. 2010.

PILAT, Alexandre. Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, 2011, Curitiba, *Anais Online*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0109-1.pdf>>. Acessado em 23 de abril de 2016.

RIAUDEL, MICHEL. *Le Conte et la ville: études de littérature portugais et brésilienne*. Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, p. 147.

_____. “Uma conversa com Orides Fontela”. In.: MATOS, Nathan (Org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019.

SABINO, Mario. Métrica da solidão. *Veja*, São Paulo, 25 out. 1995, p. 136-137.

SANTEIRO, T. V. Criatividade em psicanálise: produção científica internacional (1996-1998). *Psicologia: Teoria e Prática*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 43-59, jul./dez. 2000.

SIMIONATO, Aparecido Carlos. *Corpo Silencioso. O vazio na poesia de Orides Fontela*. 88f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande. 2010.

SILVA, Tatiana Pequeno da. *Versura e o fim do poema em Orides Fontela – Tópicos de uma caleidoscópica escrita*. Disponível em: <http://angg.twu.net/orides.html>. <Acessado em 23 de abril de 2016.

SOTTILLI, Tiago Andrea. *A palavra é densa e nos fere: trabalho e arte na poesia de Orides Fontela*. (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UnB, 2014.

SOUZA, Fátima Maria da Rocha.. *Armadilhas do tempo - fios de uma teia poética [um estudo da obra poética de Orides Fontela]*. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, UFC, 2004.

STAUT, Alexandre. *As várias faces de Orides Fontela*. (entrevista com o jornalista e escritor Gustavo de Castro). In.: SP Review, 17 janeiro de 2016. Disponível no link. (acessado em 11.3.2016). Disponível em: <<http://saopauloreview.com.br/as-varias-faces-de-orides-fontela/>>. Acessado em 23 de abril de 2016.

SUTTANA, Renato. Orides Fontela, introspecção e luz. *Revista Ipotesi*. v. 11, n. 1, p. 125-141, jan./jun., 2007.

TORRES, Rachel Penner da Cunha. *Lirismo e lucides em Orides Fontela*. Monografia – Universidade de Brasília, Brasília. 2011.

VILLACA, ALCIDES. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Estud. av.* [online]. 2015, vol.29, n.85, pp. 295-312.

_____. O silêncio de Orides. *Folha de São Paulo*, 12 de julho de 1996. Disponível em< http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/12/caderno_especial/13.html>. Acessado em 13 de maio de 2016.

WISNIK, José Miguel. Transparência de esfinge. *IstoÉ*, São Paulo, n. 514, 2 de abr. 2017.

Bibliografia Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. tradução Alfredo Bosi. Martins Fontes, São Paulo, 1998.

ADORNO, Theodor W. 2003. Palestra sobre lírica e sociedade. In *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge Almeida, São Paulo, Editora Duas Cidades e Editora 34.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que o contemporâneo? e outros ensaios*, Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Estâncias*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

_____. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.

ALCIDES, Sérgio; VERAS, Eduardo. Apresentação. In.: *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 37, n. 1, 2017, p. 9-11. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8649825>>. Acessado em 14 out. 2018.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Loyola, 2005.

ANDRADE, A. de M., V. 04, n° 1, p. 77-89, JAN-JUN, 2013. *Revista Eletrônica Diálogos Acadêmicos*.

ANAXIMANDRO. Fragmentos. In: Vol. Pré-Socráticos, *Col. Os Pensadores*. Trad. de José América Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ARRIGUCCI JR., Davi. Na tramar dos fios, tessituras poéticas. In: *Jandira*, n. 02, Juiz de Fora, 2005.

AUGRAS, M. *O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

ÁVILA, A. *O poeta e a consciência crítica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 5. ed. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A intuição do instante*. 2. ed. Tradução de Antonio de Padua Danesi. Campinas: SP: Versus Editora, 2010.

_____. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. 2.ed. Tradução

de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes de Charle Baudelaire*. Claude Pichois (org.). Tome I. Paris: Éditions Gallimard, 1951.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Paulus, 1999.

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo. Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- BRITO, Antônio Carlos. Resenha: *Alba sobre Alba, poemas de Orides Fontela*. SP: Roswitha Kempf. Sem referências. Texto em imagens, retirado pelo poeta e professor Mário Alex Rosa.
- CAILLOIS, Roger. O mito e o homem. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 113. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CAMERON, Alan. *Callimachus and his Critics*. Princeton University Press, 2017, p. 347-348.
- CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. 4ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHAUÍ, Marilena (1996). Prefácio. In FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração, 09.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1, p. 995, 1990.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escritura Editora, 2002.
- COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, estudo e comentários. São Paulo: Odisseus Editora, 2012, p. 131.
- DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira & a poesia. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, 16 de dez. de 1986, p. 40-53.
- DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Ateliê Editorial, 2006.
- DE MATOS, Gregório. *Gregório de Matos: poemas atribuídos; Códice Asensio-Cunha*. Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Autêntica, 2013.
- DELEUZE, G. *Diferença. Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ELIADE, M. *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ELIOT, T. S. *Poesia*. 7.ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Eduel, 2008, p. 118.

FRAISTAT, Neil. *Poems in Their Place: Intertextuality and Order of Poetic Collections*. UNC Press Books, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. "As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas." *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Martins Fontes, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2009, p. 136.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: Magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GOZZOLI, M.C. *Como reconhecer a arte Gótica*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1986.

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HAHN, O. A. (1977). Borges y el Arte de la Dedicatoria. *Revista Iberoamericana*, 43 (100), p. 691-696.

HAMBURGER, Michael; NETO, ALIPIO CORREIA DE FRANÇA. *A Verdade da Poesia*. Editora Cosac Naify, 2007.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultura*. São Paulo: Loyola, 1992.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Ser e tempo*. São Paulo: Editora Vozes: 2006.

HERÁCLITO. Fragmentos. In.: COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, estudo e comentários. São Paulo: Odysseus Editora, 2012, p. 131.

_____. Fragmentos. In: Vol. Pré-Socráticos, *Col. Os Pensadores*. Trad. de José América Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In.: J. Lacan, *Escritos*. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, p. 96-103, 1998.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In.: JUNG, Carl G (org.). et al. *O homem e seus símbolos*. Nova Fronteira: São Paulo, 1964, p. 240.

JUNG, Carl G. et al. *O homem e seus símbolos*. 6ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KATHLEEN, Martin; RONNBERG, A. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. TASCHEN, 2012.

KIRK, Geoffrey S.; RAVEN, John Earle; SCHOFIELD, Malcolm. *Os filósofos pré-socráticos*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

LUKÁCS, G. A característica mais geral do reflexo lírico. In *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro, ED. UFRJ, 2009, p. 245-248.

LOPES, Marcos Aparecido. Religião, filosofia e teologia na literatura portuguesa contemporânea escritores católicos. *Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I*, n. 3, Jan. 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes de Stéphane Mallarmé*. Henri Mondor e G. Jean-Aubry (orgs.). Tome I. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

MARQUES, Ivan Francisco. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56, p. 1-13, 2019.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n. 31, 1991, p. 171-182.

_____. *A clave do poético*. São Paulo: Cia das letras, 2009.

PAES, J. P. Os perigos da poesia e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PARMÊNIDES. Fragmentos. In: Vol. Pré-Socráticos, *Col. Os Pensadores*. Trad. de José América Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

_____. *Signos em rotação*. Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PESSOA, Fernando. *Aforismos e afins*. Editora Companhia das Letras, 2006.

PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia (e) Filosofia: por poetas-filósofos em atuação no Brasil*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: *Texto/Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RENARD, Jean Claude. Poesia, fé e teologia. *Concilium*, n. 05, 26-27, 1973.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Trad. M.F. Sá Correia. Porto: Rés. 1988.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SABINO, Mario. Métrica da solidão. *Veja*, São Paulo, 25 out. 1995, p. 153-154.

SEARA, Isabel Roboredo; VIOLA, Ana Isabel. Da (des) construção da dedicatória: análise linguístico-textual. *Revista da Associação Portuguesa de Linguística*, n. 1, 2016.

_____. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Introdução, tradução e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. Edusp, 2001.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo. Iluminuras. 1994,

SEARA, Isabel Roboredo; VIOLA, Ana Isabel. Da (des) construção da dedicatória: análise linguístico-textual. *Revista da Associação Portuguesa de Linguística*, n. 1, 2016.

SILVA, Rafael. HERÁCLITO E PARMÊNIDES NO ÁPEIRON DE ANAXIMANDRO.

SIMÕES, João Gaspar. *O tempo na poesia moderna*. Literatura, literatura, literatura (1964): 272-277.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEINER, G. *As ideias de Heidegger*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1982.

SUSSEKIND, Flora. “Uma discreta cirurgia da flor” In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1993.

_____. Seis poetas e alguns comentários In: *Revista USP*, jun./jul./ago., p. 175-193. 1989.

SUZUKI, Shunryu. *Mente zen, mente de principiante*. São Paulo: Palas Athena, 1994

TEZZA, Cristovão. *Literatura à margem: três conferências*. Tovo Textos Ltda. Maio de 2014.

TORRES, Rachel Penner da Cunha. *Lirismo e lucides em Orides Fontela*. Monografia – Universidade de Brasília, Brasília. 2011.

Herbário da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://www.uc.pt/herbario_digital/learn_botany/glossario/#r>. Acesso em 01 fev. 2019.

VALÉRY, Paul. “Questões de poesia”. *Variedades*. Trad. Maiza Martins. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1991, p. 176.

VALERY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. Editora 34. 1999.

VALÉRY, Paul. “Questões de poesia”. *Variedades*. Trad. Maiza Martins. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1991.

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