



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

TIAGO ANDREA SOTTILLI

**"A PALAVRA É DENSA E NOS FERRE": TRABALHO E ARTE NA
POESIA DE ORIDES FONTELA.**

Orientadora
ANA LAURA DOS REIS CORRÊA

Brasília - DF
Março de 2014

TIAGO ANDREA SOTTILLI

**"A PALAVRA É DENSA E NOS FERRE": TRABALHO E ARTE NA
POESIA DE ORIDES FONTELA.**

Orientadora
ANA LAURA DOS REIS CORRÊA

Dissertação de Mestrado Acadêmico
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura (PPGL) do Departamento de
Teoria Literária e Literaturas – TEL, do
Instituto de Letras – IL, da Universidade de
Brasília – UnB, como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Brasília - DF
Março de 2014



Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

"A palavra é densa e nos fere": trabalho e arte na poesia de Orides Fontela.

TIAGO ANDREA SOTTILLI

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Hermenegildo Bastos
Universidade de Brasília – UnB

FICHA CATALOGRÁFICA

SOTTILLI, Tiago Andrea.

"A palavra é densa e nos fere": trabalho e arte na poesia de Orides Fontela, p.90, (UnB – TEL. MESTRADO, LITERATURA, 2014.).

Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

REFERÊNCIA

SOTTILLI, Tiago Andrea. **"A palavra é densa e nos fere": trabalho e arte na poesia de Orides Fontela.** (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2014. 90 p.

CESSÃO DE DIREITOS

NOME DO AUTOR: Tiago Andrea Sottilli

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: "A palavra é densa e nos fere": trabalho e arte na poesia de Orides Fontela.

GRAU/ANO: Mestre/2014

É concedida à Universidade de Brasília permissão para produzir cópias desta dissertação e emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

Nos ramos dos salgueiros, como ex-votos,
nossas líras também se suspenderam
oscilando leves num triste vento.

“Nos ramos dos salgueiros”
(Salvatore Quasimodo – 1946)

À Maria Eduarda, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

À família, pelo incentivo e força pra seguir e concluir a caminhada.

À orientação, companheira Ana Laura, por todos os ensinamentos, e pelos projetos realizados sob seu certo discernimento.

À Deane, amiga, professora e companheira de luta.

Aos colegas, Paulo Cesar e Eduardo Alentejo, pelas discussões e ajuda indispensável.

Ao Bernard, pela ajuda incondicional.

RESUMO

A presente pesquisa estuda a relação entre arte e trabalho na obra de Orides Fontela, considerando o lugar especial que o trabalho artístico tem na poesia da autora. Esta abordagem exige pensar de que forma o trabalho se constitui, simultaneamente, como construção e como tema na sua obra. Por isso, em diálogo com sua fortuna crítica, procura-se conhecer o lugar e a significação da produção poética de Orides no panorama da poesia brasileira, especialmente no momento em que a artista produziu sua obra, bem como quais elementos garantem também a sua originalidade. Em função do tema desta pesquisa, estuda-se também a relação entre forma literária e processo social, a partir da discussão de conceitos como autonomia da arte; realismo artístico; trabalho reificado e trabalho livre. Por fim, estuda-se a relação de aproximação e afastamento entre o trabalho, no sentido ontológico, e o trabalho especificamente estético, para compreender os limites e possibilidades do trabalho como mediação central para a concretização do reflexo lírico da vida social profunda na poesia de Orides Fontela.

Palavras-chave: Lirismo e sociedade; trabalho poético e reificação; Orides Fontela; realismo.

ABSTRACT

This research studies the relationship between art and work in the work of Orides Fontela under the consideration of the special place that the artwork is present in the poetry of the author. This approach requires thinking about how the work is constituted as both construction and as an essence of theme in the work of Orides Fontela. Therefore, in dialogue with its critical fortune, seeks to know the place and significance of poetic production Orides the panorama of Brazilian poetry, especially the moment that the artist produced his work, as well as which elements also ensure its originality. Due to this research topic, it also studies the relationship between literary form and social process, from the discussion of concepts such as autonomy of art, artistic realism; reified labor and free labor. Finally, under an ontological sense, we studied the relationship between approach and retraction of the work, and specifically aesthetic work, to understand the limits and possibilities of the work as central to the achievement of the mediation lyrical reflection of the profound social life that is contained in poetry Orides Fontela.

Keywords: Lyricism and society; Poetic and Reification; Orides Fontela; Realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I - A NATUREZA DUPLA DO TRABALHO ARTÍSTICO DE ORIDES FONTELA.....	21
II - AUTONOMIA DA ARTE E POESIA COMO TRABALHO LIVRE.....	45
III - TRABALHO: A FORMA ESTÉTICA DA POESIA ORIDEANA	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

Orides Fontela (1940-1998) teve uma vida conturbada e cheia de percalços. A publicação da sua última obra, de 1996, por exemplo, foi barrada inicialmente por conta de desentendimentos que tivera com alguns críticos que leram sua obra.

Nesse período quase foi esquecida pela crítica; o editor do livro *Teia*, Luiz Fernando Emediato (1996), nas orelhas do livro, considerou que “Orides Fontela é completo enigma e mistério, é pura dor, espanto e complexidade”. Mário Sabino, no entanto, em artigo para a revista *Veja*, em 1995, diz que a qualidade desta última obra falou mais alto e que se deve fazer força para não confundir biografia e obra.

Sua vida pessoal foi marcada por desentendimentos e misérias. Ao final da vida abrigou-se de favor numa república de estudantes no interior de São Paulo, uma amiga disponibilizou-lhe um sofá. Quanto à filiação poética, Orides afirmava-se drummondiana, com influências fortes de Murilo Mendes, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Em entrevista a Jotabê Medeiros, da *Folha de São Paulo*, em abril de 1996, afirmou que havia “descoberto o mundo, Guimarães Rosa”, afirmando que também a prosa havia lhe influenciado. No apêndice do livro de Letícia Ferreira (2002), ao tratar da filiação internacional, lemos: “a poesia de Fernando Pessoa causou-lhe impacto, e que a leitura de Vilém Flusser foi um deslumbramento”. Complementa: “fui atraída por Luis de Góngora, Baudelaire, Mallarmé e Wallace Stevens”. Depois da publicação de *Alba*, Orides disse que a partir daí *optou* por uma poesia mais vivida, mais encarnada, perseguindo a concretude admirada em Brecht.

Foi filósofa, depois professora, e poeta, “tinha aversão a ser chamada poetisa” (FERREIRA; 2002). Também afirmava que gostava da solidão, mas que isso podia dar em confusão, mesmo gostando. “Interrogada sobre se gostava de viver, respondia: às vezes é satisfatório, às vezes é uma porcaria” (FERREIRA; 2002). Fazia questão de dizer que sua poesia “versava sobre o ser, a forma e a palavra. O amor jamais a interessou, pois considerava desonestidade intelectual falar sobre o que não vivera” (FERREIRA; 2002). A nosso ver, Orides tinha plena consciência sobre a “temática” de sua poesia. *Palavra, forma e ser* foram sua

matéria, daí resultou “a fuga ao confessional, a primeira pessoa, a tudo que pudesse cheirar – até de longe – a poesia feminina”, afirmava Orides (MORAES, 1996).

Interessou-nos parte da biografia de Orides e parte da sua trajetória poética para notar que sua saída foi notadamente a poesia. Orides encontrava-se na poesia e fazia dela um refúgio de vida. Também nos interessou saber como foi e como viveu Orides Fontela, mesmo que parcialmente, porque entendemos que isso nos ajudará na análise de sua poesia, ainda que nossa matéria seja sua poesia e não a sua vida pessoal. É verdade que precisaríamos saber mais de sua personalidade como artista, talvez para tecer análises mais precisas sobre sua obra, no entanto, nos faltam informações como também não é nosso foco tecer análises sobre a psique orideana. Por outro lado, não ignoramos tal fato, apenas não nos desviaremos do caminho: sua poesia com a forma que lhe é própria. Candido nos ajuda na formulação, se ela não ficou suficientemente clara: “Os seus poemas partem da fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, - que é o eu do poeta, mas, sobretudo, o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa.” (CANDIDO, 1983, p. 3).

Em termos temporais sabemos que sua poesia aparece a partir dos anos sessenta, antes já, quando jovem, nos anos cinquenta, escrevera alguns versos, possivelmente diluídos e aproveitados nas suas obras de maturidade.

Sua primeira publicação é *Transposição*, de 1969, publicado pela editora da Universidade de São Paulo. Em 1973, a editora Duas Cidades aceita a sugestão de Antonio Candido e publica *Helianto*, que foi “ignorado pela crítica da época” (FERREIRA, 2002, p. 124).

A terceira obra, *Alba*, foi escrita na sequência da publicação de *Helianto*, no entanto foi publicada somente em 1983, pois passou por um período de espera do aceite da editora e da escrita do prefácio, feito por Antonio Candido. Essa terceira obra foi bem aceita pela crítica¹ e recebeu o prêmio Jabuti de Poesia, no mesmo ano de sua publicação. *Alba* foi lida por vários críticos e recebeu artigos para jornais e revistas. Para o

¹ Retiramos parte dessas informações de: FERREIRA, Leticia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. ASL: Pallotti, Santa Maria, 2002. Trata-se de um apêndice (**Fortuna Crítica**) de seu livro, que é fruto de sua dissertação de mestrado, de 1995. Infelizmente não nos foi possível ter acesso a alguns desses textos de jornais, como o do poeta Cacaso, por exemplo, mas, mesmo assim, consideramos importante mencioná-los aqui.

jornal *Folha de São Paulo*, Davi Arrigucci escreve “Movimentos de um leitor – ensaio e imaginação crítica de Antonio Candido”, em 1991; Antônio Carlos de Brito (o poeta Cacaso) escreve “Parcimoniosa opulência”, na revista *Leia Livros*, de São Paulo, em agosto de 1983. Augusto Massi, no mesmo ano da publicação da obra, escreve sobre *Alba* para um Colóquio de Letras, em Lisboa.

Sua quarta obra é *Rosácea*, publicada em 1986. Tratou-se de uma coletânea de poemas que não haviam sido publicados e dezenove poemas novos para essa edição. Nogueira Moutinho escreve nas orelhas de capa deste livro. Em 1988 foi publicado um volume das obras completas intitulado *Trevo*, que novamente é agraciado pela crítica. Antonio Candido escreve a orelha deste livro destacando que “a inquietação poética resulta na impossibilidade de transformar a vida em palavra, tentando preservar a riqueza imaginada do que está antes dela”, o que já havia apontado no prefácio à *Alba*.

Sua última obra é *Teia*, de 1996, prefaciada por Marilena Chauí, que aponta: “é palavra pensante e pensamento falante, é poesia: assim vão os poemas, da tecelagem laboriosa à altura silenciosa, do que está prenhe de sentidos”. *Teia* recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Postumamente sua obra foi reunida numa edição da Cosac Naify, em 2006, intitulado *Poesia Reunida [1940-1996]*².

Duas de suas obras foram traduzidas para o Francês: *Trèfele (Trevo)* e *Rosace (Rosácea)*, com tradução de Emmanuel Jaffelin e Márcio de Lima Dantas, publicadas em Paris, pela L'Harmattan, em 1998 e 2000, respectivamente.

Quando Orides Fontela produz sua poesia, o sistema literário encontra-se consolidado e fortemente dilacerado, um dilaceramento que encontra seu limite, a decisão de se expressar ou não de maneira literária. Esta decisão está no centro da poesia orideana.

Num dos melhores poemas de Orides Fontela³ a produção aparece como superação do silêncio, mas em vez de ser triunfo da fatura, triunfo sobre a inexistência, arrisca redundar em profanação, em quebra de um possível estado ideal, que comporta a renúncia ao poema e, portanto, privilegia o não-ser (que é o “único ser absoluto”, dizia Antero de Quental). Esta tensão talvez forme a base de seu esforço, [...] (CANDIDO, 1983, p. 4).

² Para a realização deste trabalho partimos dessa obra.

³ Candido refere-se ao poema “Touro”, do livro *Alba*.

O *único ser absoluto* é o não ser. Essa análise, ao mesmo tempo em que justifica como a própria Ordes via sua poesia, desvela sua postura ante sua matéria, e ainda, versa sobre a impossibilidade de lidar com uma matéria paradoxalmente lidando com ela.

Nosso período de leitura é pós 1960. O primeiro livro de Ordes, como vimos, é de 1969. Em termos estético-históricos, falamos da fase *super-regionalista* da nossa literatura, ou *consciência dilacerada do subdesenvolvimento*; neste período, o fator regional não desapareceu do temário de nossa literatura, os autores ainda precisam lidar com a condição de país dependente que é o Brasil, mas o fazem (muitos deles) de maneira mais consciente de sua condição. O principal expoente desse período no Brasil, diz Candido, é João Guimarães Rosa, no qual o dilaceramento da linguagem e do trato com a *matéria local* tomam dimensões exponenciais em relação às duas fases anteriores de nosso subdesenvolvimento sugeridas por ele, e assim, ultrapassa o *pitoresco* e o *documentário*, características da primeira e da segunda fase respectivamente.

A poesia brasileira também trabalha com o fator regional, que lhe impõe condições específicas. O que está implícito em ambos os casos (poesia e narrativa) é a condição de nação dependente, que é original, a medida mesmo em que almejou se formar como nação, e na mesma medida que importou modelos de sociedade e de cultura. Diz Candido: “sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural” (CANDIDO, 2000, 153.). A assertiva está no livro *Educação pela Noite* e não foi formulada apenas para caracterizar o início de nossa literatura, é uma formulação válida como marca de nossa formação cultural e literária.

No momento mesmo da produção orideana estão ainda presentes a ideia de *importação e adaptação* e a condição de dependência, o que não impede a produção de obras de primeira ordem, do ponto de vista de seu valor estético e da sua capacidade de sedimentação dos problemas humanos. Nesta fase, é preciso dizer, que está colocada também a possibilidade de superação da dependência, senão a possibilidade, o anseio.

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna [...] (CANDIDO, 2000, p. 152).

Poderíamos ler *causalidade interna* também como tradição literária, não como tradicionalismo, mas como a capacidade a que uma literatura chegou de manter e superar; manter modelos que foram capazes de serem eficazes no trato com aquilo mesmo que se chamou de matéria local e com sua condição de cópia; e, de “inovarem” no modo como lidam com os traços regionais específicos; o que não se trata de apenas manejar o fator regional de outro jeito, até porque ele não se mantém o mesmo ao longo da história, nem mesmo as formas.

Trata-se, contudo de saber que existem Drummond e Bandeira em Orides, pois, na medida em que os dois poetas foram imprescindíveis à existência de Orides, e já sabemos que ela os leu e os seguiu, percebemos que Orides já poderia existir mesmo nos dois poetas. Isso visto sob o ponto de vista formal parece uma causalidade mecânica; poder-se-ia dizer: a poesia de Orides existiu porque existiram outros que tornaram possível seu surgimento, e que essa poesia é um produto natural do desenvolvimento do sistema literário, isso seria contraditório com nossa concepção de sistema literário.

Por outro lado, foi *necessário* que a poesia em questão existisse, tanto foi *necessário* que se tornou possível num momento em que ela mesma (a poesia) devia lidar com a impossibilidade de sua existência, o fato da decisão de existir ou não, de se fazer linguagem num mundo reificado.

Nesse sentido, a fatura da poesia orideana, como bem afirmou Candido, se volta justamente para o fato de lidar com sua existência, com sua concretização. Candido chama a atenção também para o fato de atribuirmos o surgimento de um grande escritor aos artistas que o procederam. Isso é válido quando pensamos que os autores geralmente conhecem os autores que vieram anteriormente e é quase impossível não existir uma sequência, é quase lógico, no entanto, os fatores determinantes sempre são oriundos da *realidade, pessoal, social ou física*.

Paulo Arantes (1997), no livro *Sentido da Formação*, discorre sobre a ideia de *tradição* em Antonio Candido, na perspectiva de que mesmo Machado com

sua grandiosidade seguiu autores “menores” do ponto de vista estético na sua obra. Por isso, aqui, não estamos sugerindo que a força poética de Orides se deve ao fato de terem existido outros bons poetas antes dela, mas que, para o bem ou para o mal, num sistema literário, a força da tradição independe da decisão do autor, ela é um fato de nossa literatura, e que por isso mesmo os anteriores foram importantes para a existência de Orides.

Seguindo a reflexão sobre a poesia de Orides Fontela, percebemos que a poeta possui como tema elementos de que os poetas que a precederam usaram. Muitos elementos dos quais Orides se vale para a construção de seu verso foram usados pelos poetas que a precederam, são questões comuns e caras à poesia de grande valor estético.

Ao mesmo tempo aparece em Orides um modo diferente de lidar com tais questões, para expressar certa insatisfação com o mundo, com a vida, com o próprio trabalho, isso permanece em Orides, mas de maneira *dilacerada*: “tudo será difícil de dizer / a palavra real nunca é suave”, do seu primeiro livro *Transposição*⁴ (aliás, o título desse poema, “Fala”, dá nome a outro poema de seu último livro, *Teia*, em que a impossibilidade do dizer é ultrapassada e a fala finalmente aparece).

Uma análise da poesia orideana exige pensar o encontro com o dilaceramento do fazer literário: “quando o poeta exhibe a consciência dilacerada de seu trabalho e a crueldade da potência racionalizante a que tem de pagar tributo, está exibindo um dilema universal” (PILATI, 2011, p. 11). A tese central de Pilati neste trabalho é o modo como a poeta formaliza os impasses do seu próprio fazer poético: o trabalho estético. Vale-nos a citação, pois, aparece de forma acumulada e de forma sintomática no trabalho do crítico o encontro, neste estágio de nosso sistema, da *consciência dilacerada* do artista com a própria formalização de sistema literário.

Assim, tendo como foco o trabalho estético como trabalho humano, estudamos a poesia de Orides como linguagem poética que faz ver contradições históricas universais e da vida social brasileira. Isso exige que pensemos o país e a própria literatura brasileira constituída como um sistema, uma tradição de

⁴ Uma ótima leitura desse poema, que chamou nossa atenção para a relação entre arte e trabalho na poesia de Orides Fontela, foi feita por Alexandre Pilati para o Congresso da ABRALIC, em Curitiba, 2011, com o título de “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela”.

problemas estéticos e políticos, que, equacionados na forma literária, ainda não encontraram solução concreta; isto é, é preciso pensar a poesia de Orides Fontela no panorama poético de sua época e, ainda, quais os elementos que a constituem também em sua originalidade.

Esta pesquisa possui como objetivo principal tecer um estudo sobre a relação entre o texto poético e a vida social na obra de Orides Fontela. Especificamente, visa compreender como a poesia desta autora se afasta e ao mesmo tempo se aproxima da realidade, sem se constituir necessariamente como uma obra desvinculada da vida social nem tampouco uma cópia ou apenas uma descrição do real. Nesse sentido, a pergunta que norteará esta pesquisa é: como a poesia trabalha com a realidade, especialmente a realidade tão contraditória e reificada do século XX? A hipótese formulada nesta pesquisa é a de que o trabalho poético, como ação que engendra a própria estrutura da poesia orideana e como temática frequente do texto poético da autora, é um aspecto da obra de Orides pelo qual podemos compreender a relação entre sua poesia e a vida social profunda.

Para tanto, tentamos compreender também o que é trabalho em dimensão ontológica, isto é, como o trabalho é essencial para a formação do que hoje se entende como ser humano. O trabalho é resultado da ação humana e, ao mesmo tempo, é por meio dele, ao realizá-lo, que o homem se constitui como ser humano, sendo assim, o trabalho tem lugar central na história da formação e no destino do mundo dos homens. O labor poético é parte importante do trabalho entendido como fator humanizador e por isso cabe investigar quais as suas possibilidades e quais os seus limites na obra de Orides Fontela. Partimos do pressuposto de que, se ao longo da história humana o trabalho, pelo qual o homem se constituiu como homem, foi se tornando desumanizador, visando à acumulação e gerando a reificação da vida, por outro lado, a poesia, como grito, como anúncio, no interior do mundo do trabalho reificado e mecanizado, pode caracterizar uma expressão de trabalho não reificado, pode expressar o quão alienado está o trabalho e aquele que o realiza, o homem, e, ao mesmo tempo, afirmar a necessidade do mundo do trabalho livre, não alienado.

A arte é uma expressão humana que toma contornos sociais e políticos; a poesia, embora seja uma expressão da arte que tem particularidades em relação às demais manifestações artísticas, expressa, como toda a arte, os problemas e as contradições humanas em forma poética. Alfonso Berardinelli (2007), discutindo H. Friedrich e T.

Adorno, afirma que a poesia, muitas vezes, faz uma tentativa de se afastar do mundo, mas à medida que busca esse afastamento, mais está ligada à vida e não consegue se desprender do mundo que nega. Dessa forma, a arte não está isolada do mundo, todavia não é somente reprodução imediata do real. Ou seja, quando um poeta cria metáforas elaboradas, nas quais as transferências de sentido entre as palavras produzem um novo sentido, esse poeta está recriando a vida vivida pelo povo.

A grande diferença é que o trabalho realizado pelo poeta é regido por uma consciência criativa, isto é, ele pensa e trabalha a linguagem, o material e a vida que o povo fala, constrói e vive, mas de forma tão orgânica que, na maioria das vezes, se tornam uma fala, uma construção e uma vida inconsciente. Por essa razão, como afirma Lukács (1978), a arte pode ser entendida como autoconsciência da humanidade; os elementos estéticos são políticos, históricos e sociais, porque partem da vida e depois retornam a ela já elaborados, enriquecidos e trabalhados pela consciência poética, que, é preciso deixar claro, não é mais verdadeira que a vida do povo, mas pode condensar na forma poética as contradições que vivemos na vida concreta sem que tenhamos a real consciência delas, uma vez que estão diluídas no dia a dia. É no elemento estético, como forma mediada, isto é, trabalhada ou reordenada, da vida do povo, que reside a força de verdade desse mesmo povo e de sua história.

Nosso referencial teórico e metodológico voltou-se, primeiramente, à compreensão da relação entre lírica e sociedade na dimensão do trabalho e suas interferências no trabalho poético. Assim chegamos à discussão sobre o realismo. Neste sentido buscamos autores que nos ajudaram nessa perspectiva, discutindo questões como poesia pura, subjetividade lírica e vida objetiva, a partir de autores como, Lukács (1953/65/72/03), Friedrich (1991), Berardinelli (2007), Antonio Candido (1962/91) e Engels (2010).

Procuramos apoio teórico, no que diz respeito à produção lírica nacional, principalmente em Antonio Candido, que possui vigorosa produção em torno da questão, para compreendermos como e quando a poesia se liga à vida social fazendo dela ponto de partida e chegada para sua realização estética, o que é essencial para que a poesia seja uma interpretação “dialeticamente íntegra” do país e do mundo.

Como partimos da hipótese de que o trabalho é elemento expressivo de alta significação na obra de Ordes, foi necessário compreendê-lo na sua dimensão ontológica e social, considerando o quanto ele é ao mesmo tempo fonte de autoconhecimento e de

alienação do homem. Para tanto, elegemos como base teórica para essa discussão a tradição crítica do materialismo histórico dialético, especialmente Marx, Lukács e críticos literários que abordam o texto poético nessa chave dialética.

Na intenção de discutir a obra orideana de forma mais ampla buscamos apoio em intelectuais brasileiros que lançaram discussões sobre pontos específicos de sua poesia. Nesse caso, de autores que trataram diretamente da poesia de Orides, encontramos uma produção teórica não muito extensa, porém, valorosa.

Da garimpagem de textos acerca da poesia de Orides Fontela, encontramos o prefácio feito por Antonio Candido para o livro *Alba*, de 1983. O prefácio foi bastante significativo para esta pesquisa, pois apresenta a base, o ponto de partida, para a crítica da poesia de nossa autora. Outro prefácio que nos ajudou a trabalhar a poesia orideana foi feito por Marilena Chauí para o último livro da autora, o livro *Teia*, de 1996. Ademais, nos ajudaram autores que escreveram sobre temas pontuais da obra de Orides, mas que contem grande valor teórico interligado à linha crítica a que se liga uma pesquisa que, como esta, procura discutir a relação entre arte e trabalho na produção poética.

Nossa metodologia constituiu-se primeiramente na leitura da obra de Fontela, em atenção ao fato de que o tipo de análise a ser adotado deve ser exigido pela própria obra literária. Nesse sentido lemos toda sua obra à procura daquilo que é recorrente, ou é uma constante em sua poesia. Assim notamos que sua poesia possui um tronco muito bem definido que oscila entre o *ser* e a *forma*, sempre mediados pela categoria do trabalho.

A impressão inicial que tivemos foi de se tratar de uma poesia com fortes tendências à repetição, ou seja, a impressão foi de que sempre voltávamos ao mesmo ponto, ou de que sua poesia andava em círculos. Para que essa visão impressionista se desfizesse, foi preciso, mais do que as leituras, buscar compreender o que reconhecemos como eixo central na poesia orideana – a oscilação entre ser e forma mediada pelo trabalho – à luz da discussão teórica que a obra de Orides Fontela nos enseja. Se por um lado a fortuna crítica em torno de Orides é parca, no sentido da quantidade, por outro, o ferramental teórico exigido pela leitura dos poemas é muito extenso. Por isso, questões como *trabalho*, *sujeito*, *realismo*, *ontologia*, *teleologia*, que subjazem à obra de Orides, possuem larga elaboração, e sob as inúmeras perspectivas. Aqui foi preciso selecionar, mesmo que muitas vezes passando ao largo de discussões críticas de grande valor, o que seria pontualmente mais adequado e capaz de ser aproveitado na leitura crítica da obra de Orides. Procuramos trabalhar essas grandes questões teóricas sem nos afastarmos

demasiadamente do nosso objeto, a poesia de Orides, considerando que a abordagem teórica, neste caso, se realiza para a compreensão da obra poética.

Para tratar de nosso tema – arte e trabalho na poesia de Orides Fontela –, estruturamos esta pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo – A natureza dupla do trabalho artístico de Orides Fontela –, procuramos pensar qual a posição e o peso da obra de Fontela no sistema literário brasileiro, como classificá-la entre as tendências existentes no período em que foi produzida? Para isso dialogamos com a fortuna crítica de Orides, tendo como ponto de partida e alicerce de nossa discussão o “Prefácio” de Antonio Candido para o livro *Alba*, de 1983. A partir de sua afirmação de que a poesia de Orides tem uma “natureza dupla”, entre construção de poesia e questionamento do fazer poético, trabalhamos alguns elementos que a fortuna crítica de Orides Fontela aponta como constantes em sua obra – os recursos de oposição na trama do poema; a obsessão da artista pela lucidez diante dos paradoxos; o dilema entre silenciar e criar o poema; a convecção lírica da linguagem poética e sua utilização renovada e original –, mas procuramos relacioná-los com a perspectiva da natureza dupla de sua poesia, pois ela pode dar uma outra dimensão ao trabalho artístico da autora da qual procuramos nos aproximar.

No segundo capítulo, Autonomia da arte e poesia como trabalho livre, procuramos compreender qual a relação entre a obra poética de Orides e a realidade na qual ela foi produzida. Considerando que essa relação, na arte e em especial na poesia de Orides não é imediata ou direta, buscamos mostrar que essa relação existe, mas se estabelece de uma maneira oblíqua, indireta e bastante mediada, tendo como mediação mais presente e eficaz a discussão sobre o próprio trabalho estético. Para entender essa centralidade do trabalho poético, como tema e estrutura na obra de Orides Fontela, consideramos importante nos aproximar da discussão sobre autonomia da arte, realismo e trabalho livre. Para tal discussão buscamos apoio teórico especialmente em György Lukács e seus estudos sobre o realismo como modo de representação artística da realidade.

No terceiro capítulo – Trabalho: a forma estética da poesia orideana – fizemos a leitura de três poemas do primeiro livro de Orides Fontela, *Transposição*, de 1969, além de um poema também intitulado “Fala”, do último

livro da poeta, *Teia*, de 1996. Os três poemas – “Fala”, “Torres” e “Mãos” – têm seu foco no trabalho estético e na relação problematizadora com trabalho em geral. A partir deles, e associando-os a outros poemas da autora, buscamos verificar a hipótese de que o trabalho estético e também o trabalho humano entendido de forma ontológica têm lugar central na obra de Orides.

CAPÍTULO I

A NATUREZA DUPLA DO TRABALHO ARTÍSTICO DE ORIDES FONTELA

Neste capítulo procuramos, dialogando com a fortuna crítica de Orides Fontela, compreender a especificidade do trabalho estético de Orides no conjunto de sua obra. No prefácio do segundo livro da poeta, *Alba* (1983), Antonio Candido afirma que os poemas de Orides têm uma “natureza dupla”: “não são apenas construção de poesia, mas também um questionamento do fazer poético” (CANDIDO, 1983, p. 3.). Essa observação do crítico nos parece importante por algumas razões que justificam tomá-la como ponto de partida para o estudo da poesia orideana. Primeiramente porque tal observação se confirma na obra de Orides como um todo, não apenas em *Alba*, sendo assim, esse traço se mostra como definidor da poesia da autora, um eixo específico de sua produção poética. Além disso, essa percepção é essencial para o desenvolvimento do problema abordado nesta pesquisa, a relação entre arte e trabalho.

A partir disso, trabalhamos alguns elementos que a fortuna crítica de Orides Fontela aponta como constantes em sua obra – os recursos de oposição na trama do poema; a obsessão da artista pela lucidez diante dos paradoxos; o dilema entre silenciar e criar o poema; a convenção lírica da linguagem poética e sua utilização renovada e original –, mas procuramos relacioná-los com essa perspectiva da natureza dupla de sua poesia, pois ela pode dar uma outra dimensão ao trabalho artístico da autora da qual procuramos nos aproximar.

Iniciamos este capítulo pensando o que significa, no conjunto da poesia brasileira, a obra de Orides; qual a sua posição e peso no sistema literário brasileiro, como classificá-la entre as tendências existentes no período em que foi produzida? Essas são algumas questões que a obra de Orides colocou para a crítica e para esta pesquisa.

Alcides Vilaça, em seu texto “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides” (1992), observa que a obra de Orides se afasta das “tendências históricas” da poesia, o que impõe uma dificuldade para posicioná-la ou classificá-la de acordo com uma tendência específica. A poesia de Orides não é de

vanguarda, embora tenha alguns elementos vindos dessa tendência, como a fragmentação do verso e o aproveitamento do espaço gráfico do poema como forma de somar novos elementos ao significado, que nem sempre está acessível no nível mais imediato da leitura ou em “um primeiro grau de significado”, como fala Antonio Candido (1983, p.5.). Mas a produção de Orides também não é clássica ou neorromântica ou neossimbolista como a de outros poetas do período, seja da geração de 45, seja da poesia de Cecília Meireles, por exemplo; entretanto, a tradição poética em sua forma mais pura está presente em sua obra, bem como o gosto pela poesia pura:

Por este lado não é nova, pois encontramos nela toda a panóplia dos espelhos, da água, do branco, do cisne, da estrela. O que há de novo é a maneira de usá-la e organizá-la, dando aos seus elementos uma surpreendente originalidade (CANDIDO, 1983, p. 4).

A poesia de Orides Fontela também não pode ser considerada engajada. Fontela escreveu/publicou duzentos e setenta e dois poemas ao longo de sua carreira literária; foram trinta e sete anos de produção⁵, organizados em cinco livros. Uma parte expressiva de sua produção, quase a metade dela, aconteceu durante os anos de ditadura militar (1964-1985), no entanto Orides parece fugir dessa temática, ao menos, não fala dela diretamente. Em sua obra completa não é possível encontrar expressões, formulações, que afirmem alguma ligação de sua poesia com um desejo de liberdade próprio desse período do Brasil, notadamente a poeta não elegeu esse como um dos temas de sua poesia, distanciando-se dessa matéria, comum em sua época de produção.

“Aforismos”, do livro *Alba*, é um dos poucos poemas em que a palavra *liberdade* aparece, mas para se contrapor ao *amor*: “matar o amor instaura / a liberdade” (ORIDES, 2006, p. 206). Nesse mesmo livro existe um poema, “Noturno”, em que parece haver uma sugestão temática de certo engajamento em relação ao período histórico em que Orides produzia: “os que nascem de noite / e, entre ossos, vigiam / o fogo / os que olham os astros / e, oprimidos, respiram / em cavernas” (ORIDES, 2006, p. 206.). As palavras “noite”, “vigiam”, “oprimidos” e “cavernas” dão aos versos uma atmosfera pesada, opressora, sufocante, que,

⁵ Usamos como base as datas de primeira e última publicação.

embora não seja alegoria da situação histórica e política do país à época, não deixa de sugerir, em perspectiva universalizante, algo que vale também para a condição local: “os que não sonham, os que nascem / de noite / não vieram brincar: seu peito / guarda uma só palavra”. De resto, em sua obra não se encontra mais nada que nos aponte uma relação específica com a realidade imediata do cotidiano banal ou da vida política no regime militar; mesmo indiretamente fica difícil sacar algo que aponte nessa direção.

Assim, sua poesia não pode ser entendida como mimese atenta à transfiguração do cotidiano e do contemporâneo, do “baixo nível da baixa mimese de poetas como” Régis Bonvicino, Waly Salomão, Chacal e Paulo Leminski (DANTAS, 1986, p.53). Segundo Vinícius Dantas, Ordes pouco

tem em comum com outros poetas de sua geração — ela crê no lirismo de símbolos intemporais e na autenticidade de uma plenitude subjetiva da qual os melhores poetas brasileiros (de Bandeira a Leminski) preferiram guardar distância, melhor, assumiram sua crise (1986, p.51).

É muito claro, portanto, que a poesia de Ordes Fontela, assim isolada, como a própria vida da autora, não se constitui como social ou engajada, e que também guarda distância da poesia do cotidiano contemporâneo e da crise da subjetividade poética, uma vez que, nela, permanece algo de atemporal e perene, mas isso significaria que sua produção poética estaria definitivamente desligada da realidade histórica e local ou que não haveria uma consciência lírica em crise no seu texto poético?

Diante desse imediato distanciamento da vida comum, na leitura da obra da autora pela crítica, na maioria das vezes, vem triunfando o caráter universal e metafísico da poesia de Ordes, que acaba por sugerir como inconciliável a relação entre forma poética e forma social. Em tal perspectiva vigora a ideia de que Ordes produziu uma poesia oposta “ao tempo histórico, linear, empírico e teórico, a poeta manifesta um retorno aos primórdios da linguagem, impondo um tempo mítico, cíclico e inaugural” (ANDRADE, 2009, p.1), Alguns críticos de base filosófica heideggeriana veem nessa vitória da metafísica um avanço poético; por outro lado, Vinícius Dantas, talvez uma das únicas vozes da crítica que destoa quanto ao valor estético da obra de Ordes, vê o que há de metafísico na poesia

orideana como “o poeta que se faz sacerdote da voz originária, oculta nos cafundós heideggerianos do ser e do tempo” (1986, p. 51) e localiza a produção de Fontela

na passagem de um conceito de poesia mais sublime, típico daquilo que a Geração de 45 vem praticando com tanto ou menos êxito, para uma poética da palavra, concisa, plena de silêncios e vazios, aprendida com a poesia de vanguarda (1986, p. 51).

Ao ler a fortuna crítica de Orides, ao mesmo tempo em que percebemos o isolamento da autora em relação a seus contemporâneos, vemos também que alguns críticos observam a sua filiação a outros poetas nacionais, especialmente Drummond e João Cabral, (ZILBERMAN, 2004) e a escritores, poetas e filósofos internacionais, como Franz Kafka, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Giuseppe Ungaretti, São João da Cruz, os pré-socráticos e Martin Heidegger (LOPES, 2008), Jacques Derrida (BUCIOLI, 2003), Gilbert Durand e Gaston Bachelard (DANTAS, 2006), bem como aproximações com a pintura de Piet Mondrian (COSTA, 2000), as artes plásticas (SIMIONATO, 2012) e com a poesia feminina (ZILBERMAN, 2004). Considerando-se essas filiações, é possível perceber as diversas vertentes críticas que a poesia de Orides suscita – existencialista, minimalista, concretista, metafísica, simbólica, filosófica, plástica, transcendente, feminista, formalista, purista, metapoética –; o que revela a riqueza de sua obra e as dificuldades que impõe ao crítico.

Todas essas considerações, cuja tendência predominante é para uma crítica filosófica e para o reconhecimento de uma linguagem simbólica que se dobra sobre si mesma e, como poesia pura, dá as costas para o mundo social, têm o seu valor, já que, de fato, há na obra da autora elementos que as justificam. Apesar da validade dessas perspectivas, nenhuma delas isoladamente pode definir com clareza a poesia de Orides,

que não se encaixa nas coordenadas estéticas do período e que também não atende às demandas teóricas com as quais, muitas vezes, discernimos e julgamos a relevância de uma obra, obrigando-nos justamente a uma reavaliação de nosso potencial teórico. Isto quer dizer que quando uma obra possui uma grandeza artística e especulativa, ela nos força a pensar para além dos nossos hábitos

teóricos. Em relação aos estudos da obra de Orides Fontela, o que o leitor encontra é uma descrição sucinta dos símbolos de sua poesia, sem que se saiba ao certo se eles formam um sistema autárquico ou se são compreensíveis sintática e semanticamente a partir de sua inserção em uma tradição lírica. [...] Também há, na fortuna crítica, uma apropriação das especulações e das argumentações mais legíveis de Heidegger ou de Derrida [...]. Entretanto, não são indicadas as implicações do pensamento desses filósofos para a forma literária ou para a estrutura da obra poética. Ou melhor: não se discute como a forma literária elabora determinados conteúdos filosóficos e em que medida tal diálogo afeta seu estatuto (LOPES, 2008, p. 116.).

Para compreender o sentido da poesia de Orides e a sua importância no panorama da poesia brasileira, é fundamental considerar todas as possíveis vertentes que estão em sua produção, mas sempre em relação com a “forma literária”, com a “estrutura da obra poética”. É preciso buscar nessa diversidade de tendências, que também pode ser entendida como ausência de uma centralidade, aquilo que dá unidade à obra da autora, que a distingue e define como poesia em relação à produção poética em geral, aquilo que seria o seu eixo, sua âncora, como diz Alcides Vilaça:

Sem bairrismo, sem regionalismo, sem nacionalismo; à margem de "vanguardas"; imune à parodização como sistema; sem biografismo, sem confessionalismo, sem psicologismo; sem expansão retórica mas sem obsessão minimalista; fora do anedótico, do panfleto, da provocação; sem bandeira política, estética ou ecológica; sem escatologia agressiva, dramatismo ou ressentimento — **em que águas, afinal, lança âncora a poesia sem rótulo de Orides?** Os que carecem de algum talvez recorram a "metafísica", ou "neo-simbolista" ou mesmo "neoclássica"; mas assim como é justo reconhecer que são as etiquetas que devem servir aos produtos, mais justo será que façamos um esforço último para a compreensão dessa poesia (VILAÇA, 1992, p. 213.).

Em nosso esforço para compreender a obra de Orides, encontramos, como âncora de sua poesia, a dupla natureza de seu trabalho poético, que provoca uma tensão interna que é frequente e constante:

Essa tensão talvez forme a base do seu esforço, porque importa na dúvida sobre se vale a pena; no medo de romper a plenitude pela escrita; na nostalgia de uma poesia absoluta que seria muda, como uma espécie de potencialidade, e essas dúvidas, esses

medos são argamassa dos seus versos, que sobrenadam como compromisso frágil, mas inevitável. No cerne da decisão poética deste livro [*Alba*] estão o pudor, a omissão, a renúncia, – misturados fortemente com o desejo de viver, a urgência do sangue, a aspiração ao ato (...). Eles se resolvem transformando-se em palavras, que são objeto literário e existência. Para sugerir de que maneira se desenvolve este processo instituidor, eu diria que Orídes trabalha na base de uma **parcimoniosa opulência**, ou, de maneira mais simples, que produz muito significado com pouca palavra (CANDIDO, 1983, p. 4).

A tensão se instaura e ao mesmo tempo se resolve na escrita, na realização do poema. Daí a natureza dupla, contraditória e dialética da poesia orideana com seu modo de ser que Candido chamou de “parcimoniosa opulência”⁶. Essa expressão sintetiza muito do que caracteriza a poesia da autora e alcança a nota específica da obra, sua originalidade, ao mesmo tempo em que mostra o seu lugar no mapa da poesia brasileira.

Pela análise “dialeticamente íntegra” de Candido, que tomamos como base para a leitura de Orídes, a poesia orideana é vista como é em seu modo de acontecer e não como deveria ser, seja pela posição ideológico-filosófica do crítico ou pela tendência crítica da moda. Nessa perspectiva crítica adotada por Antonio Candido na leitura de *Alba*, os elementos associados aos aspectos metafísicos, filosóficos, existencialistas da obra são considerados, mas não são totalizados, pois, ao considerar a estrutura da obra de Orídes, Candido evidencia a tensão entre eles e a solução estética para a crise da consciência lírica de Orídes: ela escreve, realiza o poema, adota a tradição da opulência da poesia pura, mas a utiliza de maneira parcimoniosa. Orídes combina a magia ou transcendência pós-simbolista à racionalidade dos “poetas engenheiros” (CANDIDO, 1983), do concretismo, e o que resulta desse processo é uma poesia que tem sua originalidade e especificidade, cuja “força poética supera os modismos e transforma as tendências do tempo em coisa própria do poeta” (CANDIDO, 1983, p. 7).

Nesta pesquisa, consideramos que a força da poesia orideana está nessa tensão, na natureza dupla de seu trabalho poético, que é construção de poesia e questionamento do trabalho poético. É certo que o problema do trabalho poético é

⁶ Como já dito na Introdução desta dissertação, Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso), em agosto de 1983, publicou um artigo sobre Orídes Fontela no jornal *Leia Livros*, com esse título – “Parcimoniosa opulência”.

algo que aparece em toda arte de uma forma ou de outra, mas em Orides, ao elevar-se como eixo poético, assume uma especificidade: é a poesia que se pensa a si mesma, tendo o trabalho poético como tema e como objetivação da realidade na matéria do poema, que promove a ligação entre trabalho poético e o trabalho humano com todas as suas contradições.

Se não for considerada essa natureza dupla, e dialética, da poesia orideana, ela pode ser lida apenas como celebração do nada, nostalgia de um passado mítico, ou pura ornamentação vazia, como afirma Vinícius Dantas (1986), ao comparar a poesia de Orides Fontela à de seus contemporâneos da poesia marginal, em que vigora o eixo poético do “baixo nível da baixa mimese”. Para Dantas, o que Candido reconhece como tensão é mais um maniqueísmo ou uma reconciliação, que não resolve, entre sublime e banal, entre pureza e impureza, entre temática clássica e forma concretista, entre arcaico e moderno: “as palavras estão lá como num poema concretista, embora tendo trocado a autoconsciência da linguagem pela suave irracionalidade de uma fulguração prístina” (DANTAS, 1986, p. 52.). Segundo Dantas (1986, p. 53), seria mais relevante a poesia de poetas que buscam “na intranquilidade de seus corpos e de sua época, ainda possível através dos materiais os mais degradados, mas que são estes mesmos de que dispomos. Para o autor, a poesia de Orides perde em tensão porque fracassa tanto como poesia pura, quanto como técnica concretista e, assim, resulta em poesia decorativa, transcendência vazia, “romantismo, camuflado de modernidade”, “mentira estética que simula a superação da perene crise da poesia”. O encontro entre arcaico e moderno seria, para o crítico, uma conciliação na qual

o que se celebra é um conceito de poema sublime, amaneirado, elegantemente afastado de qualquer marca desagregadora do real ou da subjetividade; poema que ministra homeopaticamente gotas de plenitude (DANTAS, 1986, p. 53).

Após esse texto de Vinícius Dantas (1983), que dialoga com o prefácio de *Alba*, também de 1983, Candido escreve na orelha do livro *Trevo*, de 1988:

Orides Fontela tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase

nenhumas palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica as suas possibilidades. Denso, breve, fulgurante, o seu verso é rico e quase inesgotável, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido. Estes poemas podem parecer às vezes malabarismo, mas é fácil ver que o jogo das palavras ou o aparente truque sintático correspondem, pelo contrário, a uma mensagem atuante. O que pode parecer acessório é de fato essencial. O leitor tem várias entradas possíveis para este fascinante universo. Quero indicar apenas uma, e de relance: a que verifica a presença da inquietação poética (CANDIDO, 1988).

Nesse pequeno texto, Candido afirma a existência de “uma mensagem atuante” naquilo que pode parecer “malabarismo” ou “truque sintático”, afirma o caráter essencial do que pode parecer acessório. Há várias portas de entrada para a poesia de Orides e, uma delas, é a da inquietação poética, isto é, a da própria crise poética, da validade do fazer poético no mundo de sua produção. Entendemos que essa entrada, que se liga à questão do trabalho poético na obra de Orides, pode ser uma maneira de perceber ligações entre sua poesia e a vida, entre arte e trabalho humano, entre poesia e história. Talvez os dilemas que a poesia de Orides propõe possam ser enfrentados quando relacionados à arte como trabalho; é que o pretendemos verificar nesta dissertação.

A inquietude de Orides Fontela com as formas, ou com a *forma poética* propriamente dita, salta à vista logo nas primeiras páginas de suas obras, mesmo as iniciais; serão recorrentes em toda a sua obra palavras como *labirinto*, *trama*, *tramado*, *trança*, *teia*, *círculo*, *geometria*, e sempre há o movimento de formar e desformar, desfazer, por isso a recorrência do prefixo “des” é evidência do constante trabalho de montar e desmontar, que é justamente o ofício do poeta, o trabalho com as palavras, a construção através de palavras. Isso nos sugere, além de um modo de plasmar e problematizar as formas dentro do sistema literário, o trabalho com o próprio fazer poético, ou um modo de por em evidência a *nota específica* da poesia de Orides Fontela.

O poema “Forma”, de *Helianto* (1973), evidencia a importância do trato com as formas e o questionamento acerca do trabalho poético, o que será uma constante na obra de Orides. Todas as três estrofes que compõem o poema começam com a palavra *forma*:

Forma

Forma
 como envolver-te
 se dispões os seres
 em composição plena?

Forma
 Como abraçar-te
 se abraças o ser
 em estrutura e plenitude?

Forma
 densamente forma
 como revelar-te
 se me revelas?

(FONTELA, 2006, p. 86).

A inquietação presente neste poema anuncia algo que será visível em boa parte da obra de Orides, uma inquietude que se revela em forma de questões. As três estrofes desse poema são três perguntas que dizem respeito ao próprio ato do poeta, mas elas também extrapolam esse mesmo fazer poético, questionando-o no momento em que ele se realiza, associando a forma a algo que parece ser maior que o poema, que abrange os seres, o ser e, na última estrofe, o eu-lírico: “forma / densamente forma / como revelar-te / se me revelas?” (FONTELA, 2006, p. 86). A forma, como problema, parece extrapolar o fazer poético e alcançar o plano da humanidade, como se pode ver na segunda estrofe: “forma / como abraçar-te / se abraças o ser [...]”. Também no poema “Escultura”, essa inquietação entre a forma e o ser se expressa como uma interrogação acerca do limite da própria poesia: “ó forma / violenta pura / como emprestar-te algo / humano / uma vivência / um nome?” (FONTELA, 2006, p. 85.). Trata-se de um questionamento que não encontra resposta simples, suas possíveis respostas estão sempre nas questões, já vêm implícitas nas perguntas feitas na construção dos poemas e nos limites da forma ao fazer palavra o que é humano. Seu trabalho estético está sempre no limite, no limiar de algo que cada poesia constrói, valendo-se sempre de uma seleção cuidadosa do que se quer imaginar, plasmar ou dizer.

No prefácio de *Alba*, Antonio Candido aponta essa natureza dilacerada da poesia de Orides, esse enfrentamento da dúvida entre a impossibilidade e a possibilidade da poesia:

Tais poemas têm uma natureza dupla e perturbadora, que os torna ao mesmo tempo obra feita e discussão aberta. 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 por que elaborou aquela realidade, e se ela vale (CANDIDO, 1983, p. 3).

Ao chamar a atenção para a natureza dupla dos poemas de *Alba*, Candido aponta um caminho de leitura da poesia de Orides Fontela que pode ser entendido como um eixo sobre o qual o trabalho poético da autora se apoia, sempre entre o fazer e o pensar sobre ele, entre a criação e o olhar sobre o que foi criado. Não se trata, entretanto, de oposições débeis ou fortuitas entre *palavra* e *ser*, em que uma natureza violenta a outra, mas da composição de oposições *lúcidas* que justamente encontram sua lucidez na armação da *trama* poética, feita de imagens e palavras obsessivas.

A partir dessa análise basilar de Antonio Candido sobre a poesia orideana, é possível pensar o conjunto da obra de Orides tendo como ponto de partida sua dupla natureza, entre fazer e pensar a validade do feito, mas considerando esses dois polos como igualmente válidos na sua poesia, pois um não anula o outro; ao contrário, um reforça o outro, um problematiza o outro, resultando assim numa série de procedimentos estéticos muito ricos para a poesia. Entre eles destacamos: os recursos de oposição na trama do poema; a obsessão da artista pela lucidez diante dos paradoxos; o dilema entre silenciar e criar o poema; a convecção lírica da linguagem poética e sua utilização renovada e original.

Pensando esses elementos em alguns poemas de Orides Fontela, dialogaremos com a sua fortuna crítica no sentido de buscar uma porta de entrada para a poética de Orides que não seja polarizada nem centrada num aspecto único, mas que considere a trama de sua poesia como um todo. Intentando esse caminho, nos parece que a entrada mais produtiva, embora não seja a única permitida pela poesia de Fontela, é aquela indicada por Candido, a que remete a análise ao problema da fatura ou do fazer poético:

a que verifica a presença da inquietação poética, da interrogação que se traduz em tentativa de correlacionar da maneira mais funda possível o silêncio e a palavra, a ausência e a presença, o momento do inexpresso, onde tudo parece mais rico, porque é pura virtualidade, e o momento da expressão, quando o discurso se constitui e o poeta corre o risco de não ter dito o que era preciso (CANDIDO, 1988).

A dupla natureza da poesia de Orides se liga a um movimento de oposições, que decorre da oposição básica entre o ser e o nada, entre o escrever e o questionar o escrito. Os recursos de oposição com que Orides trabalha dão vida e movimento à sua poesia; por outro lado, fazem com que a vida do poema seja outra coisa que não a vida propriamente dita, mas uma vida que resulta da decisão de fazer poesia. Essa decisão de fazer poesia se torna também tema do poema, resultado da oposição dilacerante entre o nada e o ser, por isso seus poemas, esteticamente tão apurados, aparecem muitas vezes como enigmas para o leitor, como no poema “Destruição”, de seu primeiro livro, *Transposição* (1969):

Destruição

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

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

A vida contra a vida:
a estéril crueldade
da luz que se consome
desintegrando a essência
inutilmente.

(ORIDES, 2006, p. 36)

O enigma vem do fato de saber qual coisa é esta de que fala o poema. No entanto, procurar determinar o exato sentido da coisa, sem considerar a natureza

dupla e opositiva do poema, é uma atitude crítica que tende mais a “fechar a comunicação” do que a explorar suas múltiplas possibilidades significativas.

Esse instigante poema foi lido por pesquisadores da poesia de Orides que nele reconheceram um diálogo com a filosofia de Martin Heidegger. Para Priscila Pereira Paschoa (2006), o poema “Destruição” é uma metáfora da morte, indiciada no título; o que liga o poema

a Heidegger, para quem o homem é um ser para a morte, a qual surge como uma conclusão da existência. O que o poema “Destruição” acrescenta a essa visão filosófica é que o conhecimento dos limites, das possibilidades e impossibilidades incita o homem à busca da essência da verdade, mesmo tendo consciência da inutilidade das descobertas para a mudança no ciclo vital (PASCHOA, 2006, p. 93).

Também para Alexandre de Melo Andrade (2010), a associação entre “Destruição” e a filosofia heideggeriana é visível e se fundamenta na tensão existente entre os termos “coisa” e “vida”:

Não há como negar a relação entre a palavra “coisa” e Heidegger, que empregou em seus estudos as variantes desta palavra para falar da origem da obra de arte (...). Entendendo a arte como reveladora de verdades e como um processo de ocultação e desocultação, Heidegger explora a possibilidade de a arte não ser apenas imitação do real, mas fonte de luz que se consagra como criação da verdade (ANDRADE, 2010, p. 5).

Não é possível discordar imediatamente dos dois estudiosos, uma vez que a possibilidade de diálogo com o filósofo alemão no interior do texto poético de Fontela é bastante plausível, uma vez que Orides estudou filosofia e lia Heidegger reconhecendo que havia tanto poesia quanto filosofia no texto do filósofo. Entretanto, esse caminho de leitura, repetimos, pode mais estancar o movimento que dá vida à construção poética de Orides do que evidenciá-lo em seu difícil, mas rico, dinamismo. O movimento de tensão e de oposição nesse poema, assim como na totalidade da obra de Orides Fontela, é esteticamente bem sucedido quando se institui dialeticamente, isto é, como negação e conservação. Paschoa (2006), ao contrário de Andrade (2010), ressalta essa força contraditória no poema “Destruição”:

A partir de tais correlações, é possível reconhecer, em “Destruição”, um posicionamento de base hegeliana referente ao embate entre a coisa e a vida e à consciência de que matar é dar a vida. (...) “Destruição” admite essa leitura hegeliana, no entanto, apresenta uma visão da existência mais dura do que a do filósofo alemão, pois os signos “inúteis” e “inutilmente” transmitem não a ideia de um olhar que simplesmente supera um sentido anterior, conservando-lhe a vida, mas a de uma crítica intensa ao movimento dos seres, possivelmente crédulos na validade de seu esforço para superar uma força que age sobre eles (PASCHOA, 2006, p. 93-94).

Apesar de reconhecer no poema a presença da dialética hegeliana, Paschoa considera que a poesia de Orides é “mais dura que a do filósofo alemão”, pois não deixa possibilidade para “um olhar que simplesmente supera um sentido anterior”. Nesse caso, é preciso, quando se promove o diálogo entre filosofia e literatura, preservar a especificidade das duas áreas, para que o diálogo aconteça, sem que seja simplificado o conceito de superação hegeliano e sem que sejam isolados os termos do poema, como “inúteis” e “inutilmente”, que só podem ter sentido poético quando em tensão com o todo do poema e, até mesmo, com o conjunto da obra da autora naquilo que há de mais recorrente e marcante.

Andrade (2010), por sua vez, chama a atenção para a tensão entre “coisa” e “vida” presente no poema, entretanto a reduz a uma forma dicotômica, que serve mais à separação dos termos do que à aproximação contraditória entre eles, o que, enfim, é próprio do poético, isto é, reunir o que está disperso em uma síntese “dialeticamente íntegra”, como afirmou Antonio Candido. Para Andrade,

No poema de Orides, a tensão criada entre a “coisa” e a “vida” também fundamenta uma dicotomia entre a verdade original das coisas e os sentidos múltiplos atribuídos às coisas pelo saber acumulado. Na primeira estrofe, as expressões “a inútil crueldade da análise” e “O cruel saber” nos remetem diretamente ao conhecimento derivado do empirismo das sociedades modernas, inútil por distanciar o homem do verdadeiro “ser das coisas” e despedaçar “o ser sabido”. Os dois pontos que sinalizam o fim do primeiro verso nos induzem a uma explicação do que seria “A coisa contra a coisa”; dessa forma, a poeta nos leva a perceber que a análise e o saber se opõem àquilo que é original, àquilo que antes de ser analisado era apenas “coisa”. Nas estrofes seguintes, as expressões “sínteses humanas / sábias e inúteis” e “luz que se consome” enfatizam a inutilidade da teoria, que julga os objetos por meios associativos, encobrindo a unidade e a essência de tudo o que existe. As formas verbais “recriando” e “desintegrand”

fazem alusão a essa atitude de dissolver os seres num coletivo e, enxergando apenas o todo, desconsiderar o aspecto primordial, o manancial, que reside na essência, na “coisa-em-si” (ANDRADE, 2010, p. 5).

Ainda que sejam possíveis essas interpretações do poema, elas se concentram na evidente e verdadeira atmosfera de destruição que o poema anuncia e que, possivelmente, revela a verdade histórica de uma vida não autêntica e não original, vivida por seres crédulos em um “cruel saber que despedaça o ser sabido”. Se assim for, é como se o poema se erguesse contra “o empirismo das sociedades modernas, inútil por distanciar o homem do verdadeiro ‘ser das coisas’” e pudesse voltar a um manancial daquilo que, sendo apenas coisa, espera pelo retorno do poema a esse mundo primordial.

Sem entrar no mérito da discussão filosófica, tanto no que diz respeito a Heidegger quanto a Hegel, é importante considerar o problema que o poema propõe do ponto de vista literário, poético. O ambiente ou o mundo que o poema cria é realmente negativo, porém o embate que ele propõe é de “coisa contra coisa”, “vida contra coisa” e “vida contra vida”. A oposição não está restrita à vida e coisa, pois a contradição se espalha pelo poema como um todo, a ponto de envolvê-lo como parte do embate. Isto é, a leitura literária do poema exige considerá-lo como parte central do embate.

Entendemos que é importante considerar outra entrada para o poema: “a que verifica (...) quando o discurso se constitui e o poeta corre o risco de não ter dito o que era preciso” (CANDIDO, 1988). A contradição no poema pode alcançar a “essência” vital, indisponível na vida cotidiana, porque toda a “destruição” diz respeito ao próprio fazer do poema, que só interroga a vida quando questiona a si mesmo.

Aí vemos como o poema se problematiza, se autocritica na medida em que, pela seleção feita, chega a seu próprio limite, a sua formulação que não liberta imediatamente; é quase como se o poema se perguntasse se isso o que está fazendo vale a pena; se a descoberta que ele opera é útil: “a inútil crueldade da análise”, da descoberta, que é ao mesmo tempo da poesia e da vida em geral. O poema problematiza a si mesmo como forma que também condiciona e é condicionada. Mas, sobretudo, reitera o fato de que as “sínteses humanas sábias e inúteis”, ou seja, o conhecimento humano encontra ressonância na

(FONTELA, 2006, p. 169)

Novamente a inquietação com a forma poética parece ser o centro do poema, mas dessa vez com uma particularidade, o eu-lírico é expresso no texto, a inquietação é individualizada na primeira pessoa, e, aparentemente, não se trata de um problema universal, como parecia ser no poema anterior. O que liga esse poema à questão do questionamento e da inquietude com o próprio fazer poético é, sobretudo, quando pensamos as contradições entre as ações (faço e desfaço; vivo e desvivo; amo desamo) e entre afirmação e negação como síntese dialética – “(meu ‘sim’ traz o ‘não’ no seio)” – relacionada à própria literatura. Isso parece possível porque as contradições expressas estão reunidas sob um título significativo: “Penélope”.

A articulação entre o corpo do poema e o título é que forma a trama poética como um todo. Nessa articulação estão associadas, com a mesma validade, a perspectiva individual do eu-lírico feminino identificado à figura mítica de Penélope e também a perspectiva universal dessa personagem que é uma referência não somente a uma figura feminina, mas a uma obra que ainda hoje é significativa na dimensão da odisseia humana como um todo.

A partir dessa relação entre o eu-lírico e a personagem da *Odisseia*, Penélope, é possível entender que o poema fala de si mesmo, de um fazer poético que, sim, diz respeito à vivência individual de uma mulher que faz e desfaz, que vive e desvive, que ama e desama, mas que, poetizada no trabalho estético de Orides, se entremeia ou é posicionada no universal. Assim, as ações do eu-lírico se ligam a uma ação específica, criativa, a de escrever poesia, a do próprio trabalho estético; assim, as ações afirmadas e negadas são ações poéticas, elevadas ao universal da humanidade, sem, no entanto, negar a singularidade feminina.

Regina Zilberman, em ensaio sobre poesia feminina nos anos 70 e 80, considera o caráter autorreferente da poesia de Orides, e, tratando do poema “Teia”, afirma que “talvez esse poema também viva à sombra da “Psicologia da composição”, de João Cabral”. Porém, Zilberman busca evidenciar o caráter feminino da poesia orideana:

Não se trata, contudo, de se entender tecer tão-somente como criar, matéria sugerida pelo poema de Cabral, mas principalmente como tarefa feminina, fruto de um desafio aos deuses ou aos poderosos. O vínculo entre a mulher e a arte da tecelagem remonta a Penélope, que aguarda o marido e engana os pretendentes que assolam seu palácio real, enquanto entrelaça os fios de lã na tela preparando a mortalha do sogro Laertes. Enquanto trabalha com as mãos, Penélope urde e trama, verbos associados ao ato de tecer; por isso, tal como no poema citado, sua teia é “arma”, “armadilha”, “trabalho”; mostra-se “sensitiva, vivente”, “intensamente prenhe”, como é próprio a uma tecelã que é amante e mulher. Os versos de Orides Fontela remetem a um mito primordial da criação, mas associam-no ao trabalho feminino, à mulher amante, logo, às possibilidades de produção que, se se estendem para além da situação pessoal, não renegam a condição material e de gênero em que se concretiza (ZILBERMAN, 2004, p. 151-152).

Buscamos aqui não apagar o específico feminino que se mostra no poema, mas, igualmente, é necessário não colocar em plano secundário o caráter universalizante do gesto da Penélope de Orides, que remete à tradição clássica da literatura e, assim, associa o fazer cotidiano da personagem feminina ao gesto poético atual e universal da escrita, que, como lembra Zilberman, expressa não somente a impossibilidade, marcada pelo “não” ou pelos prefixos “des”, mas também as “possibilidades de produção” e a resistência invertida que afirma também o sim, a ação de fazer, de viver e de amar quando isso se mostra impossível.

Aqui, mesmo onde parece não haver referência à forma poética e ao ser genérico, notamos que é justamente sobre ambos que a poesia se estrutura em um movimento duplo que aparece primeiramente sobre o ser: o fato de uma coisa conter o seu contrário dentro dela mesma, e depois sobre a forma, que, ao mesmo tempo em que se faz, se desfaz. A oposição não está só nas palavras, mas na própria poesia. Como observa Candido (1983), em “Penélope”:

Um engenhoso arranjo de palavras arbitrariamente quebradas (e mesmo arbitrariamente inventadas a partir da primeira, tomada como padrão e licença) sugere, pela disposição gráfica, a intensidade da negação de cada ato ou sentimento. (CANDIDO, 1983, p. 7).

Assim o poema evidencia a crise poética; o modo como as coisas são desfeitas e refeitas, são imediatamente vistas na oposição que elas mesmas sugerem e no modo como foram ordenadas. A poeta está em plena consciência (lucidez) de seu fazer poético ao mesmo tempo em que a inquietação permanece, e nesse caso, poderíamos dizer, resume uma filosofia inteira no seu verso: o fato de admitir que as coisas estão em movimento e que o velho carrega algo do novo já em sua forma de ser. “Penélope” é aparentemente uma construção simples, mas de uma potência estética impressionante, que sugere o próprio movimento do ser na sua relação com o mundo.

A lucidez tem um papel essencial na construção das oposições com que a poesia de Orides lida na representação do mundo a partir da reflexão sobre o próprio ato de representar artisticamente a vida. A lucidez é alcançada sempre pela problematização da forma, ou seja, a poeta procura a lucidez no modo como lida com sua matéria difícil e contraditória. Essa lucidez também nos indica o envio do poema para outro plano que não a mera vida cotidiana, pela qual Orides ora tinha interesse, ora tinha aversão⁸. A obsessão pela lucidez parece expressar o desejo de equilibrar a tensão que há entre vida e arte, que para Orides não parecem ser a mesma coisa, e não o são. Essa tensão em Orides é viva e lúcida, a sua poesia não apaga essa tensão, pelo contrário, dá forma lúcida a ela, e isso acontece de tal modo que a poesia busca o ponto exato, aquele verso selecionado que condensa todo um mundo. Buscar o ponto exato acaba sendo a sina de sua poesia, um quase eterno trabalhar e ordenar as palavras para que contenham um profundo significado a partir de poucas e contidas palavras.

Ao trabalhar o poema “Fala”, em seu ensaio “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela”, Alexandre Pilati afirma que

O lirismo e a lucidez jogam (dizer “jogam” lembra a fixação de Orides pelo “ludismo”), neste poema de Orides. Numa dinâmica de altíssimo refinamento estético, aposta-se com as cartas do lírico e do antilírico (em suas nuances mais sutis, e nunca em tintas carregadas) (PILATI, 2011, p. 7).

⁸ Orides passou mais de dez anos internada numa clínica psiquiátrica, diagnosticada como portadora de esquizofrenia. Mencionamos esse dado porque ele é de certo modo significativo para a compreensão da complexidade da questão lucidez e paradoxos na poesia da autora, embora não seja nosso intento explorar aqui a relação entre o isolamento de Orides Fontela e os dilemas de sua poesia.

Para Pilati, a lucidez está associada a certo aspecto antilírico da poesia de Orides. Esse aspecto é justamente aquele que repensa e questiona o fazer poético, que mede os riscos de realizá-lo num mundo hostil à vida humana e à lírica. A lucidez é uma obsessão de Orides na medida em que diante do paradoxo entre poesia e vida, ela busca questionar cada gesto poético na sua dimensão humanizadora e reificadora. Por isso,

Há uma dor no trabalho poético representado em Orides que, poderíamos dizer deriva daí, do próprio conteúdo humanizador do apropriar-se esteticamente do mundo, do representar. Tal humanização via estética é apresentada no poema “Fala” por essa tensão entre lirismo e consciência, em que ambos os polos expõem a humanização pela palavra. Um desses polos, entretanto, age de modo a exibir a potência de lucidez que caracteriza o trabalho racionalizador de cada palavra (especialmente a palavra posta em situação poética) e é a perfeição milimétrica da forma do poema que nos garante isso. O outro polo age mostrando um matiz escuro dessa lucidez, ou seja, algo como uma melancolia que deriva da saudade de uma perspectiva de humanidade ligada a uma realidade histórica em que “as camadas de ar”, ou seja, a fala, é que participa de natureza irracionalizada, ainda não reificada nos termos modernos (PILATI, 2011, p. 7).

Essa dinâmica dolorosa do trabalho poético não se fecha, como pode parecer, à dor do mundo, à dor de viver uma vida em que a fala está reificada. Ao contrário, tanto o trabalho formal que racionaliza o lirismo e o questiona, quanto a palavra lírica que anseia pela possibilidade de realização são forças humanizadoras em contato com as contradições reais do fazer poético em “tempos modernos”.

A consciência lírica que se expressa na poesia orideana é, portanto, dilacerante, e se debate nos limites da forma justa para refletir uma realidade que não é simples, linear nem evidente. No poema “Figuras”, de *Helianto* é possível perceber a força dilacerante da lucidez na poesia de Orides. O poema “Figuras” é composto por três poemets bastante imagéticos, citamos a última de suas “Figuras”:

Figuras

c) *esfera*
O mundo

preciso

o mundo
 conciso
 o espaço concreto
 o tempo perfeito
 a presença íntegra

o infinito
 lúcido.

(FONTELA, 2006, p. 127).

Não há verbos na construção do poema, de maneira que, aparentemente, não a ação, a imagem criada pelas palavras do poema se apresenta como se fosse estática. Entretanto, o poema expressa também um movimento. A estaticidade e a movimentação devem-se ao mesmo fato: o modo como o tema é trabalhado esteticamente. A ausência de verbos provoca o efeito de parada, de congelamento da imagem, mas há movimento porque a poesia caminha para um núcleo, para uma síntese e, ao buscar esta síntese, a lucidez, o poema progride, se desenvolve, existe. Mesmo sem verbos, ou sem ação, o “infinito” cumpre a função de fazer a imagem se movimentar.

O poema é uma construção estética de extrema agudeza, realizada a partir de uma economia obsessiva no emprego das palavras, como se as palavras que formam o poema fossem as que restaram de um trabalho de limpeza daquilo que é forma já no mundo concreto. A poeta vai limpando e tirando as sobras à medida em que vai deixando restar somente o núcleo que lhe interessa, é uma imagem ao contrário, é um modo de ver como a poesia de Orides acontece. E isso não é um trabalho simples, por isso sua inquietação ante o trabalho e ao ser, pois sua *lucidez* encontra expressão máxima no seu próprio fazer, e esse fazer a nega e a justifica ao mesmo tempo, sempre vendo movimento nas coisas. A tensão e o movimento poderiam ser facilmente apagados, obnubilados, no entanto, o trabalho de limpeza os deixa evidentes, à mostra, como algo que é próprio da natureza em seu estado primeiro e próprio do ser.

Nesse jogo entre a imagem estática e o poema em movimento, o aspecto figurativo, puramente descritivo e imagético, é superado pela relação que vai se impondo no poema entre o mundo (esfera) e o infinito, que, surpreendentemente, é lúcido. Essa adjetivação que a poeta atribui ao infinito alavanca e conclui o

movimento que atravessa a estaticidade da imagem, pois destoa dos outros adjetivos que qualificam as formas: preciso, conciso, concreto, perfeito, íntegra. Essas qualidades das formas imagéticas mundo, espaço, tempo e presença compõem um sentido material, geométrico, sólido, formal, racional, são propriedades das coisas. Mas a qualificação dada ao infinito sugere um deslocamento gradativo da coisa para o ser, pois a adjetivação dada ao infinito se descola da dimensão racional das demais adjetivações, uma vez que lúcido, se pode significar brilhante, o que mantém o elo entre infinito e as outras grandezas nomeadas no poema, também pode significar clareza, inteligência, compreensão, consciência; que são propriedades do ser, do humano, e não das coisas.

É verdade que a lucidez do infinito pode ser associada à evocação de uma inteligência transcendente, anterior às coisas e aos seres. Mas, se pensamos a lucidez como o trabalho formal antilírico, racional, milimétrico, que busca ser tão preciso, conciso, concreto, perfeito e íntegro, como são as formas por ele elaborado, compreendemos que a inteligência que organiza e cria esse micro universo do poema é a própria autora e seu trabalho poético. É ela quem compõe e põe em movimento essas imagens, como móveis que se movem lentamente no espaço concreto do poema.

O movimento orquestrado pelo trabalho artístico depurado de Orides estabelece novamente um mundo de oposições, não só entre movimento e parada, mas pela construção de imagens de grandezas (mundo, espaço, tempo, presença e infinito) a partir de uma construção formal tão enxuta, mínima, cirúrgica, contida, onde a maioria dos versos se completa com apenas uma palavra. A poeta e o seu trabalho estão, como afirma Candido, “eclipsados” pelo poema, que aparece como se fosse tudo, embora seja feito de tão poucas palavras. A voz da autora está diluída no silêncio das imagens que se mostram e se criam pela forma lúcida composta e perseguida por Orides.

Talvez seja nessa dimensão da natureza dupla e opositiva de sua poesia que uma das imagens mais constantes na obra de Orides – a referência ao silêncio – possa ser entendida. O silêncio não é simplesmente oposição à forma, ele é parte da forma e ao fazer oposição àquilo mesmo que o nega, que é a existência da poesia, o silêncio em Orides encontra o seu contrário mais forte, que é o poema, a palavra, a imagem, no modo como é figurado, e não somente

na oposição a ele. Isso contradiz a aparência de que o silêncio colocaria a perspectiva metafísica no centro da obra de Orides, pois, em sua natureza dupla, o poema realizado se contrapõe ao silêncio que ameaça o sentido de realizar o poema.

Apesar de revelar a palavra escrita como uma forma de profanação do silêncio anterior a ela, ao realizar o poema, Orides, como diz Antonio Candido (1983), resolve esteticamente essa tensão entre “o ser e o nada” pela prevalência da forma, da palavra, que é “objeto literário e existência” (CANDIDO, 1983, p. 4). Assim, o silêncio é uma palavra-chave na poesia de Orides, entretanto, “na tentativa de afirmar o ser, – que é o eu do poeta, mas, sobretudo, o poema realizado” (CANDIDO, 1983, p.3.). Ainda segundo Candido, Orides “resistiu ao apelo do silêncio”, mas justamente porque “fez dele um protagonista” da sua poesia.

Na poesia de Orides, as palavras e imagens obsessivas se interpenetram e se esbarram constantemente, formando um tecido poético que é, ao mesmo tempo, tenso e frágil, que se apresenta fragmentário e, também, coeso, porque sempre à procura de um significado máximo, a partir de poucas palavras. Na constelação formal dessa poesia há uma tendência a formas já trabalhadas pela tradição poética, palavras e imagens que compõem o cânone da lírica nacional. Imagens como *jardim, flor, primavera*, juntamente com *água, claridade, espelho, luz, aurora* são comuns à tradição da linguagem poética e, muitas vezes, evocaram emoções líricas, como nostalgia e amor.

Na poesia de Orides, entretanto, esses ecos da tradição são silenciados em favor de um novo arranjo para palavras gastas, que parecem assumir não mais aquela significação poética tradicional, já transformada em convenção lírica, mas o significado daquilo mesmo que são, sem, no entanto, perderem sua força poética, uma vez que aparecem dispostas de forma nova, algumas vezes isoladas em um único verso em uma espécie de *enjambement* de um verso para o outro, como se pode ver em um dos trechos de “Poemetos” (*Helianto*, 1973), composto de dez pequenos poemas, apresentados na sequência das letras do alfabeto de a) a j):

f) *primavera*
Da não-espera
acontecem as

flores.

(FONTELA, 2006, p. 132).

No poemeto f), assim como nos demais, a poesia se mostra como ânsia pela forma pura na sua capacidade de espelhamento, cada um desses pequenos poemas evoca a natureza por ela mesma, como se recusasse qualquer força alegórica e, ao mesmo tempo, sem se reduzir a puro descritivismo. No poemeto f), há um jogo entre o que é e o que não é; há uma espera que é figurada no seu contrário, a *não-espera*, que independe, em primeira análise, das ações humanas, e é regida pela dinâmica natural das estações do ano, algo que segue as leis da natureza. Neste caso, a primavera não é apresentada segundo o tratamento lírico já realizado em tantos outros poemas, pois é aqui posta de modo não nostálgico, de modo a transformar o *ser* em algo grande e pequeno diante dela, mas não apenas em simples apreciador, uma vez que a “*não-espera*” das flores não se liga somente a natureza, não é um mais um ato natural do ciclo da natureza, mas diz respeito ao próprio homem que é parte dela e, ao mesmo tempo, a ela se interpõe.

Orides muitas vezes forma imagens com coisas essencialmente naturais, mas tais elementos do mundo natural são figurados quase sempre em relação ao *ser*, à consciência e aos sentimentos. Esse *ser* nem sempre figura diretamente no poema, às vezes, ele cabe perfeitamente aonde foi posto na composição dos versos e, outras vezes, está distanciado; aparece na imagem ora de forma transfigurado, mimetizado, ora de forma mais direta, que dá a impressão de que a poesia por um instante não seria poesia, entretanto, em todas essas possibilidades, sempre aparece a marca do trabalho poético.

Em “Poemetos”, não fosse pela afirmação de que a primavera acontece sem a esperarmos, o poema poderia ser uma constatação do movimento natural das estações, no entanto o trabalho estético imprime a força da organização poética, sem devaneios, sem ser prolixo, ou se deixar perder pela organização e contemplação da palavra. O que importa neste caso, e em muitos, é a seleção; a poesia e a poeta pretendem pôr as coisas no ponto exato, condensar uma imagem gigantesca numa frase ou numa palavra.

Todos esses elementos da poesia orideana, apontados pela crítica e aqui retomados, podem nos dar uma visão do mundo poético de Orides Fontela. Entendemos que a obra de Orides, embora não se encaixe em uma tendência única nem nos modismos de sua época, alcança originalidade e especificidade, porque “transforma as tendências do tempo em coisa própria do poeta” (CANDIDO, 1983, p. 7). Isto é, tanto os elementos tradicionais quanto os contemporâneos à época de produção da sua poesia estão presentes em sua obra, que não surgiu do zero, mas o que havia antes, o acúmulo anterior, é transformado em nota específica de sua poesia, com “parcimoniosa opulência”, em uma composição de natureza dupla: obra fechada e discussão em aberto; construção de poesia e questionamento do próprio trabalho poético.

Neste primeiro capítulo, buscamos compreender como o mundo poético de Orides Fontela se situa no conjunto da lírica brasileira e qual é a natureza da sua composição. É necessário, entretanto, pensar também qual a relação entre esse mundo de poesia e o mundo concreto, social e histórico, onde a obra de Orides é produzida; é o que intentaremos no segundo capítulo.

CAPÍTULO II

AUTONOMIA DA ARTE E POESIA COMO TRABALHO LIVRE

Neste capítulo, procuramos compreender qual a relação entre a obra poética de Orides e a realidade na qual ela foi produzida. Pelo que nos mostram os elementos de composição de sua poesia, apontados pela crítica e reconhecidos por nós na análise de alguns de seus poemas até esse momento, não parece possível perceber uma relação imediata ou direta entre a poesia orideana e a vida social e histórica.

Nossa hipótese nesta dissertação é a de que essa relação existe, mas se estabelece de uma maneira oblíqua, indireta e bastante mediada, tendo como mediação mais presente e eficaz a discussão sobre o próprio trabalho estético. Sabemos que a arte em geral mantém uma relação complexa e cheia de mediações com a realidade e que o questionamento do fazer estético não é uma exclusividade da poesia de Orides.

No entanto, na obra de nossa autora, essas características próprias da arte parecem se constituir como sentido máximo e razão de ser da poesia orideana; isto é, o próprio modo de ser e fazer, o trabalho artístico, parece ser não só mediação, mas também o próprio fim, objetivo ou finalidade dos poemas de Orides; o que contribui para a impressão de que seu texto poético está encerrado em si mesmo, sem abertura para a mimese da vida ou para o reflexo lírico da realidade como um todo.

Para entender essa centralidade do trabalho poético como tema e estrutura na obra poética de Orides Fontela como forma de mediação que consegue refletir a vida e suas contradições, e não como mundo fechado em si mesmo ou como finalidade que se esgota na fatura do poema, consideramos importante pensar esse mundo a partir da discussão sobre autonomia da arte, sobre realismo e sobre uma das dimensões do trabalho humano: o trabalho livre. Para tal discussão buscamos apoio teórico especialmente em György Lukács e seus estudos sobre o realismo como modo de representação artística da realidade.

É certo também que, no conjunto da obra da poeta, assim como nas produções de todos os escritores e artistas, existem oscilações de um poema para outro, de um livro para outro, mesmo considerando que, conforme aponta Candido (1983, p. 3), “Orides Fontela progride de livro para livro”, com uma firmeza que poderia ser chamada “de triunfal, se não fosse tecida de dúvidas, tateios, discussão implícita no subsolo dos poemas”.

As oscilações existentes na poesia orideana derivam dessa trama de dúvidas, tateios e discussões internas que acentuam o risco da produção de poemas nos quais a representação artística da vida social ser ora mais bem sucedida, ora menos, mas, no resultado geral, as dúvidas sobre o próprio fazer artístico sublinham a grandeza do desafio ao qual a poeta se propôs e do qual não se esquivou.

Desafio que é, ele mesmo, uma imposição da própria realidade em que a sua poesia é produzida: um tempo em que o mundo é cada vez mais hostil à arte e em que a totalidade da vida parece ser cada vez mais indisponível; tempo em que o trabalho, também o intelectual e artístico, atingiu um grau de reificação extremo e se volta contra o próprio homem que o realiza e se reifica com ele. A peculiaridade do capitalismo periférico, no qual são mais perversas as características destrutivas e desumanas do modo de produção capitalista, torna a realidade um desafio ainda maior para o artista que pretende produzir poesia num mundo em que vigora a natureza morta.

Escolhemos, para a análise, cinco poemas que nos permitem pensar a relação entre poesia e forma social, a partir da discussão da autonomia da arte, do realismo e do trabalho livre; são eles: “Ludismo”, “Caleidoscópio”, “Adivinha”, “Esfinge” e “Teia”. É preciso esclarecer ainda que as discussões sobre autonomia, realismo e trabalho livre são muito interligadas, formando quase que uma discussão só; sendo assim, não trataremos essas questões separadamente, mas como problemas relacionados entre si, pelos quais é possível chegar à questão do trabalho estético como possibilidade de afirmação do trabalho livre, como também entender de que forma a poesia orideana aspira à totalidade.

De acordo com a perspectiva lukacsiana, a obra de arte reflete a vida como totalidade:

No contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista (FREDERICO, 2013, p. 91).

Mas de que maneira uma poesia tantas vezes marcada pela fragmentação da forma estética, em silêncios, lacunas, quebras sintáticas e semânticas do verso pode aspirar à totalidade? A dificuldade e o desafio com que a arte de Orides se defronta não estão exatamente no fato de a capacidade poética da autora ser limitada, não se trata disso, pois o desafio está na própria realidade, na dificuldade concreta de captação dessa totalidade.

Assim, acreditamos que os dilemas e a fragmentação que se mostram na obra de Orides não apenas mantêm relação estreita com a realidade em que são produzidos, como também são de certa forma impostos por essa realidade. Nesse sentido os movimentos de construção e desconstrução do ser em sua poesia são, pela via do trabalho, ao mesmo tempo, uma exigência da vida concreta e uma escolha da poeta. Ou seja, a obra de Orides parte de dilemas que, embora possam parecer exclusivamente subjetivos e abstratos, partem de elementos concretos da vida para chegar a uma formulação estética sem respostas prontas. A questão é se essa totalidade é possível no tempo em que acontece a produção poética de Orides, pois a dificuldade que a autora enfrenta nesse sentido lhe é oferecida por seu próprio tempo, cheio de dificuldades concretas que a poesia não resolve, mesmo que busque ou anseie à totalidade.

A questão da totalidade no campo da estética encaminha a discussão para o problema do realismo, e nos leva a indagar se a poesia orideana pode ou não ser entendida como arte realista. A compreensão a que chegou Celso Frederico ao interpretar o itinerário de G. Lukács nos parece clara:

O movimento objetivo da realidade social, entendida esta como uma estrutura articulada, requer, para ser fielmente reproduzida, que o escritor a capte como uma unidade contraditória de essência e aparência (FREDERICO, 2013, p. 67).

Por um lado, parece claro que Orides não tinha como preocupação estética reproduzir fielmente a realidade. Por outro lado, se entendemos que o realismo é reprodução fiel da realidade, mas não como cópia, e, sim, como forma de captar o movimento e a dinâmica da história humana, com suas contradições e em sua unidade contraditória de essência e aparência, podemos dizer que a poesia de Orides o faz, que ela representa artisticamente a realidade, mas no intuito de criar outra totalidade, a do poema.

Orides inquieta-se com temas/problemas de ordem ontológica: o modo de ser da poesia e do ser. A natureza, a nostalgia, o amor não são temas centrais em sua poesia. Sua busca poética está na possibilidade de formular problemas centrais da vida dos homens: dor (sofrimento), trabalho, e a própria arte. Nesse sentido, a nosso ver, a tentativa de captação da contradição da vida para dentro de sua poesia representa tanto a dificuldade de formalização, quanto a dificuldade de interpretação, fazendo sua poética por vezes trilhar por caminhos espinhosos e movediços.

A hipótese que norteia este trabalho é a de que a poesia de Orides se liga à vida ao afirmar-se como forte expressão do trabalho; sobretudo, a expressão de um trabalho capaz de apontar as contradições do mundo e também de questionar o próprio fazer do homem; não mais reduzido a um fazer mecânico, um fazer somente rotineiro, mas expresso poeticamente como uma práxis que integra contraditoriamente um fazer que é em si mesmo fonte de alienação e fonte de autoconhecimento.

Entendemos a poesia de Orides como expressão poética problematizadora do trabalho humano, pois, na medida em que a poesia encontra no seu fazer a possibilidade de crítica do mundo onde ela está inserida, bem como a possibilidade de autocrítica de seu próprio fazer, ela alcança aquilo que podemos chamar de a essência do problema, isto é, o próprio movimento histórico da formação do mundo dos homens pelo trabalho.

Entendemos que a hipótese central pode se traduzir na seguinte questão: a poesia de Orides Fontela é a expressão de um trabalho livre? A resposta a esta questão não é fácil: nem sim nem, simplesmente, não. Para respondê-la vale a pena tentar explorar qual é a relação entre sujeito e objeto na poesia da artista, já que é nessa relação que reside o problema do trabalho livre e do trabalho

reificado, e também a essência da arte (LUKÁCS, 1972.). Na poesia de Orides, o trabalho poético é uma tentativa de dar forma *lúcida*, através do *reflexo estético* (LUKÁCS, 1972.), ao que aparentemente não possui forma imediatamente ou apresenta uma forma incompleta ou destorcida; por isso, a subjetividade da forma trabalho aparece na poesia de Orides duas vezes problematizada: o trabalho propriamente dito, o que vem da realidade *circundante* (LUKÁCS, 1972); e o trabalho poético, que é a própria materialização do esforço artístico em dar forma à subjetividade, neste caso em questão, a atividade *criadora* da poetisa.

Nesse sentido, em nossa análise, não partiremos da primeira forma de trabalho problematizada (trabalho na realidade circundante), porque o próprio conteúdo poético é oriundo do trabalho, que em si mesmo já é forma mediada não estética, que dá forma à poesia de Orides, e, sem mediações, mais amplamente, poderíamos inferir que é só ele que é problematizado. Diante disso, nosso ponto de partida deve ser o próprio poema, como resultado do trabalho estético. Ou seja, trataremos do labor artístico propriamente dito, como forma e como conteúdo, já que é a partir desse trabalho que se encontrará uma possível resposta para a nossa questão sobre a ligação entre forma estética e forma social na poesia de Orides. Portanto, procuraremos evitar operar uma separação entre trabalho mundano e trabalho estético, visto que ambos estão intrinsecamente ligados.

Pode parecer um tanto determinista afirmar, como fizemos, que o conteúdo que dá forma à poesia, e dá forma à literatura de maneira geral, é oriundo do mundo circundante. Para compreender melhor essa afirmação, é preciso lembrar, como afirma Lukács, na *Estética*, que não se trata de “abrir un abismo profundo entre la forma y el contenido” (LUKÁCS, 1972, p. 486.). O autor critica pensadores que defenderam a tese de que ao artista cabe, como às artes de maneira geral, dar forma a um conteúdo sem forma. Seguindo na reflexão sobre forma e conteúdo, o mesmo autor nos esclarece em parte a questão:

Pues de hecho el material temático de la poesía, al igual que todo contenido, está ya dotado de forma, aunque no en sentido estético. El trabajo no consiste pues en levantar a forma algo informe en sí, sino en romper la conformación vital inmediata de un material hallar, para el núcleo así puesto al descubierto, la forma estética que le es específicamente adecuada, la forma de

ese determinado contenido, la forma de una nueva inmediatez evocadora (LUKÁCS, 1972, p. 489.).

No entanto, conteúdo e forma não são a mesma coisa, como nos parece com a citação acima: o que aparece ao trabalho criador do artista, portanto, é um conteúdo já dotado de forma, o artista *seleciona*, como material temático e não como conteúdo *amorfo*, o que lhe será imprescindível à criação. A própria Ordes parece expressar algo semelhante em um de seus poemas:

LUDISMO

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do saber.

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

(FONTELA, 2006, p. 18).

O verso da terceira estrofe, “contra a forma anterior do espelho”, nos parece afinado com a afirmação do crítico húngaro, que parafraseada nos quer dizer que o artista dá outra forma (estética) a uma forma mundana, e aí reside a questão que já mencionamos: o reflexo não é criação da arte originalmente, e por

isso não se trata de uma questão somente teórica, o reflexo é para o homem fonte de sua evolução, e fonte do que o faz homem através do trabalho; mais especificamente notamos que o reflexo estético já é algo que anteriormente foi refletido no mundo.

Explorando um pouco mais o poema “Ludismo”, percebemos uma profunda relação com a problematização do trabalho estético. “Os cacos são outros reais / antes ocultos pela forma”, esses versos nos dão uma dimensão do fazer artístico; sua eficácia do ponto de vista de dar a ver os problemas do mundo do qual faz parte, pois é preciso “quebrar o brinquedo”, ou seja, quebrar algo que já possui forma para que se torne acessível a sua *essência*, que nem sempre pode ser vista na vida cotidiana sob a produção capitalista, onde essência e aparência se mostram cada vez mais desconectadas, deformadas pelo trabalho reificado. O esforço da arte é reunir num mundo próprio aquilo que está separado na vida administrada.

O poema “Ludismo”, diferentemente de outros poemas de Orides, possui uma composição visual mais tradicional e regular, justamente para problematizar a forma, ou seja, a poeta, deliberadamente enquadra seu material temático em outra forma, pois seus poemas são geralmente cheios de desencontros, versos quebrados e palavras que aparentemente parecem soltas, jogadas. Neste poema, a forma contradiz o conteúdo propositalmente, pois a poeta está falando em *quebrar o brinquedo*, mas não o faz com o poema, pressupondo que ele já foi quebrado e deixando ver que é possível “quebrá-lo” ao infinito.

Os poemas da primeira parte da obra *Transposição* (1966-1967) são regulares, “Ludismo” é o maior deles, assim como parece ser, no conjunto de toda a produção de Orides, o mais denso na junção das palavras e das estrofes. Para se ter uma ideia da dimensão do problema da forma na poesia de Orides, vejamos outro poema que parece ser quase oposto a “Ludismo”, só não o é por conta de sua temática:

CALEIDOSCÓPIO

Acontece: um
giro
e a forma brilha.

com regras e movimento específicos de sua forma, que não deixam, evidentemente, de possuir relação com o mundo, mas que atuam já de maneira diferente no texto literário e no ato criador do artista, deixando de ser uma cópia somente do mundo. Isto é, para que seja possível o reflexo lírico da realidade, é necessária a autonomia da arte.

O trabalho, no seu sentido ontológico, tanto como criador do ser humano, quanto como criador de um mundo humanizado, condensa ou torna mais viva a subjetividade envolvida no trabalho mundano, aquela mesma que o trabalho reificado mata. Parece-nos que é isso também o que dá forma à poesia de Orides. Ajuda-nos a afirmação de Pilati (2011, p.1):

Qualquer estudo que pretenda abarcar as mais profícuas tensões da obra de Orides Fontela terá de se deparar, a meu ver, com a maneira segundo a qual a sua obra dá dignidade poética ao lirismo lúcido, que deixa ver uma inquietação com os limites e liames do trabalho poético.

O crítico dá uma pista acertada, quando se refere ao “lirismo lúcido” que é a confrontação da poeta com o seu próprio trabalho, e essa confrontação é uma forma de autocrítica, tão cara ao verdadeiro realismo. É no fator autocrítico que a obra encontra sua “justificativa”, a razão de sua existência, e bem por isso, se pode aferir um “juízo” sobre seu caráter realista.

Nossa linha de raciocínio parece afinada com a afirmação de que se trata de uma “poesia que retira a força de sua potência estética da exibição dilacerada do trabalho especializado do poeta (...)” (PILATI, 2011). Nesse sentido estamos lidando com uma poesia que se autocritica e que também, para não usar a mesma expressão, problematiza o trabalho poético como um todo, daí sua força realista.

A partir de Lukács (1972) nos voltemos agora à questão da imitação, esta é posta como essencial à vida humana e à arte, também à poesia de Orides. O autor argumenta no sentido de que, na vida de *organização superior*, no caso a vida humana, a imitação exerce papel fundamental:

la imitación es pues el hecho elemental de toda vida de organización superior, que, puesta en intercambio activo con su mundo circundante, no puede ya limitarse a los reflejos incondicionados (LUKÁCS, 1972, p.9).

Lukács diz que a imitação, como vimos, é *imprescindível* à vida, e insere na argumentação reflexos incondicionados e reflexos condicionados para, justamente, diferenciar o homem do animal. Dessa forma, a imitação, como um trabalho essencial ao ser humano, “es imprescindible para fijar los reflejos condicionados”. (LUKÁCS, 1972, p. 9).

Ora, arte é imitação, e é também, a partir dela, e antes, ontologicamente, no trabalho, que o homem pode se afirmar como ser humano. Do ponto de vista lukacsiano, a arte exerce, para usar as palavras do próprio autor, *missão desfetichizadora* no mundo reificado.

A obra de arte reflete e recria o mundo circundante. Pensando numa poeta que viveu em um tempo em que as relações de produção ganharam uma força fetichizada ainda maior – “Orides Fontela aparece no cenário lírico brasileiro no final dos conturbados anos sessenta” (PILATI, 2011) –, como se daria o reflexo estético desfetichizador nesse contexto; seria ele ainda possível? Em “Tribuno do povo ou burocrata”, mais precisamente no tópico “Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo”, Lukács afirma que,

quando a sociedade apaga o amor pela vida, a arte adquire uma desventurada autonomia com relação à vida; arte e vida se separam e se enfrentam de modo hostil (LUKÁCS, 2010, p. 126-127).

Parece ser essa a sociedade na qual Orides Fontela vive e produz. Sendo assim, é preciso considerar que a autora escreve em um momento no qual a autonomia corre o risco de deixar de ser “um momento da vida, que é exaltação da sua riqueza e da sua unidade contraditória” para tornar-se “aquela que não passa de um enrijecimento, de um estéril fechamento em si mesma, de um alheamento em face da totalidade dinâmica” (LUKÁCS, 2010, p.127).

Sem deixar de levar em conta essa condição a que estão sujeitos os artistas sob a produção capitalista, é necessário pensar o problema da autonomia na poesia de Orides, pois, à primeira vista, é possível inferir que sua poesia densa é uma espécie de alheamento do mundo. Entretanto, essa poesia densa expõe os “dilemas do fazer poético”, e, assim, é uma forma de autocrítica ao trabalho

poético em primeira instância, e uma crítica dura ao trabalho reificado como um todo.

Se a poesia orideana parece afirmar que o “poema está fechado”⁹, é justamente nesse aparente fechamento, nesse aparente desligar-se da vida, que tentaremos relacionar a poesia da autora com o mundo da qual ela mesma tenta dar a impressão de desligamento: o mundo da arte e da vida. Ajuda-nos em tal afirmação Hermenegildo Bastos quando diz que:

A escrita que chamamos literária fala do mundo e da vida, mas o faz de maneira muito específica, sua fala é o sublinhar da sua especificidade, o que quer dizer que fala do mundo enquanto fala de si mesma, de um tipo único de trabalho – o poético (BASTOS, 2012, p. 11).

A afirmação de Hermenegildo parece afinada à de Antonio Candido quando chama a atenção na relação poema-mundo para o *nexo* que se mantém entre os dois. Candido diz que tal *nexo* se faz e desfaz, ou se desfaz um mundo e cria-se outro por meio do trabalho poético. Isso reforça o que argumentamos até aqui a respeito da poesia orideana. Candido, no artigo “O mundo desfeito e feito”, do livro *Recortes* (2004), elabora a seguinte questão:

Como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, provindas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo, que leva a tratá-lo como documento? (CANDIDO, 2004, p. 30.).

E é importante dialogar com a resposta dada:

A única maneira talvez seja entrar pela própria constituição do discurso, desmontando-o como se a escrita gerasse um universo próprio. E a verificação básica a este respeito é que o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando sua semelhança com o mundo real (CANDIDO, 2004, p. 30.).

⁹ Verso do poema “Não há vagas”, de Ferreira Gullar.

É justamente nessa perspectiva que tentaremos entrar no universo da poesia orideana; pelo discurso criado pela poeta, e desse ângulo verificar o quão livre pode ser sua poética, e mais amplamente, nessa lógica de análise, buscar entender qual a potência *desfetichizadora* de sua poesia.

Não se trata, entretanto, de aferir julgamentos totalizantes sobre sua obra, se trata, porém, de saber qual a força humanizadora da obra realista e se ela está efetivamente presente e viva na poesia de Orides Fontela.

A poesia de Orides se vale de um elemento fundamental à sua existência e à sua eficácia, a autonomia: “a autonomia é para a arte a atmosfera indispensável à sua existência” (LUKÁCS, 2010, p. 127.). Nessa autonomia reside o caráter fechado/intransponível de sua poética, e seu caráter aberto e correlacionado com a vida. Neste caso não se trata de uma oposição fortuita e trivial, pois sua poética está justamente na dialética entre as duas, e não apenas em uma ou em outra como se poderia pensar à primeira vista.

O fato de Orides buscar forma e conteúdo na tensão entre acessível e inacessível faz com que sua poesia ganhe uma força estética capaz de problematizar o seu mundo criador ou aquele do qual ela partiu, e para onde pretende retornar, e retorna, de forma transfigurada e de forma problematizada: eis a grande “missão” de sua poética, dar a ver a essência dos problemas humanos, internalizados nos dilemas poéticos.

Voltando a Bastos, vemos que reside nessa relação a eficácia poética da poesia: “todo poema parece dizer: eis-me aqui, contemplem-me, sou um mundo próprio, regido por leis próprias. Desprezem o mundo real e olhem para mim.” (BASTOS, 2012, p. 19.). Isso nos leva a perguntar quais são as “leis próprias” que regem a poesia orideana?

O mesmo Hermenegildo Bastos, sem falar exatamente da poesia de Orides, parece formular um princípio de resposta: “contemplem a mim e não o mundo, diz todo o poema, porque dou a ver o mundo aí onde a olho nu ele não é visível.” (idem). Seria a poesia uma lupa para os problemas humanos? Seria essa a missão *desfetichizadora* da arte? Cremos ser, nesse sentido, a missão da arte: dar a ver os problemas humanos. Por que princípio de resposta? Porque, para fazer isso, dar a ver os problemas humanos, a arte não pode “ser exatamente mundo”, do contrário seria desnecessária sua existência; ela deve ser outra coisa,

que não o mundo, mesmo o sendo. Será por isso difícil adentrar na poesia de Orides?

Vejamos o poema “Adivinha”, do último livro da autora, de 1996, o livro *Teia*:

ADIVINHA

O que é impalpável
mas
pesa

O que é sem rosto
mas
fere

O que é invisível
mas
dói.

(ORIDES, 2006, p. 305.)

É notável uma ironia que salta aos olhos quando se lê o poema; a começar do título, que nos desafia com o substantivo a sugerir um enigma, uma charada, e, ao mesmo tempo, que impõe ao leitor, como verbo no imperativo, o dever de ler e interpretar o poema. Mas o que pode ser tudo isso, não possuir “rosto”, possuir “peso” e “doer”?

A poesia chama a atenção sobre si mesma. “Contemplem-me e esqueçam-se do mundo!” Chamar a atenção sobre si mesma é uma estratégia de composição, prometer uma charada e desafiar o leitor a decifrar um enigma, como Édipo diante da esfinge, o que já foi matéria da poesia de maneira geral.

Orides possui também um poema de nome “Esfinge” que parece ser uma resposta à “Adivinha”, ou ainda, outra versão sobre o mesmo problema, já que se trata da formulação de questões que são comuns à sua poesia, embora os dois poemas se oponham pela modulação do tom. Se o primeiro tem algo de lúdico, que, de certa forma, rebaixa o enigma a um jogo popular de adivinha ou de uma charada; o segundo, “Esfinge”, é feito em um tom sério e elevado:

ESFINGE

Não há perguntas. Selvagem
o silêncio cresce, difícil.

(FONTELA, 2006, p. 305).

Mesmo a poeta, em sua tentativa de resposta, não parece tranquila quanto ao “enigma”: “difícil”. E parece negar o “Adivinha”. Não podemos dizer que seja sobre o “Adivinha” a construção do poema “Esfinge”, no entanto, o que permeia seu núcleo é o problema de se fazer perguntas, e mostrar, em certa medida, o que não é a resposta, o quão difícil ela pode ser, e assim, afirmando o que não é, dar um rumo para a possível solução. A inexistência do eu-lírico não compromete a organização do poema e tampouco compromete o jogo entre afirmação e negação, pois, no fundo, no movimento de tese e antítese está a força organizadora dos poemas.

O título do primeiro poema promete algo que o poema não apenas não cumpre, mas descumpre. Como dissemos, “Adivinha” parece ser uma escolha rebaixada, em relação a enigma, pois evoca uma brincadeira popular e infantil, algo que parece por em pauta o problema da própria leitura do poema, sua interpretação, mas o faz, problematizando a grandeza da linguagem poética, sua nobreza e complexidade, sua densidade, a poesia pura... O termo Adivinha é, ao mesmo tempo, além de uma brincadeira e de uma expressão da sabedoria popular, algo que faz uma referência à adivinhação, à magia, à fetichização. E não é “missão” deste poema mostrar o caminho, dar uma resposta, a função dele é problematizar e, de certa forma, causar certo incômodo para que ele seja visto: mas do que é mesmo que o poema trata?

A repetição marcante da adversativa, *mas*, no centro de cada estrofe nos remete a uma cadência de vai e volta, pela qual se expressa tanto a inacessibilidade da linguagem poética quanto a tendência a querer *adivinhar* o que é que está falando o poema. A poeta parece ter disposto os termos calculadamente para que o poema tivesse essa cadência e não outra, e nessa cadência está o acesso ao poema.

A lei interna que rege o poema é a lei da negação, materializada pelo uso da adversativa, e, como os contrários estão unidos, podemos dizer que *o que é impalpável pesa*, e por isso chegamos ao que podemos chamar do mundo

fetichizado: ora, a mercadoria e seu valor de troca não são tudo isso – causam dor, pesam e ferem. Pois lembremos que no momento da poesia orideana, os conturbados anos sessenta, a força da mercadoria ganhou densidade ainda maior. Pela construção do poema é possível sacar dele questões importantes. O caráter enigmático deste poema é evidente e nos devolve ao argumento inicial, a questão do trabalho livre. Marx n' *O Capital* discorre sobre o caráter enigmático da forma mercadoria¹⁰, explica:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que ela apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem *características objetivas dos próprios produtos do trabalho*, como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas; e, portanto, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como se fosse uma relação social de coisas existentes *para além deles*. Este caráter fetiche do mundo das mercadorias decorre, como mostrou a análise precedente, do caráter social próprio do trabalho que produz mercadorias (MARX, 1994, p. 25.).

Nossa intenção com a análise de “Adivinha” não é adivinhar o enigma exposto, mas, pelo que discorreremos até agora, nos parece claro que esta questão se liga à do trabalho livre e do trabalho não livre. Ou seja, a forma mercadoria, em certo sentido, destruiu uma relação entre produtores e transformou-a numa relação que se apresenta como se fosse entre objetos, entre coisas, inclusive o trabalho.

Dito isso, cabe retomar nosso argumento de que a poética orideana, e não só esta, como vimos em Bastos (2012), dá a ver os problemas humanos que não são acessíveis imediatamente. Mas aí está uma questão intrigante: o poema estudado não dá a ver isso ingenuamente como *tese* justamente porque não opera uma tentativa de mudança de consciência, mas opera uma inquietação marcada pela lei da negação e, assim, permite ao receptor estabelecer conexões que não são feitas na cotidianidade.

Seria inútil dizer que “o problema das relações fetichizadas é oriundo da mercadoria”, isso operaria uma falsa retórica e seria, em certo sentido, uma constatação óbvia, e que as ciências sociais, ou parte delas, já se encarregaram

¹⁰ MARX, seção 4 – O fetichismo da Mercadoria e seu segredo, 1994, p. 25.

de dizer, ou seja, um economista, ou até mesmo um sociólogo poderia afirmar isso, e possivelmente com mais argumentos concretos de convencimento que o poema; o que o poema faz, então, é operar uma tentativa de mudança de existência, mas não podemos afirmar que um leitor vendo este poema se “desfetichizaria”, o que o poema faz é expor uma questão, um problema, uma inquietação, pois não é missão dele ter função imediata, ele existe por si mesmo, e é por existir por si mesmo que encontra a possibilidade de ser um trabalho livre.

Noutro poema de Orides, o trabalho poético aparece com força autocrítica:

TEIA

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

A teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:

no
centro
a aranha espera.

(FONTELA, 2006, p. 275).

Nesse poema, o trabalho da artista aparece em primeiro plano, mas, novamente, pela negação: *não arte, mas trabalho*; ou seja, é justamente ao se negar como arte que o verso afirma o seu modo de ser trabalho; dizendo de forma mais simples (com o risco de perder a força poética desse efeito estético da negação da arte): a arte que se faz ao se negar como pura magia; afirma-se como trabalho humano e assim se realiza artisticamente.

Como se vê, a *teia* formada pela poesia nos dá indícios de algumas sutilezas que podem escapar a um olhar mais rápido. Essa *teia* é formada como parte da construção do problema: *armadilha, vivente, tensa*. Ora, questionar o

trabalho artístico é questionar a própria vida humana, e isso não é feito na poesia de maneira imediata, mas de um modo que exige trabalho (do poeta e do leitor) para chegar ao ponto central da trama dessa *teia*; uma trama em que cada palavra tem seu sentido e se constitui em relação à outra palavra que não está necessariamente em relação direta com ela.

Armadilha, *vivente*, *tensa* são palavras que não estão sintática ou espontaneamente ligadas, essas palavras-imagens foram trabalhadas, ordenadas, não foram aleatoriamente inseridas na trama, no poema, mas, elas foram organizadas de tal forma que pudessem servir de alicerce da obra, da *teia*, que é o próprio trabalho da *aranha*, o poeta.

A repetição da negativa – *não mágica / não arte / não virgem* – apresenta a recusa a um mundo reificado, em que até a poesia está contaminada, administrada. Todavia, o seguir da trama nos mostra que a possibilidade humana de enfrentar a reificação pode acontecer no interior daquilo que reifica o homem, o trabalho propriamente dito, sem exatamente distinguir um trabalho de outro, no caso o trabalho manual e o intelectual, mas como possibilidade de um trabalho humano, livre, consciente:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção, antes de transformá-la em realidade. No fim do processo do trabalho, aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador. Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material e projeta o que tinha conscientemente em mira (MARX, 1994, p. 202.).

O adjetivo *prehe*, mais ao final, que quer dizer também repleto, pleno, se destaca graficamente da disposição dos versos que predomina nas demais estrofes do poema. Esse destaque poderia ser a formulação da possibilidade da desalienação do trabalhador e do seu trabalho? Poderia ser o anúncio da realização de algo que o trabalhador tem “conscientemente em mira”? Ou seja, de algo que ele realiza e não apenas executa de forma mecânica e alienada? A realização daquilo que no mundo do trabalho o caracterizaria como homem?

Ao final da trama: *no centro a aranha espera*. Ela espera, sua teia parece estar vazia, por isso espera. Se há a gravidez da palavra *prenhe*, há também a impossibilidade de que aquilo que ela espera (o trabalho livre?) seja exatamente o que irá acontecer para além do trabalho intelectual, artístico, poético, e nesse sentido, a teia poética se separa do trabalho manual, volta a ser a arte que negou, e resta nessa arte algo perigoso, uma espécie de armadilha.

CAPÍTULO III

TRABALHO: A FORMA ESTÉTICA DA POESIA ORIDEANA

Neste capítulo faremos a leitura de três poemas do primeiro livro de Orides Fontela, *Transposição*, de 1969, além de um poema também intitulado “Fala”, do último livro da poeta, *Teia*, de 1996. Os três poemas – “Fala”, “Torres” e “Mãos” – têm seu foco no trabalho estético e na relação problematizadora com trabalho em geral. A partir deles, e associando-os a outros poemas da autora, buscamos verificar a hipótese de que o trabalho estético e também o trabalho humano entendido de forma ontológica têm lugar central na obra de Orides.

O que significa dizer que algo é central em um sistema poético? O que significa dizer que a inquietação orideana é com o fazer poético? Que traço isso confere à sua poesia? Qual a marca que o trabalho dá à poesia orideana?

Um traço importante da poesia de Orides é justamente o *imaginar ser*, o pensar sobre o objeto a ser produzido, o que é também elemento importante do trabalho humano de forma geral: a questão teleológica. A inquietação orideana com o trabalho, que é sua matéria fundamental e que forma sua base poética, sugere uma ligação entre sua forma de fazer poesia e o caráter teleológico do trabalho. Ao labor estético estão ligadas duas ideias fundamentais em sua poesia, *forma* e *ser*, ambas lucidamente articuladas e demasiadamente tratadas ao longo da sua obra.

Por isso, antes de entrarmos diretamente na leitura dos poemas é preciso, minimamente, esclarecer dois pontos interligados: trabalho (na dimensão ontológica) e teleologia.

Por mais que sejam conceitos diferentes, segundo a linha marxista de argumentação, trabalho, ontologia e teleologia, no mundo e na teoria, não existem de forma independente um do outro, já que é o trabalho, essencialmente humano, por isso ontológico, que imprime no mundo a marca do humano e, assim, a sua teleologia individual e coletiva. Teleologia tem a ver com finalidade, ambas ligadas ao ato laboral humano. Conforme diz Celso Frederico,

O fato de a finalidade surgir primeiro para a consciência e só depois ser efetivada determina que em toda atividade laborativa os meios sejam dispostos em função do fim, isto é, que a causalidade opere para realizar

a teleologia. Esta, uma vez consumada, transforma-se em meio para novas finalidades, e assim sucessivamente (FREDERICO, 2013, p. 153).

A ontologia é o ser social na sua ação sobre o mundo. “A história do gênero humano, do ser social, inicia-se com o movimento teleológico ininterrupto inaugurado pelo trabalho” (FREDERICO, 2013). Por isso, sob essa perspectiva, não só o trabalho possui marca ontológica humana, que na verdade é uma marca inaugurada por ele, mas que está presente também outras facetas da atividade humana.

Pela ação do trabalho realiza-se o *primeiro* salto formador do ser social. Surge, a partir daí, o *ser-em-si* do gênero humano, que, com advento da consciência, do trabalho e da linguagem, dá início à epopeia da espécie, à caminhada em direção à generidade *para-si* tornada agora possível. Enquanto nos demais animais o gênero reproduz-se silenciosamente nos exemplares singulares, sem que esses tenha consciência de si mesmos como pertencentes ao gênero, o trabalho humano e a linguagem, atividades conscientes e sociais que puseram fim ao mutismo da espécie, desde o início ligaram o indivíduo ao gênero (FREDERICO, 2013, p. 155-156).

O trabalho é o primeiro ato verdadeiramente humano ontológico capaz de ser universal, é o que diferencia o homem do animal. Por ele chegamos ao ato da linguagem, que não é a primeira forma de trabalho (que diferencia o homem dos outros seres), mas uma forma especial de trabalho que mantém características da primeira forma, mas permite ao homem uma incidência maior sobre o mundo, sobre os outros seres e sobre si mesmo.

O trabalho exige do homem uma atividade de seleção, que também é essencial à fatura da poesia, pois é próprio do humano selecionar os instrumentos adequados a cada atividade criadora. No caso da poesia de Orídes, a seleção funciona como uma etapa do processo de criação, no sentido de que a autora pode prever teleologicamente o que exige seu tema. Funciona como um momento de tentar adequar o instrumento para o tipo de trabalho que está por vir.

Nesse caso especificamente, Orídes Fontela parece optar na construção de seus poemas por uma forma muitas vezes impessoal, isto é, o instrumento por ela escolhido é o de fazer da estrutura a força organizadora do texto poético, no qual o *eu lírico* não está manifestamente atuante. Essa forma funciona antes do processo e também durante ele,

onde nos parece que ambos não podem conviver harmonicamente dentro da construção, tornando-se assim uma forma constante de sua poesia, um traço que a diferencia.

Como uma forma de trabalho, a poesia possui uma vantagem em relação a outras artes e outras formas de linguagens, a vantagem de fugir de esquemas explicativos da realidade, o que faz é problematizar aquilo que parece não problematizável, é sua capacidade de transformação de temas em problemas. No caso da poesia o conhecimento possível é alcançado através da problematização da vida. Isso seria um argumento inicial para perseguir o realismo na lírica. Nesse sentido, a poesia é também uma forma de conhecimento humano.

Partimos dessa perspectiva para a leitura da poética orideana: lê-la na sua capacidade de transformação dos temas em problemas, e na sua capacidade de proporcionar o autoconhecimento humano. Essa perspectiva responde em parte a pergunta do significado da centralidade do trabalho na sua poesia.

Lukács desenvolveu largamente explicações e problematizações em torno da ação das obras de arte sobre o homem. Para Lukács,

[...] la poesía es en el fondo una “crítica da vida”. Esa crítica tiene diversos contenidos y modos de expresión según el arte de que se trate, el período, la nación y la clase. Pero si se quiere expresar más general de ella, se tiene esa vindicación de los derechos del hombre (LUKÁCS, 1972, tomo 2, p. 380).

A afirmativa vem ao encontro do que, em certo sentido, estamos buscando, e que é a própria função da poesia, de buscar “valorar” esteticamente seu efeito no ato de leitura e deleite de um poema. Ser *una crítica da vida* significa, à primeira vista, que a poesia luta para não se tornar mercadoria e por isso seu efeito tanto é para se defender do mundo coisificado, quanto para problematizá-lo, e nisso está sua “ação” sobre o mundo. Tanto a defesa quanto a problematização do mundo aparecem no mundo do poema como um todo completo, ou um *mito uno*, como afirma Aristóteles, em sua *Poética* (1987).

Enquanto crítica, a poesia realiza um movimento que resiste à reificação da vida, à tendência do sistema atual em transformar tudo em mercadoria. Leandro Konder, em *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*, desenvolve a seguinte leitura sobre a poesia:

A poesia é um movimento de resistência dos valores qualitativos. Pelo simples fato de continuar a existir, ela trava uma “guerra de guerrilhas” contra o princípio (que nos está sendo imposto, na prática) da “vendabilidade universal”. Com sua natural atenção às diferenças, com sua abertura para as singularidades, a poesia complica o que tem de ser complicado, relativiza o que tem de ser relativizado. E faz isso para salvar o que tem de ser salvo (KONDER, 2005, p. 17.).

Já dissemos no capítulo anterior que a poesia orideana se realiza na tensão de sua existência, na decisão de se fazer ou não poesia, que é a fatura de sua poesia. Veremos isso mais claramente na leitura da poesia “Fala”, onde a poeta versa sobre a dureza da palavra, sobre a quase impossibilidade do *dizer*. Mas que aparece dizendo no momento mesmo quando se realiza como poesia, como arte.

Passamos por agora à leitura do poema “Fala”, do livro *Transposição*, de 1969.

FALA

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

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

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

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

(Toda palavra é crueldade.)

(ORIDES, 2006, p. 31.)

Qual deve ser a “porta” de entrada desse poema? Seu pessimismo exacerbado ou sua excessiva lucidez? Estamos diante de uma poesia bem armada, em que o trabalho não aparece ao primeiro olhar. Aparece-nos algo de *excessivamente lúcido*, *agressivamente real*, onde a impossibilidade do mundo,

do mundo humano, se assim podemos dizer, já que a condição real do ser não é uma condição muito diferente da exposição do poema, aparece como algo fatal, irreversível. No entanto, como vimos anteriormente, e como afirma Pilati (2011), em seu artigo “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela”, o “arranjo poético extraído do choque de contrários” (p. 7.) é o núcleo fundamental por onde emerge a capacidade lúcida da poesia orideana, e é chave interpretativa do poema.

Podemos pensar: por que fazer poesia se *tudo será difícil de dizer*? Eis aí a exibição dilacerada (e lúcida) da poesia orideana, o dar a ver os limites e também as possibilidades do trabalho poético. Neste caso, “fala” e “palavra” parecem formas opostas, e o são em certo sentido, mas não exatamente no mundo externo ao poema, e, sim, na sua estruturação interna.

A teia de “Fala” foi armada para deixar exposta a quase impossibilidade do fazer poético, por isso o trabalho aqui serve de argamassa para a construção do poema, sem ele não se poderia estruturar a oposição que há entre fala e palavra, que, como já foi dito, não forma polos rigidamente opostos, pois se constituem mutuamente. No entanto, no poema, essa associação aparece problematizada, já que seu tema é a linguagem, mas sua forma é o limite do trabalho da artista. Por isso, o dilaceramento de que *tudo será difícil de dizer* é suplantado ao mesmo tempo em que é dito. Nesse sentido a poesia encontra sua justificativa; encontra sua forma de protesto, de palavra para o leitor, e encontra nela mesma o seu porto, a possibilidade de existir mesmo quando *tudo será capaz de ferir*.

Notemos que o que a poesia promete é um *jogo* contra si mesma, contra sua própria realização, porque, se uma vez que *toda a palavra é crueldade*, a construção poética, ao mesmo tempo em que se afirma como necessária, mostra-se *crueldade*. Assim o jogo está em construir desconstruindo, afirmar negando, ou seja, pondo os contrários dentro de um mesmo sistema, dentro de uma mesma formulação estética para que deem movimento ao poema.

O alto refinamento estético de “Fala” não se restringe à perspectiva da poesia pura, já que a seleção estética operada pela autora é uma seleção em sentido contrário, em que a poeta não escolhe suas palavras em meio a um leque de possibilidades, mas trabalha com aquilo que lhe restou, e o que lhe restou resulta numa forma poética curta, *impetuosa*, e também fragmentária. Dizer

que é fragmentária a forma poética de Orides não significa reduzir seu refinamento e sua aproximação com a beleza e a eficácia da poesia moderna, pelo contrário, coloca-a num patamar especial da produção poética nacional. Fragmentar, no caso de Orides, não é somente uma opção estética, mas uma condição real de existência da sua poesia é o fator externo à sua poesia limitando sua construção. E a poeta, em vez de tentar fugir disso e correr o risco de cair na abundância de palavras, deixa-se contaminar pela fragmentação para buscar a multiplicidade de significados, ampliando assim a possibilidade significação da sua poesia no todo único do poema.

A fragmentação nos remete novamente ao problema da arte realista, à questão do realismo. Muitos autores se debruçaram sobre esse problema e deram a ele inúmeras designações. Engels, por exemplo, afirma que uma obra é realista quando reproduz “caracteres típicos em circunstâncias típicas” (MARX; ENGELS, 2010, p. 67). Mas o que significa pensar o realismo hoje (ainda mais na poesia), quando a captação da totalidade parece impossível?

Em Orides, e em outros autores atuais, a fragmentação é algo constante, que não deve ser escamoteado ou deixado de lado. Orides não ignora o caráter de fragmentação da sua matéria poética, tentando disfarçá-lo ou escondê-lo, por isso os traços realistas que sua poesia apresenta aparecem pelo trato com a realidade de forma lúcida e não de forma amena.

Antes que esta leitura percorra caminhos não guiados pela poesia, lembremos o que diz Candido no prefácio ao livro *Alba*, de 1983:

Orides entronca na tradição do poema curto e virtualmente fragmentário, mas trabalhando com o senso da concorrência de recursos, para chegar à multiplicação do significado. (CANDIDO, 1983, p. 6).

O poema “Fala” carrega a característica sublinhada por Candido no sentido de ser um poema que oferece inúmeras interpretações, e é verdade que muitas poderiam extrapolar o universo do poema, mas isso não oferece nada de danoso a ele, pelo contrário, lhe dá legitimidade estética, porque, por intermédio da leitura, em certo grau cuidadosa, pode-se chegar ao fato da dureza da vida, da impossibilidade humana de dizer a palavra, ao fato de os *signos serem impiedosos*.

A sua aparente inverossimilhança torna-se verossímil na medida em que o poema encontra sua força na exibição dos contrários. Assim, os contrários em “Fala” não se tornam mera dicotomia estanque, já que sua contrariedade é oferecida de modo estético, não como aparece na superfície da realidade, e, sim, como se articulam nas camadas mais estruturais e profundas da vida social.

Notemos que, se *a palavra é densa e nos fere*, então, devemos ter cuidado ao proferi-la, devemos notar que os signos evoluíram e são carregados de outros significados diferentes daqueles que os originaram. Orides faz isso sem que, no entanto, precise negar a palavra, faz no sentido de dar a ver um universo, ou uma atmosfera carregada e regida por uma força que independe da vontade humana, que é parte da própria realidade, e assim o poema encontra sua força novamente: o fato de dizer a crueldade sem que isso gere um conformismo, pois é nos contrários que o movimento se faz.

Nota-se que, em “Fala”, os contrários são articulados de forma enigmática, já que não há apenas uma luta temática de contrários no poema; os contrários surgem da tentativa de dizer algo negando que possa ser dito. Orides recoloca aqui algo marcante em sua poesia, a instituição de um jogo. Podemos lembrar “Ludismo” e também “Esfinge”, de *Rosácea*, de 1986. Esse último é um poema curto, denso e enigmático: *Não há perguntas./ Selvagem/ o silêncio cresce, difícil*. A mesma densidade e dureza de “Fala” estão novamente figuradas em “Esfinge”, mas de modo bem mais condensado; assim, fica para o leitor a tentativa de adivinhar o que a artista está querendo dizer, sem que seja necessária a adivinhação, já que o que quer ser dito está no poema.

Em “Esfinge”, o que guia a construção é o “silêncio”, por isso as palavras são parcas, pois reduzem estruturalmente a figuração e oferecem a ampliação na medida em que percebemos que o *silêncio cresce*. Nesse sentido, o verbo cumpre papel central, não fosse ele, teríamos um poema pobre de significados e figurações.

Voltando à “Fala” e ao seu caráter enigmático, notamos mais claramente o trabalho da poeta no seu dilaceramento, no real sentido de que *tudo será difícil de dizer* e que para dizer “tudo” é preciso condensar, e para isso o trabalho com as palavras, o seu ordenamento, é imprescindível. No fundo, a artista procura dizer em poucas palavras o máximo de significado, e o significado para esta poesia são

justamente os *liames e limites do trabalho estético*. De outra parte, buscando o essencial da vida, se chega à dureza dela mesma, em que *tudo será duro*, pois, descobrir a verdadeira essência, pela arte, e neste caso pela poesia, não é um trabalho fácil.

Assim, o que Orides realiza em sua poesia parece se aproximar daquilo que Lukács desenvolve quanto à dialética de essência e aparência, mas Orides o faz como arte, como poesia, e não somente como reflexo condicionado da vida cotidiana. Diz Lukács, na “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, que essência e aparência não formam pares contraditórios, estão unidos, mas não são a mesma coisa, compõem um mesmo fenômeno:

a autêntica dialética de essência e fenômeno se baseia no fato de que ambos são igualmente momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana (LUKÁCS, 2012, p. 26).

O poema se deixa contaminar pela realidade ao ponto de transfigurar o que está nela mesma. O que o poema faz é “tornar sensível a essência” (LUKÁCS, 2012, p. 28).

Orides traz para dentro de seu poema a *incomunicabilidade* do mundo moderno. Já dissemos anteriormente que “Fala” versa contra o que possibilita a poesia, o fato da comunicação, mas que, no entanto, o poema existe como linguagem, como comunicação. Há em “Fala” uma crítica ao mundo coisificado, que se mostra como uma impossibilidade, o poema encara o mundo da incomunicabilidade para comunicar; vale dizer ainda que o poema usa o mundo como forma e como conteúdo, afasta-se dele e retorna a ele transfigurado, de modo que isso agora pode ser visto através da construção estética realizada pela poeta.

Isso implica no fato de que a obra de arte necessita de uma relativa autonomia em relação ao mundo, do contrário não pode se firmar como arte:

A obra se afasta do mundo e, se não o fizer, não conseguirá se construir como obra de arte. Contudo, a dialética consiste em que, embora se afaste do mundo, a obra o traz em si. Literatura e mundo (ou sociedade, para sermos mais concretos) são polos opostos de uma relação dialética (BASTOS, 2011, p. 14).

Trata-se de reconhecer a relação entre arte e vida não como mera reprodução, no caso da arte em relação à vida, mas como a relação tensa de pares dialéticos, onde podemos ver ambos um dentro do outro, se a construção estética for realista.

A relação dialética entre literatura e mundo se revela pelo trabalho artístico que, à semelhança do trabalho em geral, também tem sua finalidade ou teleologia, porém, a especificidade do trabalho estético é que, nele, as finalidades imediatas e as necessidades prementes do momento são temporariamente suspensas; o que mostra o interesse humano pelo poético, pela recriação artística do mundo, que aparece como um mundo outro, mas que é capaz de dar a ver a realidade e suas contradições de modo mais vivo e profundo.

Nesse sentido, o trabalho que aparece em Orides é um trabalho de tipo diferente, poético, mas que possui base ontológica, e por isso não está imune às marcas dessa atividade humana criativa.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade soube como usar o mundo como seu *arquivo*, tirando dele a sua poética, Orides, pelo que estamos vendo, também. Mas há entre ambos uma diferença fundamental: podemos dizer que Drummond foi o poeta da 1ª pessoa, enquanto Orides cria e recria a impessoalidade, o descompromisso com o “eu”. Mesmo assim, o mundo criado por ela não é estranho a ela. “Fala” não é estranho à sua poeta, é transfigurado, mas não estranho. Assim como nos reconhecemos no poema, a ponto de pensarmos que aquilo de que ele “fala” também é problema nosso, é problema do gênero humano, do qual fazemos parte, a poeta reconhece-se nele e assim seu mundo “outro” criado não lhe é estranho, é mais lúcido, mais dilacerado.

Como já dissemos, não há na poesia orideana, como marca geral, uma presença expressa do *eu lírico*. Esse pode ser um traço fundamental para abordarmos a questão do trabalho em sua poesia. A forma orideana é, na maioria das vezes, impessoal, não se tem aquele sujeito poético que entra, olha o ambiente, expressa sentimentos de dor, nostalgia etc., na sua poesia há uma força externa ao poema, que lhe confere dureza, mas ao mesmo tempo, a possibilidade de dizer o que lhe for conveniente. “Fala” é um exemplo disso, em que o trabalho se torna a força constante que organiza tudo dentro da poesia.

Assim, o caráter ontológico¹¹ de sua poesia nos aparece como constante e inevitável, já que seu discurso é organizado por ele, e não por um eu lírico expresso.

O que aponta para uma aproximação maior com o “eu” em “Fala” é o pronome “nos”, que é ao mesmo tempo a “mão” da poeta, que monta e orchestra a trama, mas também é o pronome que expressa uma coletividade, exigido pelo próprio poema, assim ele é *verossímil* dentro da construção, pois condensa questões latentes na cotidianidade ao passo que é construção estética.

Mesmo assim há um afastamento de algo recorrente na poesia moderna: *a lírica é um gênero literário que mantém e exacerba sua ligação com a centralidade do sujeito poetante* (BERARDINELLI, 2007, p. 17). Essa diferença em “Fala” é fecunda e não diminutiva do ponto de vista estético, pois anuncia em primeira instância o que já viemos defendendo ao longo deste trabalho, a problematização do fazer poético, mas também pode anunciar uma mudança de perspectiva em relação à construção da poesia moderna. Se isso fosse verificado apenas no poema em questão, poderíamos pensar que é algo específico deste poema, o que não é verdadeiro. É possível verificar isso no conjunto de sua obra, o que não quer dizer que não existam poemas em que o “eu” poetante esteja na centralidade. Novamente podemos pensar em realismo, já que há um esforço de transfiguração do mundo pela impessoalidade.

Dizer se uma obra é ou não realista é sempre algo muito complicado, pois, por um lado, corre-se o risco de resvalar nos rótulos, algo sempre tão generalizante ao ponto de fechar as possibilidades da própria obra; por outro lado, se tem a tendência de valorar a obra de forma maniqueísta, realismo é bom e o contrário é ruim, e que quando não é realismo de nada vale.

Nomear “Fala” como obra realista trata-se de reconhecer o grande valor estético do poema, do mesmo modo como Lukács se referiu a *toda grande arte como realista*. No entanto nossa busca se diferencia quando pensamos numa poesia do final dos anos 60 no Brasil.

Mesmo assim podemos dizer que “Fala” é um poema realista por sua capacidade de criar outro mundo que não é estranho a poeta e nem ao leitor, ambos se reconhecem nele, nos seus problemas e nas suas possibilidades. E por este motivo apenas pode se conferir ao poema o valor estético que dele emerge.

¹¹ Do grego *ontos*, ente e *logoi*, ciência – é o conhecimento e estudo do ser.

A dureza do mundo vem pra dentro do poema de Orides de forma clarividente que nos parece casual, ou mesmo lógica. Em outro poema de mesmo nome, mas do último livro da autora, *Teia* (1996), o eu lírico aparece expressamente para dizer, enfim, do que fala o poema. Mesmo assim a dureza e a lucidez não são apagadas, são transpostas e evidenciadas. Façamos uma leitura, pois, apesar de não haver indicação na fortuna crítica, o poema sugere um fechamento do primeiro “Fala”, e a centralidade na subjetividade aparece com mais clareza.

FALA

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

de sangue
 vivo de estrelas

Falo do que impede
 o sono.

(FONTELA, 2006, p. 276).

Na verdade há uma relativa clareza nos versos desse outro poema de mesmo título, “Fala”. O caráter enigmático constante em Orides é, mesmo ao final de sua obra, temário fecundo da sua impessoalidade. Notamos com evidência o Eu no poema, no entanto o giro da construção evidencia coisas independentes da vontade humana e da vontade da poeta.

A primeira é a natureza transposta para dentro do poema independente da vontade do homem: “sóis que não se apagam”, “estrelas que não cessam”. E ambos os versos possuem relação complementar, pois, pensando nas imagens, elas sugerem coisas bastante semelhantes, e isso é a voz do poema em 3º pessoa chamando a atenção do leitor para ele enquanto arte.

Mas a poeta não se deixa dominar pelo que pode ser independente da arte, pois as duas imagens estão entrelaçadas pela *mão* da poeta e, assim, foram desmanchadas para tornarem-se natureza viva, pulsante, até mais próxima do homem pela via artística. Essas “estrelas” e esses “sóis” podem agora ser

tocados pela mão do homem depois que foram tocados pela mão da poeta. No entanto, o saldo do poema não é esse: seu saldo diz respeito ao fato de falar novamente da quase impossibilidade da palavra, pois as coisas são secas e sem rodeios.

O poema é de uma dureza ímpar, por outro lado possui uma suavidade encantadora. Essa suavidade pode ser encontrada no fato de que ele fala de coisas vivas, algumas eternas, outras perenes. Ou seja, temos uma guinada em relação ao “primeiro” “Fala”, em que “toda palavra é crueldade”, temos um movimento de conservação e superação de um em relação ao outro. Isso não quer dizer que não exista suavidade no “primeiro” “Fala”, há por outra via: a via estética; neste outro, isso é alcançado pela via estética em relação mais próxima das coisas vivas oriundas da realidade. Apesar de falar “do que impede o sono” vemos que “sangue vivo” nos proporciona encantamento, esperança e também crueldade. Assim, a relação entre os dois poemas torna-se mais evidente. Podemos dizer que aqui a poeta está em constante recriação pelo seu trabalho poético.

Ao leitor pode parecer uma grande descoberta buscar relação entre dois poemas de Orides. Orides repete muitas vezes em sua obra nomes de poemas. Uma leitura mais cuidadosa e demorada pode apontar que esses poemas possuem relação, se complementam, ou não. Do ponto de vista de ordenamento poético, “Fala” significa um marco na sua obra, um farol em meio à turbulência e imparcialidade das ondas de sua poesia.

A “luz impiedosa” do primeiro é evidenciada neste outro pelo trabalho com as estrelas e o sol, que não “cessam”. A “consciência demais do ser” como primeira elaboração é em parte respondida nesta segunda por sabermos que a poeta fala “do sangue vivo”, suavidade e crueldade estão formando a oposição evidente em ambos os poemas. O “agressivamente real” é mantido para ser revelado como algo duro, como algo cruel em contraponto com a própria existência da arte.

Orides tem fascinação pela realidade e por aquilo que é excessivamente real. A sua poesia aponta um pragmatismo impróprio da linguagem poética, e ela faz uso desse pragmatismo com uma lucidez exuberante, pois não deixa que seus poemas sejam cópias mecânicas da realidade. O primeiro “Fala” é quase um

protesto, é uma denúncia da não “piedade dos signos”. O pragmatismo é muito bem usado, pois não se pode encontrar uma formulação semelhante em outras áreas da vida. Não existe em Ordes um pragmatismo científico, mas sim um pragmatismo poético, que é justamente o trabalho de limpeza, de enxugamento e economia feito no material temático para que sobre somente o essencial.

Finalmente, em “Fala” a voz organizadora se deixa contaminar, no bom sentido, por uma vertente de tradição do *eu lírico*, aquela vertente que, ao usar essa característica marcante da lírica, o faz com a capacidade de transformá-la num *eu* universal, no sentido de que aqueles sentimentos depositados na individualidade se amplificam ao ponto de serem gerais, ao ponto de se identificarem com o *eu* como gênero.

Ao final do primeiro poema “Fala” temos a primeira pessoa no plural, que salta da construção dos versos: “a palavra é densa e nos fere”. Nesse ponto já é impossível que toda a crueldade exposta na poesia seja apenas para aqueles fora da poesia. Nesse sentido a autora se deixa levar, não só por uma força da tradição, que é benéfica nesse caso, mas se torna quase impossível que esteja fora de um alvo construído pelo poema.

Temos a impressão de que o poema se encerra aí quando surge a aproximação com o ser construtor da poesia, no entanto, o poema se fecha novamente na impessoalidade, e, entre parênteses: “toda palavra é crueldade”, que é ditado novamente por uma voz que parece estar fora da construção, mas que está dentro dessa impossibilidade versada pela poesia. E, como se não bastasse a construção sucinta da obra, ela nos reserva outro resumo para o final, que é o condensar as quatro estrofes anteriores numa assertiva isolada e destacada.

Assim finda “Fala”, com versos armados e independentes, como se fossem pensamentos soltos, mas que se completam, se complementam e se identificam.

A dureza da construção de “Fala” segue no próximo poema proposto para nossa leitura. “Torres” é um poema da segunda parte do livro *Transposição*, de 1969. Trata-se de um poema brevíssimo, composto por quatro versos e, diferentemente de “Fala”, “Torres” se ergue sobre a verbalização do real, e como fato marcante, a tensão entre a existência e ausência do *eu lírico*, que ora exhibe-se de forma evidente, ora parece não existir. Vamos à leitura.

TORRES

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

(FONTELA, 2006, p. 37).

Trata-se de um poema nuclear, em que as chaves estão na exibição e ofuscamento do *eu* poetante, a mão da poeta, e no uso dos verbos para dar movimentação à construção. E é justamente de uma construção de que trata o poema. Novamente temos um material temático real armado com as possibilidades do fazer artístico. A primeira pessoa aparece com evidência, contudo é a primeira pessoa do plural, o que denota certa visão otimista e coletiva, e também impessoal, como vimos em “Fala”.

A tensão está na relação arte e vida: “construir torres abstratas” no seu tensionamento com “porém a luta é real” sugere a marca da poesia orideana que estamos verificando, que é de dar a ver o labor da construção poética. Trata-se de uma relação quase direta entre os dois versos, em que a abstração aparece como forma poética reorganizadora de uma nova realidade, atribuindo outro sentido antes não possível na realidade. Ao mesmo tempo em que a poesia se afirma como trabalho humano e poético, volta-se novamente para a dureza do fazer concreto e material, o que não quer dizer que ela mesma (a poesia) não é trabalho concreto.

O *eu* inquieta-se com o tensionamento ao ponto de se jogar para um “nós” fazendo sua construção se tornar protesto, tornar-se grito em meio a um emaranhado de questões que a poesia teria de dar conta. Assim o poema traz para dentro de si problemas mundanos ontológicos por assim dizer: *o homem modifica a natureza à medida que se modifica também*, pois “sobre a luta a nossa visão se constrói”. É dessa forma que o poema torna questões ontológicas do trabalho como seu tema, no entanto o poema não se contenta em somente dizer de outro jeito (o poético) aquilo que conhecemos por outras vias, pois ele se tornou o próprio “objeto” dessa questão, ou seja, o próprio poema se construiu no ato mesmo de sua feitura. Por isso o ser (apesar de não estar explicitamente na construção) aparece como tema central, um ser poetante e um ser mundano que se fundem para se tornarem arte e assim retornarem à vida transfigurados, como produtos do trabalho estético.

Nesse formato é que a poesia de Orides se afirma como trabalho não reificado, pois chega, através do “jogo instituído” de palavras, de signos, ao que poderíamos dizer como algo caro à própria vida, em que o “real nos doerá para sempre”. Neste momento o poema se encontra com o seu oposto, e que é de onde ele saiu, para assim não resolver a problemática, mas dilacerá-la. Mas, “o real nos doerá para sempre” também aparece no poema como forma de autoconsciência, transformando um possível pessimismo em seu contrário. Então o poema também é autocrítica de si mesmo, lançando-se ao mundo como forma de autoconhecimento, assim denotando certa perspectiva, certa possibilidade, certo otimismo. Ou seja, o fato de o real doer para sempre também é um ato contra a reificação.

Nesse jogo há também a personalidade da poeta, conforme verificamos em parte de sua história: um descontentamento com a vida, ou seja, Orides oscilava entre gostar e não gostar de viver. Nessa perspectiva, a poeta encontra (não somente ela) a possibilidade de canto coletivo como anúncio dos problemas reais. Ou seja, a vida num mundo extremamente reificado num período da vida nacional bastante conturbado. Assim o poema consegue se afirmar como universal, pois, compreendendo dessa forma, chega-se à possibilidade de dizer que isso, que o fato de o “real nos doer para sempre”, não é só problema do *eu* poetante, mas uma questão genérica; é uma questão universal na qual qualquer ser humano pode se incluir.

Estamos vendo que o poema é nuclear. Detalhando-se o poema, chega-se a três ideias principais: a construção de alguma coisa, das “torres abstratas”, como está literalmente no poema, e essa construção não é algo simples; sobre esse mesmo trabalho vamos nos formando, ou seja, sobre essa construção vai (o poema e própria consciência) se moldando mutuamente com ela; e a fatura, que é próprio objeto do trabalho e que será dura para sempre.

Essas três ideias são armadas para seguirem num crescendo até se chegar a um produto final, e esse produto final foi visualizado antes mesmo de estar pronto, pois o poema não começa da nada; começa justamente no trabalho que é condensado pelo verbo “construir” conjugado no infinitivo. “O real doerá para sempre” já vem anunciado no segundo verso, que é o contraponto de que esse trabalho não é algo fácil, ou um dado da realidade.

Então, mesmo quando Orides parece deixar o *eu lírico* ganhar força desfaz essa centralidade do eu lírico em meio a uma construção impessoal. Nesse caso a construção

começa antes da existência de alguém que a organize, que a inicie, para somente depois dar lugar à voz coletiva que emana da poesia.

É quase lógico que o produto final pensado pela poeta é o poema, o seu esforço de mimetização. O que não é lógico é o fato de que esse produto final deve manter-se umbilicalmente ligado ao fator externo, mesmo que não o seja diretamente. Assim temos uma construção estética que se desdobra em duas vias: o próprio poema e sua relação com o mundo, com o qual, ao final, forma uma coisa só, pois ambos partem de ideia geral que é o trabalho.

É importante dizer também que logo no início do poema nos deparamos com uma espécie de síntese daquilo que estamos apontando: “torres abstratas”. E isso já vem anunciado no título do poema. Essa síntese é simples, mas é difícil chegar a ela, pois “torres” sugere algo bastante material, e o poema começa por aí, todavia “abstratas” nos leva a formar uma imagem confusa, ou se poderia dizer, difusa, pois é difícil imaginar essas “torres abstratas” a que o poema se refere. Isso é um esforço de composição de uma poesia *impetuosa* que foge do lógico, buscando, através dele mesmo, composições que desafiam a capacidade de imaginação do leitor.

Antonio Candido lendo a poesia de Carlos Drummond faz a seguinte pergunta: *terá o artista o direito de impor aos outros a sua emoção, os pormenores da sua vida?* (CANDIDO, 2004, p. 72). Antonio Candido analisa como o dilaceramento do *eu* em Drummond tornou possível a realização estética da obra desse autor. A essa questão Candido responde que, para o poeta, a sociedade oferece obstáculos para a realização e a plenitude dos sentimentos, por isso Drummond recriou o *eu lírico*, pois o sentimento expresso nesse *eu* transfiguram-se para tornarem-se universais.

Está claro, a esta altura, que no caso de Orides a inquietação se volta para o seu trabalho com as palavras, com a poesia, pois a tentativa é de falar sobre a construção dos símbolos, que sempre são abstratos e totalizadores.

Tamanha é a inquietação orideana com a dor que ela sempre permanece (nos casos de “Torres” e “Fala”) ao final da poesia, e mais, perpassa toda a construção. É como se a dor fosse o elemento que a liga com o real, que a mantém ligada ao concreto.

Mesmo em “Torres”, em que o ser parece desaparecer, pois não há referência direta a ele, é sobre ele, ou por ele, a construção das torres. Nesse ponto é que o *eu* se pluraliza, tornando-se coletivo e também se dissolve, porque, afinal de contas, seu desejo

é dizer como o movimento de construção do ser se faz, na relação entre a abstração causada pelo concreto e a influência dessa abstração sobre o concreto.

Novamente aqui temos o fator teleológico num duplo sentido de atuação, que é o momento em que aparece, na imaginação da construção das “torres”, e no seu momento de transformação, porque depois das “torres” feitas a visão é outra, ou se modifica.

No último poema de nossa leitura vemos uma construção que indica uma continuidade da discussão sobre o ser e as formas. Uma construção que é inclusive mais direta do ponto de vista da associação com o que é humano, em que temos as *mãos* se metendo na terra pra transformá-la, para trabalhá-la, para modificá-la. No entanto, fica um pouco mais evidente a busca por uma totalidade que não se faz por si mesma. Vamos realizar a leitura.

MÃOS

Com as mãos nuas
lavar o campo:

as mãos se ferindo
nos seres, arestas
da subjacente unidade

as mãos desenterrando
luzes fragmentos
do anterior espelho

Com as mãos nuas
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue.

(FONTELA, 2006, p. 20).

Nesse poema, Orides cria uma imagem de trabalho com uma parte do corpo humano, as mãos, para realizar duas construções dentro do poema.

A primeira construção diz respeito ao primeiro esforço do trabalho que é o contato, o teste, a experiência. Essas *mãos* ainda estão tateando algo, tentando achar algo oculto que não se sabe direito o que é, e tentando cortar coisas que estão sobrando; aparando *arestas*.

E já nessa primeira parte temos essas *mãos* descobrindo algo, ou *desenterrando* uma espécie de matéria prima, ou um material primário, que é o

que será preciso que seja trabalho, remodelado e que está disponível para ser trabalhado.

Na segunda já temos o produto do seu trabalho, em que a poeta acha algo, que a essa altura pode ser a tal *estrela essencial*.

Há uma divisão entre as duas partes feita pela mesma construção: *com as mãos nuas lavrar o campo*. Esse verso segura o poema preso à vida, não o deixa viajar por lugares que possivelmente elevariam a poesia a um plano tão abstrato que se perderia antes de se realizar como arte.

Sua fascinação com o trabalho a leva novamente aqui a uma dureza, a uma crueldade a ponto de tornar os versos de “Mãos” bastante duros e secos. *As mãos se ferindo (...)*, e ao final, *sem ter piedade do sangue* apontam pra essa crueldade. Não há em “Mãos” um traço que seja de suavidade, os versos são bastante pesados.

Esse poema é novamente o esforço artístico se utilizando de elementos não artísticos para criar um todo, ou seja, há um trabalho que constrói seu produto, independentemente do seu gênero. O produto se faz ao final do poema, sem dúvida é a busca dessa *estrela essencial* o que persegue a construção.

Pelo trabalho novamente a inquietação orideana se sobressai e aponta para uma compreensão mais precisa de sua inquietude com o ser. Ajuda-nos no entendimento desse poema uma frase de Lukács:

No trabalho, o homem toma um pedaço da natureza, o objeto do trabalho, e o arranca de sua conexão natural, o submete a um tratamento pelo qual as leis naturais se aproveitam teleologicamente numa humana posição de fins (LUKÁCS, 1978 *apud* FREDERICO, 2013, p. 121).

Há nesse poema algo parecido com o que acabamos de citar: a poeta toma um pedaço da natureza, tendo já definido seu objeto ou instrumento de trabalho, tira-o de sua *conexão natural*, submete-o a um tratamento específico, chega a um produto final, que fora, possivelmente, ideado antes de se materializar.

Vemos, então, no poema de Orides que há uma opção pela ferramenta de trabalho a ser usada para *desnudar a estrela essencial*. Essa ferramenta é a mão, ou são as mãos, já que é com ambas que formamos a imagem do trabalho, e o é também pela intenção da poeta. Pois bem, Orides escolhe um tipo de instrumento

de trabalho que esteja de acordo com o material a ser trabalhado. Há, portanto, uma decisão sobre qual instrumento a ser usado: poderia ser uma enxada, um arado, ou outro instrumento que é usado para mexer com a terra, com o campo. Essa decisão deve, a nosso ver, ser tomada a partir do seguinte critério: algo que seja possível em ambos os trabalhos, seja mexer com a terra, seja fazer arte.

Vemos que nesse poema o *eu lírico* não está expresso. Não há quem organize as ações dentro da trama. É possível sim associar com o ser humano, é possível ver o que está por trás da construção desse produto, mas não há no poema a materialização de um *eu*. Dessa forma, a poesia aspira à universalidade muito antes de ter que fazer com que haja aproximação com o *eu lírico*; a universalização está no fato de que é o ser genérico que pode fazer o que propõe a poesia. Ao invés de uma impessoalidade distanciada, temos uma aproximação, pois nesse caso, para usar um exemplo, *mãos* são tão genéricas quanto sentimentos ou ações, que podem se universalizar dependendo da capacidade criativa do artista. Orides não quer correr esse risco, por isso a opção por algo que pode mais diretamente ser associado com o todo.

Seu trabalho nesse poema está em desocultar algo que está escondido. A teleologia não está exatamente no fato de que a poeta já sabe que ao final estará a tal *estrela essencial*; sua finalidade é a arte, a poesia. “O trabalho, como arte, é uma atividade teleológica” (FREDERICO, 2013, p. 122). Assim sua intenção é fazer com que a arte, como expressão do trabalho, se sobressaia, e ela tem êxito nesse intento, já que a poesia se realiza.

Novamente, como um enigma, Orides nos provoca com o verso *desnudar a estrela essencial*; sua construção se encerra com esse símbolo que é o produto acabado do seu trabalho. Mas sabemos que o produto de seu trabalho é o poema e não as partes dele como enigma.

Desnudar a estrela essencial aparece como o verso mais brando possível nessa construção, já que sua poesia é dura e expressa certa condição perversa da existência humana. É o momento em que a arte precisa aparecer, para não ficar no campo da constatação do mundo do trabalho.

Na intenção da poeta, sua busca pela totalidade, se materializa, ou pode se materializar na busca pelo que é essencial. Assim ela faz construções estéticas

nucleares, no que diz respeito ao conteúdo, aos temas escolhidos, e no que diz respeito à forma de seus poemas.

“Mãos” é novamente um poema nuclear, em que o trabalho nos aparece com clareza, em primeiro plano. O poema possui também o fato enigmático que percorre boa parte de sua obra, mesmo que não seja central. Isso, para ela, é um exercício de construção, que faz também com que sua poesia se aproxime com força do abstrato, por isso a recorrência do trabalho, não só como fator central, mas como algo que mantém sua poesia agarrada à vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou estudar e apresentar a poesia de Orides Fontela sem a pretensão de esgotar as possibilidades de interpretação de sua obra; por outro lado, buscou ter uma linha de argumentação, focada na inquietude da poeta com as *formas* e com o *trabalho*, para que a proposta de estudo pudesse ter um eixo sem que essa opção fechasse as portas de outras leituras que emergem de sua obra.

O primeiro exercício realizado, com êxito ou não, foi tentar entrar na poesia orideana, e, mais do que isso, descobrir qual era a porta de entrada da poesia, para que a leitura saísse da poesia e não fosse imposta a ela. Essa dificuldade permaneceu do início ao fim do trabalho, já que estávamos perseguindo uma hipótese, que ora nos aparecia mais claramente, ora não.

Afirmamos reiteradamente durante a escrita que o verso de Orides é riquíssimo e cheio de possibilidades no que diz respeito à condensação de grandes temas em construções enxutas. Isso nos fez realizar, incorretamente, ora um exercício de adivinhação, ainda que importante para o nosso estágio de leitura literária, mas que às vezes nos desviou da discussão, ora voltamos ao ponto de partida e não aprofundamos. Porque, mesmo que a escolha de um eixo tenha sido fundamental para o desenvolvimento da escrita, pois sem ele não poderíamos ter escrito, por outro lado, temos consciência, de que nos agarramos a ele tão messianicamente que muitas vezes não realizamos a análise que o poema nos sugeria.

Durante os dois anos de estudo, fomos do encantamento à desconfiança com a poesia de Orides. O primeiro contato foi de completo deslumbramento; o poema “Fala” nos chamou a atenção pela sua coragem e dureza; pela sua capacidade de ser poesia ao mesmo tempo em que é autocrítico. E esse deslumbramento foi extremamente necessário, sem ele não poderíamos escrever, e de fato sua poesia é belíssima. No entanto, sua poesia parece “andar em círculos” e é preciso bem mais do que um parágrafo para pensar sobre isso, mesmo assim foi possível perceber, de forma superficial, que a poesia trata em demasia dela mesma, ao mesmo tempo em que isso é um fator que logra êxito e

põe Orides entre os grandes poetas brasileiros do ponto de vista estético, mas pode fazer com que, em alguns momentos, ela possa porventura fechar-se muito em si mesma, em sua poesia, e nos dar a sensação de afastamento do lugar de onde a poesia efetivamente parte, do mundo. É uma constatação de final de pesquisa, onde muitas coisas ficaram em aberto, inclusive esta.

Orides lida muito com a fragmentação, com a impossibilidade da totalidade, traz essa tensão para dentro da sua poesia, trabalha com ela, às vezes parece perder os nexos com a realidade, às vezes parece encontrar o caminho em meio ao mundo fragmentado e encontrar os nexos. Nesse sentido a sua busca pelo realismo (consciente ou não) faz com que a poeta não tenha uma identidade em relação à forma, realizando inúmeros exercícios de firmar sua personalidade poeta. Por muitas vezes abandona o *eu lírico* como uma forma de protesto, como uma forma de construção de algo novo. Por isso sua impessoalidade poética é algo bastante intrigante, como em “Fala”, entre tantos outros poemas. Por isso Orides realiza um caminho difícil; coloca-se como tarefa algo grandioso: o trabalho estético como forma e conteúdo de sua obra. Assim ela precisou abranger o máximo de temas com o mínimo de palavras, valendo-se da forma como objeto principal.

O estudo da poesia orideana proporcionou inúmeros aprendizados. Provocou muitas perguntas, algumas parcialmente respondidas, outras tantas que ainda não demos conta de responder ao longo do trabalho.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Alexandre de Melo. “Construção destrutiva e destruição construtiva: a poesia de Orides Fontela”. *In: Texto poético*. Revista Eletrônica do GT de Teoria do texto Poético da ANPOLL. Anais do I Encontro Nacional do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL). Araraquara, SP: 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto: Casa da Moeda, 1987.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ARANTES, Paulo Eduardo. Arantes, Paulo Eduardo. “Nação e reflexão”. *In: ABDALLA JR, Benjamin e CARA, Salete de Almeida. (Org.). Moderno de nascença, figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. *In: ARANTES, Otília et alli. Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARRIGUCCI JR, David. “Na trama dos fios, tessituras poéticas”. Entrevista a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida. Publicada originalmente: *Jandira - Revista de Literatura*, n. 2. Juiz de Fora, Funalfa Edições, 2005. Disponível em: www.cosacnaify.com.br/noticias/orides_entrevista_davi.asp.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

_____. “As artes da ameaça: questões de método”. *In: As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. *Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUCIOLI, Cleri. Aparecida Brito. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. "Inquietudes na poesia de Drummond". *In: Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. "O direito à literatura". *In: Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. "O mundo desfeito e refeito". *In: Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Orelha do livro *Trevo*. *In: FONTELA, Orides. Trevo*. São Paulo: Claro Enigma, 1988.

_____. "Prefácio". *In: FONTELA, Orides. Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

_____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed: 34, 2002.

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

COSTA, Alexandre Rodrigues da. "A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela". *In: Revista Em Tese*. Belo Horizonte, v. 1, p. 67-74, 2003.

_____. "O silêncio da esfinge". *In: Zunái: Revista de Poesia & Debates*, v. X, p. 1-8, 2005.

_____. "Poéticas do silêncio: Orides Fontela e Piet Mondrian". *In: Texto Livre*, v. 1, p. 1-9, 2000.

Disponível em: www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/LIVROCOLOQSEM4.doc

DANTAS, Márcio de Lima. *Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2006.

DANTAS, Vinícius. “A Nova Poesia Brasileira e a Poesia”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.16, p. 40-53, dez. 1986.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Orelha do livro *Teia*. In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. “O voo entre a vida e o nada: análise do poema ‘Elegia (I)’ de Orides Fontela”. In: *Texto poético*. Revista Eletrônica do GT de Teoria do texto Poético da ANPOLL. Araraquara, SP: 2010.

_____. “Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada”. In: *Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá*. Guarapuava, PR: Julho, 2009.

FERREIRA, Letícia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: Pallotti, 2002.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FONTELA, Orides. “Orides Fontela”. In: *Artes e ofício da poesia*. MASSI, Augusto (Org.); MOTTA, Leda Tenório da (Apres.). Porto Alegre: Artes e Ofícios; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 255-261.

_____. *Poesia Reunida*. Coleção Às de Colete; v. 12. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

_____. “Sexo e Destino”. Entrevista do mês, conduzida por Augusto Massi, José Maria Cançado e Flávio Quintiliano. In: *Leia*, São Paulo, ano 11, n.123, p.23-25, jan. 1989.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

JAMESON, Fredric. *Rumo à crítica dialética. Marxismo e forma*. Teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOPES, Marcos Aparecido. “O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela”. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 115 - 128, jul./dez. 2008.

LIMA, Maria José Batista de. *A essencialidade da linguagem na poesia de Orides*

Fontela. UFMS - TRÊS LAGOAS – MG, s/d.

LUKÁCS, György. “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. In: *Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. “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.

_____. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo, 1972.

_____. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. “Narrar ou descrever”. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. “Tribuno do povo ou burocrata?”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, K.; ENGELS, F.. *A ideologia alemã*. Tradução de Luiz Cláudio de Castro e Costa. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994. Livro 1. v. 1

_____. *O dezoito Brumário de Luís Bonaparte e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MASSI, Augusto. “Uma Obra Feita em Espiral”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1986.

MORAES, Jotabê. “Orides combate despejo com sua poesia”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12/04/1996.

NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

PASCHOA, Priscila Pereira. *Discurso crítico e posicionamento lírico em Ordes Fontela e Natália Correia*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto: 2006.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana – quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela”. *In: Anais do 12º Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: UFPR, 2011, p. 1-10.

Disponível em:
<<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0109-1.pdf>>.

_____. “Trabalho literário, reificação e nação em Drummond”. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 17, p. 33-58, 2008.

SABINO, Mário. “A métrica da solidão”. *In: Revista Veja*. São Paulo, 25 de out. de 1995.

SANTIAGO, Silviano (Org.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SIMIONATO, Aparecido Carlos. *Corpo silencioso – o vazio na poesia de Orides Fontela*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Campo Grande: 2012.

SIMMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954 – 1969)”. *In: PIZARRO, Ana (Org.). América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, Campinas: Unicamp, 1993.

SOUZA, Fátima Maria da Rocha. *Armadilhas do Tempo*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2004.

VILAÇA, Alcides. “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela”. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, 1992.

ZILBERMAN, Regina. “Poesia feminina em tempo de repressão. As mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80”. *In: SIGNÓTICA*, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan./jun. 2004.