



Allan Alves de Souza

**A palavra integradora: o mito na
poesia de Orides Fontela**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

Rio de Janeiro
Maio de 2021



Allan Alves de Souza

**A palavra integradora:
o mito na poesia de Orides Fontela**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof^a. Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Pedro Hussak van Velthen Ramos

Departamento de Filosofia – UFRRJ

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Allan Alves de Souza

Graduou-se em Letras-Português/Inglês/Literaturas pela UFRRJ sendo bolsista PIBIC em Filosofia e Letras. Graduou-se em Filosofia pela Universidade Católica de Brasília. Bolsista CNPq no Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Publicou artigos, traduções e resumos em diversos periódicos acadêmicos nas áreas de Letras e Filosofia.

Ficha Catalográfica

Souza, Allan Alves de

A palavra integradora : o mito na poesia de Orides Fontela / Allan Alves de Souza ; orientadora: Patricia Gissoni de Santiago Lavelle. – 2021.

140 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Orides Fontela. 3. Poesia. 4. Filosofia. 5. Mito. I. Lavelle, Patricia Gissoni de Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À Patricia Mello
(*in memoriam*)

Ao Nonato Gurgel
(*in memoriam*)

Obrigado.

Agradecimentos

À Patricia Lavelle pelo aceite de orientação, aulas, conversas e por seu motivador trabalho de pesquisa. Sua generosa inteligência e impecável gentileza foram fundamentais para condução deste trabalho.

Ao Paulo Henriques Britto pela solicitude de participação na banca de defesa e pelas inspiradoras aulas no Departamento de Letras da PUC-Rio.

Ao Pedro Hussak pela participação na banca de defesa, por sua atuação no Centro de Estudos Avançados da UFRJ, assim como nos projetos de expansão da universidade.

Aos professores Frederico Coelho, Karl Erik Schøllhammer, Renato Cordeiro Gomes, Déborah Danowski, Mario Newman, Vilmar Debona e Rosa Dias pelos cursos e debates ministrados ao longo de meu percurso acadêmico.

Ao Antonio Carlos Lorette e à Academia de Letras de São João da Boa Vista pela permissão da pesquisa em seus arquivos.

Aos amigos Ana Carolina Guimarães, Arthur Lima, Brenda Oliveira, Natalia Pimenta e Raphael Prudencio.

Aos companheiros de geração do PPGLCC pela enriquecedora experiência de pesquisa, debates e aprendizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

ALVES, Allan. **A palavra integradora:** o mito na poesia de Orides Fontela. Rio de Janeiro, 2021. 140p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orides Fontela (1940-1998) publicou cinco livros de poesia: *Transposição* (1969); *Helianto* (1973); *Alba* (1983); *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Formou-se em Filosofia pela USP em 1972. A densa estrutura do poema de Orides comporta, através do diálogo com a filosofia, um dos contornos mais fecundos de sua produção. Por meio dessas intersecções, pretendemos investigar um aspecto específico da poesia oridiana: a presença do mito. Para isto, buscaremos pensar a recorrência de temas míticos que a compõem. A partir das análises de sua *Poesia Reunida* (2015), consideramos tais temas podem ser abarcados em quatro grandes complexos temáticos: Aurora, Ananke, Kairós e Eros. Cada capítulo se propõe a compreender, enquanto percurso, as relações entre os poemas e tais imagens míticas e filosóficas. No último capítulo, intentamos explorar, a partir de seus textos em prosa: *[s]obre poesia e filosofia: um depoimento* (2018) e *Poética: uma – despretensiosa – minipoética* (2019) que tipo de “poesia de pensamento” intentou a autora. Por fim, os anexos desta dissertação contam com um poema inédito e um ensaio raro encontrados nos arquivos da poeta.

Palavras-chave

Orides Fontela; Poesia; Filosofia; Mito.

Abstract

ALVES, Allan. **The integrative word:** the presence of myth in Orides Fontela poetry. Rio de Janeiro, 2021. 140p. MSc. Dissertation – Departamento de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orides Fontela (1940-1998) published five poetry books: *Transposição* (1969); *Helianto* (1973); *Alba* (1983); *Rosácea* (1986), and *Teia* (1996). She graduated in Philosophy from Universidade de São Paulo in 1972. The dense structure of oridian poems constructs, through dialogue with philosophy, one of the most fruitful characteristics of her production. Provided that, we intend to investigate a specific aspect of oridian poetry: the presence of myth. To do so, we will try to conceive about the recurrence of mythical themes that compose her work. In analysis of her *Poesia Reunida* (2015), we consider that such themes can be covered in four thematic complexes represented by the mythical figures of Aurora, Ananke, Kairós, and Eros. All those figures have a plural aspect in the western philosophical and cultural tradition. In the last chapter, we tried to explore her articles *Sobre poesia e filosofia: um depoimento* (2018) and *Poética: uma – despretensiosa – minipoética* (2019) searching the relations that her work establishes with the theories of myth by Roberto Calasso (absolute literature) and Ernst Cassirer (symbolic forms). Finally, in the attachments, we present a rare text about ethics and an unpublished poem found in her archives.

Keywords

Orides Fontela; Poetry; Philosophy; Myth.

Lista de figuras

Figura 1 – Le Saut dans le vide, de Yves Klein (1960)	61
Figura 2 – Turin, Museo di Antichità: Kairos (BOSCHUNG, 2013)	66

Sumário

1. Introdução	9
2. Ananke	14
3. Aurora	41
4. Kairós	61
5. Eros	81
6. Poesia, filosofia e mito em Orides Fontela	101
7. Referências	125
Anexo A – Texto “Da Ética”	135
Anexo B – Poema “Perdas”	140

Introdução

Orides Fontela (1940-1998) publicou cinco livros de poesia: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Nascida numa família operária de São João da Boa Vista, formou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), em 1972, e foi professora primária e bibliotecária. Apesar da grande precariedade material na qual a poeta viveu seus últimos anos, sua poesia sofisticada, que traz inúmeras referências intertextuais, literárias e filosóficas, foi recebida com grande entusiasmo pela crítica, obtendo prêmios e reconhecimento intelectual.

Os poemas de Orides Fontela chamam a atenção, primeiramente, de Davi Arrigucci Júnior, conhecedor de suas publicações em jornais locais de sua cidade natal, que resolve mostrá-los a Décio de Almeida Prado — na época, editor do Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*. Na edição de 7 de janeiro de 1967, Orides tem dois poemas, “Elegia” e “Repouso”, publicados nessa seção. Tomo como exemplo este último:

REPOUSO

Basta o profundo ser
em que a rosa descansa.

Inúteis o perfume
e a cor: apenas signos
e uma presença oculta
inútil mesmo a forma
claro espelho da essência

Inútil mesmo a rosa.
Basta o ser. O escuro
Mistério vivo, poço
Em que a Lâmpada é pura
E Humilde o esplendor
Das mais cálidas flores.

Na rosa basta o ser:
Nêle tudo descansa.¹

¹ Transcrição literal. O poema foi republicado posteriormente em *Helianto* (1973), com modificações ortográficas.

Ao construir uma comparação entre a rosa *coisa* e o *ser* da rosa, o poema toca, em tons cristalinos, o enigma da existência do objeto. Se os predicativos “a cor” e “o perfume” são inúteis e basta “o escuro mistério vivo”, o que é, então, o *tudo* que descansa no ser? O poema divide a página com as ilustrações de Odiléa Toscano. A arquiteta compôs dois desenhos circulares: a flor turva de traços densos em espelho e outra composição, de traços finos e essenciais, como aspecto do inapreensível. De fato, já estão nessas publicações alguns símbolos que seriam presentes em toda obra oridiana.

Recorrentemente, as pesquisas universitárias sobre a obra de Orides Fontela têm se debruçado sobre a questão do símbolo, seguindo o que já fora observado por Antonio Candido (1983), no prefácio de *Alba*: “[u]m poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material de vanguarda recente”. Nesta dissertação, contudo, pretendo investigar um aspecto específico deste *corpus* simbólico: os usos do mito.

Entretanto, não se trata de tentar “definir” o que seja poesia ou mito, tampouco de realizar uma catalogação de todas as referências aos mitos que a autora realiza. O que conduziu a escrita desta investigação foi a recorrência de temas retirados da mitologia grega, romana e cristã presentes no interior de sua produção. Considero que, na poesia oridiana, há uma série de imagens recorrentes e metamórficas, como mitemas, que geram outras imagens, possibilitando um fecundo campo de análise.

Fundamentado nisso, proponho quatro percursos a partir dos complexos temáticos representados pelas figuras de *Ananke*, *Aurora*, *Kairós* e *Eros*. A escolha de tais temas é decorrente da materialidade de sua poesia, pois todos são títulos de poemas significativos em sua obra. Figuras com intensa historicidade, os mitos escolhidos também remetem à questões filosóficas.

Ressalto que tais complexos temáticos dão origem a percursos que de modo algum se impõem como totalizadores. Intento, pois, construir caminhos gerados por uma leitura que se coloca a pensar junto com o poema. Ao longo deste trajeto, a poesia de Orides Fontela se mostrou um denso universo que requer maiores empreitadas. A partir disso, penso que o tom ensaístico adotado aqui me permitiu abrir veredas que poderão ser percorridas posteriormente.

Quanto à estrutura, cada capítulo é dedicado a investigar a presença e as instâncias desses mitos. Os ensaios propostos são independentes, não seguindo uma

linearidade capitular. Ademais, durante a escrita deste trabalho, obtive a surpresa de encontrar, na cidade natal da poeta, um recente arquivo com materiais inéditos. Os anexos desta dissertação contam com um raro texto em prosa, intitulado *Da ética*, e com um poema inédito da autora. Em virtude disto, tento trazer, ao longo da dissertação, a experiência de contato com o arquivo.

É importante ressaltar que os pontos de inflexão deste trabalho ocorrem em constante intimidade com a Filosofia. Por inspirar nesse hibridismo minha motivação enquanto pesquisador, tal caminho nesta obra me pareceu uma possibilidade bastante proveitosa. Todavia, como trabalhar nas intersecções entre Literatura e Filosofia requer certo tato em relação às questões que não sobreponham uma forma à outra, tentei pensar os discursos de modo autônomo, tendo como método as três instâncias propostas por Benedito Nunes (2002, p. 205):

[r]efletir filosoficamente é sempre colocar o objeto sob a multiplicidade dos nexos que o sustentam. Se a filosofia é abrangente, o seu ângulo de abertura depende, em parte, das disciplinas, que podem considerar diversas espécies de conexões. Num encontro interdisciplinar como este, a função da filosofia talvez seja trazer à consideração, sob a forma de um *não apenas isto, mas também aquilo*, a cláusula do ideal de inclusividade. Mas dado que inclusividade não quer dizer compreensão totalizada e exaustiva – porquanto a filosofia se sabe um discurso sobre outros discursos – e levando em conta o que de filosofia passou para as outras disciplinas, na abordagem filosófica de uma obra literária, *considerada como forma*, seriam pontos de incidência da reflexão: a) a *linguagem*; b) as conexões da obra com as linhas do *pensamento histórico-filosófico*; c) a *instância de questionamento* que a *forma* representa, em função de ideias problemáticas, isto é, de ideias que são problemas *do e para* o pensamento.

Isto posto, no primeiro ensaio, intento analisar a presença de *Ananke*. Mito referente à inevitabilidade do destino, à condição implacável dos acontecimentos que nos são impelidos. Proponho que a *Ananke* oridiana se manifesta em poemas de cunho social — uma face pouco explorada de sua obra —, e também em poemas relativos às questões existenciais. Ao subverter criticamente os sentidos da tradição, os poemas elencados parecem convergir não para uma aceitação do destino imposto, mas para uma lida de pensamento com os acontecimentos que são alheios à nossa vontade. Dessa maneira, o sentido prático dessa relação também me possibilitou dialogar com o texto em prosa *Da ética*.

No capítulo sobre *Aurora*, noto que, com forte tendência ao movimento, a poesia de Orides Fontela também estabelece a marca peculiar de pensar a linguagem. Tal aspecto de movimento pode ser percebido pelos títulos de seus dois livros:

Transposição e Alba. Este último alude tanto ao branco quanto ao alvorecer, que, no mito, é representado por *Aurora*. Orides cria diversos poemas cujos títulos são *Aurora*, *Aurora (II)* e *Aurora (III)*. Nesse sentido da linguagem, as reflexões parecem conversar com a noção heraclitiana sobre o movimento dos entes em contraposição à possível nomeação que a experiência poética criaria. Por outro lado, em sentido religioso, os poemas em que há o mito de *Aurora*, do alvorecer em novo espírito, dialogam com o sentido de iniciação. Ademais, há também poemas em que é possível identificar certa tendência ao erotismo do mito de *Aurora*.

Para pensar o *Kairós*, há divisões que precisam ser pontuadas. Os gregos consideram que esta é a noção do agora decisivo, da importância do instante, do tempo qualitativo e não quantitativo corrente. Acerca do tempo, a figura mais central na poesia oridiana é o *Kairós*. Nesse constante diálogo com os sentidos históricos do mito, a obra cria imagens que me conduziram a dois caminhos: o primeiro está relacionado às próprias referências clássicas — gregas e cristãs — que a poeta referencia criticamente, cada qual contendo uma questão específica do pensamento. O segundo caminho é relativo à apreensão de um caráter não sistemático em sua obra, já que, nos poemas, o sentido do instante não aparece somente ancorado em referências clássicas, mas a elementos contemporâneos. Tais poemas, que compõem a segunda parte deste ensaio, convergem para uma multiplicidade que põe o leitor à deriva, na qual a experiência do não-totalizável proporciona outras apreensões do sentido do tempo.

Sobre o *Eros* na obra oridiana, considereei imprescindível adotar as declarações que a própria autora faz acerca de seu conceito sobre o amor. Para Orides, *Eros* é energia criativa primordial. Nesse ponto, o sentido do mito em sua obra vislumbra uma série de alcances que se afastam do significado mais corrente do sentimento. Em determinados poemas, o *Eros* oridiano é apresentado como força vital de matriz hesiódica — do *Eros* primordial que contribui para passagem do caos ao cosmos. Todavia, a presença de *Eros* também surge de modo antagônico. A poeta, que argumentou ter preferido afastar de sua obra qualquer conotação confessional, parte de outras expressões do mito com fundo filosófico, como nas diversas representações do *Banquete* platônico ou em outras faces do mito — por exemplo, na narrativa de *Eros* e *Psiquê*. Essa relação antitética condiciona um aspecto importante de sua obra. Talvez por isso, a proposta de refletir como a ordem do pensamento poético conciliaria conceitos opostos sem, contudo, serem excludentes,

possibilita uma visão nova do mito — que, afinal, é também uma visão sobre nós mesmos.

O último capítulo desta dissertação consiste em refletir sobre como a obra de Orides Fontela promove um retorno às questões próprias do mito — elemento pródigo do filosofar, do questionar a si, do pôr-se frente ao espelho da alma —, expressando confluência com o universo arcaico-clássico grego, assim como com o cristão, em analogia com a possível reassimilação moderna dos sentidos do mito na contemporaneidade. Materiais presentes em longas entrevistas e anotações de arquivo, é a partir dos ensaios *Poesia e Filosofia* e *Poética: uma – despretensiosa – minipoética* que Orides melhor lança mão de sua proposta estética. A tentativa de definir seu próprio estilo passa pelo extremo culto à palavra. O rigor e a concisão são motivados pela busca de uma “aura originária” que “não é só arcaica, mas futura e intemporal” (FONTELA, 2018, p. 11).

Nesse empreendimento, busco pensar sobre três eixos. O primeiro consiste na proposta de que a filosofia presente na obra de Orides Fontela não se constitui de uma bricolagem de filosofia externa, mas da intenção de construir uma expressão autônoma. Nessa direção, considero que a filosofia presente em sua poesia é o “ato de filosofar”. No segundo eixo, pretendo pensar como a sua poesia estabelece pontos de contato dentro da expressão literária brasileira recente. No terceiro eixo, busco analisar como os usos do mito, no sentido de reflexão cultural, podem ser pensados a partir das “formas simbólicas” de Ernst Cassirer (1977) e da “literatura absoluta” de Roberto Calasso (2004).

Por fim, é preciso esclarecer que a proposta de análise tem como base a sua *Poesia Reunida* (FONTELA, 2015). Considero que Orides Fontela tenha dominado um estilo conciso de poesia que foi utilizado em toda sua produção. Salvas algumas exceções relativas à materialidade referencial, em especial a partir de *Rosácea*, tal estilo de poema constitui o ser de sua poesia, em que os símbolos convivem em tom de caleidoscópio lúcido. Saliento que é necessário refletir positivamente acerca da instância de potência dessa incursão livre em sua obra, em que tais caminhos possibilitaram-me pensar, de modo mais amplo, distintas questões e mecanismos internos relativos às imagens e sentidos dos mitos aqui compreendidos em análise.

2

Ananke

Para que servem poetas
em tempos de penúria?

Para que servem poetas?

Para que servem
tempos de penúria?

Adília Lopes, *César a César*.

Willi Bolle (2011) relata que seu primeiro contato com *Grande Sertão: Veredas* foi incitado pela cândida sede de compreensão plena da obra. Na tentativa de entender o labirinto rosiano, o pesquisador forrava as paredes de seu quarto com as páginas do romance². Por um tempo, também forrei as paredes de meu quarto com poemas de Orides Fontela. Na ingênua pretensão de desvelar seu pensamento, de buscar algum caminho subterrâneo de significação em seus versos, imergi num universo de anotações que se amontoavam em meus cadernos. Durante a execução dessa pesquisa, recebi, com surpresa, a notícia de que, em 2019, a Academia de Letras de São João da Boa Vista — cidade natal de Orides Fontela — realizaria homenagem à obra de sua conterrânea ilustre. Nesse sentido, motivado pela curiosidade no tocante à atmosfera do evento, rumei à cidade da poeta.

Na Academia, sou recebido pelo professor Antonio Carlos Lorette e pela poeta Silvia Tereza Ferrante. Antonio Carlos ocupa a cadeira de Orides Fontela, e Silvia Teresa, a de Raul de Leoni — dois poetas cujo diálogo com a filosofia é um dos mais profícuos em língua portuguesa. Acompanhados também por Nathan Matos, pesquisador da obra oridiana, recebemos a notícia de que Ana Maria Salomão³ havia deixado, em posse da Academia, um arquivo pertencente à poeta. Com isso, é

² Willi Bolle (2001, s/p) conta: “[...] o primeiro contato, na verdade, foi forrar as paredes do meu quarto com as páginas do livro, porque essa obra me fascinava, me desorientava. Eu queria entender esse labirinto só. A partir de 1990, retomei o *Grande Sertão*, com método e determinação. Aí fui-me inteirar sobre o conceito do jagunço letrado, lançado no debate por Walnice Galvão, em *As Formas do Falso*. Esse é um conceito-chave. O narrador de *Grande Sertão* é um jagunço letrado. Ele liga os dois lados, a experiência da política e da violência e a experiência da cultura do sertão”.

³ Prima e amiga de infância de Orides Fontela, é uma das pessoas a quem Orides dedica *Alba*. “Quem me ajudou na época, foi minha prima Ana Maria Salomão. Além da prima, foi o senhor Oliveira Neto (que me emprestava os livros da melhor biblioteca de São João da Boa Vista, creio), a Sociedade de Cultura Artística, da qual eu era sócia e recitava nas festas” (FONTELA, 2019, p. 22).

preciso salientar que esse pequeno arquivo estivera com Orides no final de sua vida. A poeta lia sobretudo em bibliotecas e livrarias, pois, alguns anos antes, um incêndio em seu apartamento destruíra quase todos os seus arquivos. O que Ana Maria Salomão entregara fazia parte de uma memória pessoal que guardara por vinte anos. O material, apesar de singelo, entusiasmava-me por seu valor simbólico.

Ante o feliz encontro, dediquei-me, por alguns dias, ao arquivo. Nele, havia artigos de jornal, desenhos, documentos, cartas, objetos pessoais, um texto sobre ética e alguns livros. Dentre os quais, estavam *Introdução à metafísica*, de Heidegger; *A fenomenologia*, de Jean François Lyotard; *Poesias completas*, de San Juan de La Cruz; *Às Avessas*, de Joris-Karl Huysmans; e *O homem diante da morte*, de Philippe Ariès.

Debruçado sobre o material, percebi que as características do arquivo expressam, ao mesmo tempo, precária condição material e voracidade intelectual acentuada. Dos objetos, nenhum é de considerável valor econômico, e quase todos giram em torno da poesia. Noto também que anotações nos livros e em artigos de jornal, críticas, resenhas e lembretes, tudo se mostra enquanto atividade de leitura intensa num senso intelectual raro. De início, salta à vista a curiosidade acerca das anotações que a poeta realizava. O estilo voraz dos registros mobiliza, com ironia e tenacidade, as teses sustentadas nos textos. Sendo característica própria de uma leitura madura, a interação com o texto suscita um caminho peculiar de intervenção. Ao ter contato com essas anotações, observo dois pontos: o primeiro é referente à clara representação de um pensamento indomesticável, isto é, inquieto, que se confronta a todo momento com o texto que lê; o segundo diz respeito a um posicionamento social bem contundente.

Por exemplo, no livro *O homem diante da morte*, de Philippe Ariès, quando o autor toma como ponto de partida a forma como os medievais lidavam com a morte, Orides Fontela cria uma observação irônica. O autor francês escreve: “[...] [v]amos de início nos perguntar muito ingenuamente como morriam os cavaleiros na Canção de Rolando, nos romances da Távola Redonda, nos poemas de Tristão... Eles não morriam de qualquer maneira: a morte era regulamentada por um ritual costumeiro descrito com benevolência...” (ARIÈS, 1990, p. 7). Ao iniciar a sentença “eles não morriam de qualquer maneira”, Orides risca o pronome pessoal (“eles”) e o substitui por “os ricos”, reformulando pontualmente a frase para “eles [os ricos] não morriam de qualquer maneira”.

Em declarações públicas, Orides, por diversas vezes, expôs o aspecto social de sua trajetória. De família operária, teve de enfrentar com resistência as restrições de uma vida humilde. No entanto, no plano da crítica de sua poesia, em geral, não há reflexões sistemáticas acerca de como a sua obra poderia expressar, enquanto pensamento, essa condição de vida social. Relembro que Orides fora estudante de escolas e universidades públicas e que conseguiu construir sofisticada formação intelectual na contramão da elitizada academia brasileira. Mais tarde, acabou convivendo com círculo intelectual de seu tempo sem, contudo, pertencer economicamente a ele. Sob esse prisma, é importante salientar que tal formação intelectual não é feita sem inúmeras renúncias e esforços de toda ordem.

As experiências do indivíduo periférico que se dedica aos desafios da formação cultural esbarram quase sempre no convívio com classes sociais distintas, expondo, na carne, o contraste social em relação a quem precisa se decidir entre a subsistência diária e o trabalho intelectual e aqueles que, não precisando lutar pela sobrevivência cotidiana, dedicam-se livremente aos bens do saber⁴. Por diversas vezes, Orides Fontela reivindicou, em sua biografia, uma posição antagônica à elitização do meio literário. Apesar da origem social, conseguiu, ao menos em uma parte, escapar de um cruel determinismo coletivo. Sua obra é densa, criadora dos mais altos voos, estabelecendo diálogos com pensadores de todos os tempos.

Essa contradição entre o discurso intelectual e a vida proletária também fez parte de minha trajetória. Por ter também origem operária, sendo fruto de escolas e universidades públicas, convivi (e convivo) entre a fomentação do discurso e a cicatriz da experiência. De certa forma, esse contato presente com o arquivo, no ato sensorial de tocar, perceber e fazer uma pesquisa de campo, possibilitou a coragem de me lançar de outro modo sobre a poesia oridiana. Então, atentei para um aspecto bem pontual de sua poesia. Ao pensar nos diversos poemas em que se sugere uma

⁴ Acerca disso, o professor Gustavo de Castro, escritor de uma obra sobre a trajetória de Orides, traz uma observação interessante: “[...] A partir de 1968, se tornou amiga íntima de Olgária Matos que, estudante como ela, cursa um ano à sua frente, a graduação de Filosofia. Na época, a casa de Olgária, no Butantã, era um reduto de liberdade, onde convergiam casais para reuniões íntimas e bate-papos sobre a situação política brasileira. Era comum Orides ouvir e contribuir na conversação com as reflexões sobre a questão social do país e as teses marxistas. Ela ia sempre sozinha a esses encontros. Lá, segundo Olgária, Orides tinha opiniões arreadas e bem-humoradas. Uma coisa era o discurso marxista e intelectualizado sobre a pobreza, outro era a experiência proletária, que nenhum daqueles participantes, invariavelmente, um público *chic*, engajado, poliglota e rico, não fazia a mínima ideia do que fosse. Desajeitada e pouco engajada, a poeta vivia situações desconfortáveis em que divergia dos participantes constantemente” (CASTRO, 2018, p. 50).

reflexão da lida existencial, é inevitável não trazer à mente esses elementos constituintes da trajetória da poeta.

Ora, não havendo mais a *physis* estrelada dos gregos, o que seria tão possível ao “espanto filosófico” senão angustiar-se ante a desigualdade do mundo?⁵ Dentre as análises dos poemas de Orídes, percebo que esse tema é presente em sua obra, embora este aspecto não tenha sido tão destacado pela crítica. Trata-se de poemas que giram em torno de uma maneira de reflexão existencial. Contudo, pergunta-se o leitor, que tipo de reflexão e que tipo de existência serão essas? Sendo a lida com a vida condição de sabedoria em todos os tempos, observo que tais caminhos são levantados em poemas como “Pirâmide” e “Herança”:

PIRÂMIDE

Ei-la
dor de milhares força
de humanidade
anônima

(do faraó
nem cinzas).
(FONTELA, 2015, p. 233)

Aqui, a humanidade é adjetivada como anônima — invisível — elidida em oposição ao monumento. A imagem social é categórica: o indivíduo, sob opressão, apequenado pelo jugo, desaparece ante a magnificência do artefato cultural. No entanto, insurge a pergunta: quem o construiu? Com clara alusão aos ofícios do trabalho, cujos dominados compõem uma classe sem glórias, nota-se semelhanças com um tipo bastante particular de poema praticado entre o final do século XIX e todo o século XX⁶. A modernidade republicana findou as antigas justificativas

⁵ Por ironia, Artur Schopenhauer — não tão conhecido por um pensamento social — traz a questão à tona no capítulo 17 (sobre a necessidade metafísica do ser humano) do segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação*. O autor disserta que “[a] disposição filosófica propriamente dita consiste, antes de tudo, na capacidade de nos espantarmos diante daquilo que é comum e cotidiano, com o que justamente temos ocasião de fazer do universal da aparência um problema nosso [...] Por outro lado, o espanto filosófico que daqui nasce é condicionado no indivíduo por um elevado desenvolvimento da inteligência, todavia, em geral, não apenas por esta; sem dúvida, é o saber em torno da morte e, junto com este, a consideração do sofrimento e da miséria da vida o que dá forte estímulo para a introspecção filosófica” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 196).

⁶ Poemas sobre o trabalho, em suas variadas condicionantes, estão presentes na poesia brasileira. A respeito disso, Antônio Augusto Moreira de Faria e Rosalvo Gonçalves Pinto, ambos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, organizaram uma importante coletânea temática

sociais para a tirania. As revoluções marcam o fim do absolutismo, a cidadania e a igualdade se espalham pelo ocidente. Todavia, como olhamos o passado? O poema encerra com a irônica diminuição do soberano. O faraó desaparece, já o monumento permanece pelos séculos seguintes. Como, então, olhamos a história? Como narrativa teleológica dos vencedores? Ou com um olhar mais crítico, em que a grandiosidade do império coexistiu com a exploração massificada de vidas? Walter Benjamin, em *Teses sobre o conceito da história*, levantou importante questão em sua tese 7:

[n]unca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

Se a cultura não é isenta de barbárie, como erguer um modo de pensamento que se sustente criticamente nos símbolos coletivos de representatividade? O que Walter Benjamin (1987) defende, mediante crítica ao historicismo, é a necessidade de uma escrita da história a contrapelo, em que se coloca em evidência o lado vencido no processo de transmissão cultural. De outro modo, o poema, ao lançar luz ao indivíduo subjugado, realiza uma contundente exposição do silenciamento dos “anônimos”, ressaltando, ironicamente, o lado invisível da produção cultural no qual a criação do artefato se imprime.

Assim, na poesia oridiana, é comum afirmar que essa dicção se apresenta, sobretudo, a partir de *Rosácea*, em que o cotidiano como matéria poética passa a conduzir um subterfúgio lírico que, ainda assim, não se furta a criar conexões em seu imaginário.

HERANÇA

Da avó materna:
Uma toalha (de batismo).

Do pai:
um martelo

um alicate
uma torquês
duas flautas.

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço.
(FONTELA, 2015, p. 226)

Nesse poema, é a constituição dos objetos que caracteriza os indivíduos elencados. Isto é, não é o sujeito que circunscreve o objeto, mas o objeto que diz sobre o sujeito. Desprovidas de ornatos luxuosos, as ferramentas de uso cotidiano e operário compõem a atmosfera de memória demarcada pela clara consciência social. Pontua-se a diferenciação pelo elemento dissonante apresentado no objeto musical — marcado pelo numeral plural. A flauta se distingue por não ter aplicação material na esfera de ação dos objetos maquinais. Ou seja, é objeto de arte, cultura.

Por diversas vezes em suas declarações, Orides Fontela fala da relação de proximidade com o pai. Nos versos acima, a apresentação de duas flautas, não uma, cria a presunção de diálogo, de troca. A flauta, portanto, sinônimo de canto, subsiste como um alento à contemplação artística em meio à atmosfera de objetos de uso funcional. Ao se pensar no título, em herança — recebida por sucessão —, percebe-se claramente a maioria numérica desses elementos cotidianos comuns. Proponho, como metáfora de condução desse capítulo, que não façamos somente o caminho de compreender a flauta como libertação do mundo utilitário, mas de pensar também nesses elementos do mundo prático — o martelo, o alicate, o pilão, o caldeirão — como símbolos intuitivos que se mostram presentes numa face da obra oridiana.

*

* *

Dentro dessa proposta, penso que a figura de *Ananke* sintetiza uma série de imagens de pensamento que retornarão em outros poemas. Poemas esses mais sociais, de lida com a existência, de teor reflexivo, de sabedoria, de prática de vida. *Ananke*, figura citada por Orides, remete a um arcabouço simbólico que lança luz a uma trilha de pensamento prático, ético — como exercícios do espírito.

Todavia, culturalmente, que tipo de sentido possui *Ananke*? Divindade da insubmissão, foi a personificação do destino impessoal para os gregos. Os dicionários etimológico-filosóficos de Boisacq (1916)⁷ e Peters (1967)⁸ alertam para os sentidos diversos que o termo *Ananke* possui (literal, metafórico, filosófico, teológico e mitológico), a depender do autor e das obras consultadas. Ivan Gobry (2007) possibilita uma visão mais ampla do termo:

[p]rimitivamente: “decreto inexorável dos deuses” (Empédocles, fr. 125 e 126). Empregado depois em sentido filosófico (Platão, Aristóteles, Epicuro, estóicos). Aristóteles dedica uma nota à *anánke* em seu léxico filosófico (na forma do qualificativo neutro *anankaion/ἀναγκαῖον*: o necessário). E dá cinco sentidos:

- Condição (*synaition/συναίτιος*). Ex.: alimento para o ser vivo, que não pode subsistir sem ele.
- Coerção (*bía/βία*).
- Impossibilidade de ser de outro modo: é a mãe das necessidades.
- Necessidade lógica, extraída da demonstração; é *apódeixis/ἀπόδειξις*.
- Necessidade metafísica. Aristóteles diz: o simples (*tò haploun/το απλόν*).

De fato, está ligado aos seres eternos e “imóveis” (ou seja, sem mudanças). Encontra-se, aliás, essa necessidade na oposição entre o ser necessário, sempre semelhante, e o ser por acidente, fadado à mudança (Met., E, 2). O mesmo ocorre para encontrar a existência do primeiro Motor. Tudo é movido por outro, e não por si mesmo; ora, do movido ao motor (do efeito à causa), não se pode remontar infinitamente: “é, pois, necessário parar”.

[...] Platão, como de hábito, não apresenta uma exposição didática sobre esse termo. Emprega-o nos sentidos mais diversos: de destino, para a sorte das almas (Fédon, 86c); de inclinação entre os sexos (Rep., V, 458d); de coerção política (Rep., V, 51ge); de determinismo cósmico (Fédon, 97e; PaI., 269d; Timeu, 46e); de necessidade metafísica (Fédon, 76 d-e; Fedro, 246a; Timeu, 42a). Aristóteles distingue a necessidade matemática (a soma dos ângulos do triângulo é igual a dois ângulos retos), que é de ordem racional, e a necessidade física, que é de ordem sensível (Fís., II, 9).

Os estóicos utilizam abundantemente a noção de *anánke*, pois, em seu sistema, tudo é necessário; e a necessidade é ao mesmo tempo metafísica e cósmica, pois, como Deus

⁷ “*Ἀνάγκη* ἰον. ἀνάγκη. f. ‘nécessité’” (BOISACQ, 1916, p. 59).

⁸ “*Anánke*: necessity. 1. The pre-Socratic use of *ananke* is not uniform; in Parmenides (Diels, fr. 28 A37), it governs all things in an almost providential manner, in a not very different fashion from its personification in the ‘Myth of Er’ in Plato’s *Rep.* 614c-621d, and the Orphic figure in Empedocles (Diels, fr. 115). But with the Atomists (see D.L. IX, 45; Diels, fr. 67B2) we enter the area of the mechanical necessity of purely physical causes operating without purpose (*telos*).

2. For Socrates and Plato true causality always operates with purpose, while the operations of the physical elements are merely conditions or ‘accessory causes’ (*synaitia*) (see *Phaedo* 99b, *Timaeus*, 46c). Yet *ananke* too has its role in the formation of the *cosmos*; reason (*nous* = *Demiourgos*) overcomes physical necessity (*Timaeus* 47e-48a). Necessity, the quasi-cause, is only worth studying for its relationship with *nous*, the divine (*theion*) cause.

3. In Aristotle *ananke* has varied meanings (see *Meta.* 1015a-c), but as in Plato the physical necessity in matter must submit, not so much to *nous* as to the purpose (*telos*) in his new understanding of *physis* (*Phys.* II, 200a). The role of *ananke* in syllogistic reasoning should also be noted: the conclusion of a valid syllogism flows necessarily from the premisses” (PETERS, 1967, p. 18, grifos do autor).

é ao mesmo tempo o mundo, a necessidade de sua existência pertence às duas ordens. ‘Tudo o que ocorre - escreve Marco Aurélio - é necessário (11,3)’. A Inteligência universal tomou uma única decisão, e tudo decorre dela por via de consequência (01, 10; VI, 9; VIII, 5; IX, 28) Sábio é ‘aquele que tem a virtude de se submeter à necessidade’ (Epicteto, Manual, VII, 2).

Epicuro construiu sua sabedoria com base na distinção dos prazeres: uns são naturais e necessários; outros naturais, mas não necessários; outros não são naturais nem necessários (Máximas, 29). (GOBRY, 2007, p. 19)

Ainda assim, no plano do sentido geral, a significação do termo tende a convergir para a definição de “necessidade”, “destino”, “constrição”, enquanto força implacável e inevitável. Jean-Pierre Vernant (2002) – com quem Orides Fontela frequentou cursos universitários⁹ – descreve a imagem mítica de *Ananke* ao pensá-la, possivelmente com aspectos de Héstia, conforme descrevera Platão:

[é] preciso notar, em todo caso, que em Platão, tão fiel aos ensinamentos das narrativas sagradas e às sugestões dos antigos mitos, a figura de Héstia, a única de todas as divindades a permanecer imóvel em casa, vem confundir-se, no mito final da *República*, com a grande deusa fiandeira *Ananke*, instalada no centro do universo. Sobre seus joelhos, *Ananke* segura o fuso cujo movimento comanda todas as rotações das esferas celestes. Seu próprio fuso está fixado no grande eixo de luz, em cujo centro reside *Ananke*, e que, elevando-se reto como um mastro ou como uma coluna, se estende de alto a baixo através do céu e da terra, mantendo o cosmo unido como os laços que, da popa à proa, encadeiam as diversas partes do navio (VERNANT, 2002, p. 240).

Amy Smith (2012), por sua vez, argumenta que, acerca da produção de conhecimento a que se tem acesso no presente, a figura de *Ananke* possui maior tradição filosófica que mitológica¹⁰. Não obstante o termo careça de estudo

⁹ A informação é de Marilena Chaui. O professor francês esteve como visitante na USP, conforme pode ser consultado em CHAUI (2019) e em seu depoimento “Orides Fontela e a filosofia”, presente no dossiê *Orides Fontela* organizado por Patricia Lavelle na edição 255 da *Revista Cult*.

¹⁰ Smith escreve o seguinte verbete: “*Ananke*, Homeric ‘compulsion’, becomes an important philosophical term among the pre-Socratics. To Thales it is the natural necessity that powers all phenomena and compels divinities to epiphany (71 A12 DK). *Ananke* becomes a divine or cosmic power in Parmenides, Empedocles, Leucippus, and Democritus. Classical writers see *Ananke* as superior to the gods (Aesch. *Prom.* 515–19; Eur. *Hel.* 513; Pl. *Leg.* 818e) or a powerful goddess despite lack of altars or statuary (Eur. *Alc.* 962–80). Plato sees her as a blind operator (Pl. *Tim.* 47e), thus equated with *Heimarmene* (Destiny). Hermetic texts transfer *Ananke* to astral fatalism. Epicureans, Cynics, Skeptics, and Christians deny *Ananke*’s deterministic power. Neoplatonists use the term *ananke* to refer to natural necessity, including unavoidable disasters. In gnostic and magical literature, *ananke* is the power of death and fate.

The personification *Ananke* has no mythology, although some call her the mother of *Aphrodite* (*Orph. Hymn* 55.3) or the *Moirai* (Pl. *Plt.* 10.617b–e; Vernière 1980). When Themistokles claimed he had brought to Andros two gods – *Peitho* (Persuasion) and *Ananke* – the Andrians replied their only gods were *Penia* (Poverty) and *Amechania* (Helplessness) (*Hdt.* 8.111). The only image of *Ananke* in visual arts is a winged woman with a torch on an Attic red-figure lekythos in Moscow (470–460 BCE). She is made identifiable through a painted (*albeit misspelled*) label (Simon 1981) and the flaming torch, which

diacrônico mais exaustivo, Alison Green (2012), em sua tese de doutoramento, aponta que o termo pode ser compreendido, em alguns campos de sentido, como compulsão física, compulsão moral, cosmologia, compulsão circunstancial e personificação da compulsão. Mais aplicadamente, Rosaria Munson (2013) elabora um estudo acerca dos sentidos de *Ananke* em Heródoto, assim como Carlos Alberto Liz (2016) o investiga nas tragédias de Sófocles. Além disso, cabe ressaltar o estudo pioneiro de Heinz Schreckenberg (1964), que propõe uma investigação acerca da etimologia de *Ananke*. Para o filólogo alemão, o termo possui raízes nos objetos utilizados para a prática da agricultura, em especial o jugo — ferramenta assentada nos animais cultivados¹¹. Posteriormente, o autor sugere que o termo ganha significados metafóricos — utilizado em reflexões abstratas — a partir de Homero. Segundo o autor, nessa perspectiva de *Ananke* como grilhão, todo pensador da antiguidade estaria devidamente consciente do significado do termo. Ou seja, *Ananke* é o destino acontecido não em relação a um “destino” manifesto, mas ao contingente das coisas que ocorrem ao humano e que exigem atitudes de sabedoria.

*

* *

Ora, que sentido, então, possui a *Ananke* de Orides Fontela? No poema que figura como essencial para essa compreensão, Orides parece remeter à condição de inevitabilidade:

ANANKE

Não há culpa
 não há desculpa
 não há perdão.
 (FONTELA, 2015, p. 278)

O poema é construído pelo princípio da negação. Os versos guiam a interpretações diversas e ambíguas. Ora, no primeiro verso, “não há culpa”, penso que se presume, pelo menos, dois sentidos no termo “culpa”: primeiro, o de que não

is appropriate to weddings, social institutions brought about by ananke (Arist. *Pol.* 1252 b26). Ananke’s hard-nailed Latin counterpart, *Necessitas*” (SMITH, 2012, p. 397, grifos do autor).

¹¹ Cf. Schreckenberg (1964).

há reponsabilidade ante a ação, que só poderia ser como realmente foi; segundo, o de que não há emoção penosa.

No segundo verso, “não há desculpa”, o raciocínio segue em virtude dos seguintes sentidos: seria, então, o ato de desculpar-se, a desnecessidade da desculpa ou inevitabilidade da ação? No terceiro verso, “não há perdão”, a criação de possibilidade é fomentada por si. Seria o motivo da ausência de perdão, ou, ainda, pode-se ler que não há perdão, pois não há culpabilidade nas ações.

O título parece funcionar como um importante condicionante de significação. *Ananke*, abarcando o sentido próprio dos acontecimentos que nos são impelidos, alheios à nossa capacidade de alteração, fala mais da lida com as questões propostas nos versos que virão. Isto é, a lida com essa condição de inevitabilidade, no campo do pensamento, ocorre dentro de um ramo específico da reflexão sobre a ética, tomando aqui, claro, o sentido de conduta, de sabedoria, de virtudes, ou seja, de aplicações práticas das considerações filosóficas.

De um ponto de vista mais abrangente, é evidente que toda filosofia é indissociável da reflexão sobre a vida. No entanto, desde o *ars vivendi* na antiguidade, ou na *Lebensphilosophie*, essa maneira de refletir¹² é bastante presente nos mitos e na literatura sapiencial. Por exemplo, Epicteto, o filósofo escravo, como mostra o *Enquirídio* — obra compilada por seu aluno Arriano —, diferencia as coisas que acontecem por nossa ação e as coisas que acontecem independentemente de nossa ação. Nessa ética do bem viver, considera-se que os fatos independentes à nossa capacidade de alteração merecem menos desassossego do que os valores de nossa ação¹³.

A tematização da noção de *Ananke* é perceptível numa série de poemas curtos. Surgem como uma espécie de ditos e setas, em que decanta o poema ao mínimo da expressão, fazendo com que a potência da forma seja utilizada como preceito expressivo, conforme se apresenta o poema a seguir:

CARTA

¹² Na filosofia, por exemplo, elementos dessa reflexão existencial prática podem ser encontrados em pensadores como Sócrates, Diógenes, Sêneca, Marco Aurélio, Boécio, Baltasar Gracián, Montaigne, Schopenhauer, Nietzsche, Camus, Pierre Hadot entre outros.

¹³ “Discernir así permite conocer lo que debemos desear, lo que debemos aborrecer y la manera en que debemos actuar” (EPICTETO, 2015, p. 9).

Da
vida
não se espera resposta.
(FONTELA, 2015, p. 327)

O título do poema, “Carta”, remete a um gênero textual que possui como característica o diálogo. Naturalmente, quem escreve uma carta remete a um interlocutor. O poema, então, joga com os sentidos do leitor. No caso, diz que da vida não se espera resposta. Ora, mas a quem é endereçada a carta? Ao leitor? A si? À vida? De modo quase aforismático, a mensagem se confunde com o próprio imaginário da figura do filósofo, que, mesmo na incapacidade das repostas, insiste no horizonte do perguntar. Caso não haja possibilidade respostas, por que ainda fazer perguntas? Como resposta à questão próxima, em entrevista a Michel Riaudel, Orides, ao contrapor a célebre assertiva de Wittgenstein, comenta:

[d]izem geralmente que o que não se pode dizer deve se calar. Mas é o contrário: o que não se pode dizer vira símbolo, vira metáfora, vira poesia, vira um blábláblá do tamanho de um bonde, vira ideologia, o diabo a quatro. Em cima do que não se pode dizer, você vai longe aos potes. (ORIDES, 2019, p. 66)

Assim, além da possibilidade do ato de se perguntar, o que permanece da existência do que não nos oferece resposta? Marilena Chauí (2018) contribui para a ideia da importância do questionamento¹⁴. Analogamente, nesse complexo temático, outro poema oridiano criador desse tipo de questão existencial, porém por meio de outra forma, é *Mão única*.

MÃO ÚNICA

– é proibido
voltar atrás
e chorar.
(FONTELA, 2015, p. 328).

¹⁴ A autora afirma: “[e]u imagino que a filosofia busca uma atitude precisa: perguntar. E perguntar, não para encontrar imediatamente respostas. Perguntar para que respostas sejam dadas e voltar a fazer perguntas sobre as respostas que foram dadas. É nunca abrir mão da atitude crítica, sabendo que é uma atitude desgraçada, na medida em que não teremos nunca a vantagem de quem, em um navio, possui um mapa, uma bússola, todos os aparelhos eletrônicos, de tal modo que o piloto possa até mesmo dormir e o navio vá sozinho para o seu destino. A ideia de assumir até o fim um pensamento crítico é aceitar que navegamos sem mapa, sem bússola, no máximo talvez com uma estrela, e que essa estrela seja: continuar perguntando” (CHAUÍ, 2018, p. 480).

O tom tenaz permanece acentuado, o enigmático constrói uma proposição concisa. O ritmo semântico, contudo, no último verso, interpela a concisão do dito. É proibido voltar atrás (e) chorar? Então, é permitido voltar atrás sem chorar? Por que a mão única, ao utilizar um conectivo de adição no verso final, proíbe duas ações distintas conjuntamente? É importante mencionar que esse poema é seguinte ao poema “Carta”, existente na seção *Axiomas*, do último livro de Orides, *Teia*. Os dois sentidos da seção se comungam quando analisamos que um axioma é uma premissa considerada necessariamente evidente e verdadeira, sendo fundamento de uma demonstração. Contudo, essa mesma é indemonstrável, assim como, por extensão de sentido, também uma máxima ou provérbio. Por outro lado, o poema brinca com o jogo da semântica dos termos.

Ademais, especulo um ponto de inflexão nesse poema: o modo de aceitação do destino imposto, todavia feito sob postura existencial firme. Friderich Nietzsche, por exemplo, cunhou o termo *amor fati*¹⁵, numa concepção trágica — exposta, aqui, no sentido da tragédia como gênero —, para falar da aceitação do que é natural e inevitável como algo necessário à evolução do espírito. Apesar de caminhar em condições distintas, Epicteto¹⁶ possui uma formulação análoga.

De fato, essa postura de conciliação com o real transforma, de forma prática, a perspectiva da vida. Se tomarmos os elementos diversos dados pelo caráter contemporâneo de nossa existência, uma postura ativa — numa dança trágica com o destino — promove a sobreposição dos afetos agentes do espírito sobre uma moral

¹⁵ Nas obras de Nietzsche, podemos ver a apresentação do conceito em duas passagens. A primeira ocorre em *Gaia Ciência*: “[a]mor fati: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz sim!” (NIETZSCHE, 2009, p. 273). A segunda se dá em *Ecce Homo*: “[m]inha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo — todo idealismo é mendacidade ante o necessário — mas amá-lo...” (NIETZSCHE, 2008, p. 33, grifos do autor). Ao tratar do conceito *amor fati*, Oswaldo Giacoia aponta que, “[p]ara Nietzsche, o homem só é forte e íntegro sob a condição de reunir dentro de si a mais rica gama de oposições — justo essa riqueza é o elemento constitutivo do conceito nietzschiano de clássico. De acordo com isso, o tipo humano mais elevado seria aquele forte o suficiente para poder suportar em seu interior a mais profusa e vigorosa multiplicidade de pulsões e afetos opostos, em seu máximo de potência e tensionamento — porém mantendo-os sob domínio, de modo a evitar a anarquia e a própria dissipação” (GIACOIA, 2011, p. 75).

¹⁶ No capítulo 8 do *Enquirídio*: “[n]o pretendas que lo que ocorre ocorra como tú quieres, sino quiere que lo que ocorre ocurra como ocurre. Así el curso de tu vida será feliz” (EPICTETO, 2015, p. 15). A respeito disso, Dinucci disserta que “[s]ua filosofia [de Epicteto] é prática, e ele está interessado em uma prova igualmente prática que atinja o humano não somente em sua dimensão racional, mas em sua integralidade (daí a referência à sensibilidade), despertando-o ou libertando-o para o maravilhamento diante do devir. Consequência disso é o *amor fati* que Epicteto expressa em toda a sua obra” (DINUCCI, 2018, p. 145).

que se constitui ante o afeto do medo. Franklin Leopoldo e Silva atribui a Epicteto a máxima de que “meu corpo pode estar de joelhos, mas meu pensamento, não”¹⁷, trazendo uma ideia ativa à postura do sujeito perante a intempérie. É sabido que transpor as vicissitudes de uma vida marcada por atravessamentos sociais é também condição de sabedoria. Orides Fontela, ao abordar isso em sua obra, promove uma fértil vereda de pensamento cujos elementos mais caros à sua biografia se tornam fundamentais. Por exemplo, atento para os versos seguintes:

I

Só é paraíso
ontem
porém amanhã
tem circo.

II

Paz?
no futuro.
Glória?
no passado.

III

Nunca há paraíso
aqui e
agora

– mas amanhã tem circo!
(FONTELA, 2015, p. 393)

Construído em três atos, o poema elabora conflitante relação entre passado e futuro. Comumente, o passado influi no homem a sensação de uma aurora perdida. No arcabouço simbólico do Ocidente, a inexistência do tempo é o paraíso, e, a partir do momento em que o tempo passa a existir, inicia-se a decadência. Ocorre o mesmo no Gênesis bíblico, tal como nas eras gregas. A consciência toma o passado como campo seguro da existência. No poema, o paraíso de ontem é contraposto com o circo — símbolo da troça, distração do povo em relação às injustiças sociais, aos abusos políticos. O amanhã, marcado pela pilhéria, mascara a angústia da perda do

¹⁷ Tal menção é feita nas conferências intituladas *Filosofia e intuição poética na modernidade*, realizadas no Centro Universitário Maria Antonia, na USP, e, posteriormente, disponibilizadas pela plataforma de vídeo da UNIVESP, em 2012.

paraíso com a jocosidade do termo final. O primeiro ato e o último terminam com o mesmo termo. Entretanto, o segundo ato demonstra um jogo de palavras feitos com os versos do Hino Nacional Brasileiro. A pergunta pela paz é jogada no futuro.

O questionamento de glória é posto no passado. Do modo como se subteende o presente, que será do agora? No terceiro ato, é decretada a síntese da dialética do tempo no poema: não há glória nem paz no presente. O que há do presente? O poema não nos diz. Resta-nos os silêncios dos versos e a afirmação de que há o circo. Desse enlace tragicômico, ri-se do aspecto desolador do tempo sem, contudo, fazer “chorumelas”¹⁸, em que os dois polos se comutam no mesmo drama humano, ou, como aponta Theckov, “o trágico e cômico são apenas duas janelas diferentes que dão para a mesma paisagem atormentada” (TCHEKHOV *apud* MENDES, 2008, p. 207).

*
* *

No tocante à experiência com os arquivos, percebo que o contato com os objetos proporciona elementos de compreensão que vão além do objetivismo da análise material do texto enquanto expressão absoluta. No Brasil, Eneida Maria de Souza (2002) tem debatido acerca de modelo teórico do que ela denominou “crítica biográfica”:

[o]s limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção. (SOUZA, 2002, p. 105)

É inevitável que esses elementos externos ao texto final também movam o pensamento. Minha experiência com esse manuseio direto dos livros que pertenceram à poeta ainda promove questões abertas, que julgo necessário trazer à essa dissertação. Por exemplo, questiono-me sobre o porquê de Orides traçar um

¹⁸ “Eu sou antirromântica e não gosto de ser encarada como uma poeta que sofre. Não sei choramingar. Já fui chamada de estoica e isso eu aceito. No Brasil, o povo tem de ser estoico à força” (FONTELA, 2019, p. 99).

grande círculo de destaque no seguinte trecho de *A negação da morte*, de Ernest Becker:

Como iremos ver nos capítulos seguintes, foi Rank quem mostrou que o verdadeiro gênio tem um imenso problema que os outros homens não têm. Ele tem de conquistar o seu valor como pessoa com o seu trabalho, o que significa que o seu trabalho tem de carregar o ônus de justificá-lo. O que “justificar” significa para o homem? Significa transcender a morte ao habilitar-se à imortalidade. O gênio repete a presunção narcísica da criança; vive a fantasia do controle da vida e da morte, do destino, no ‘corpo’ de sua obra. (BECKER, 1980, p. 115)

Ora, por que esse trecho “transcender a morte pela continuidade obra” haveria interessado tanto a Orídes? Seria o reconhecimento dessa instância enquanto poética? Seria um caminho a um novo poema? Nesse caso, a impossibilidade da certeza fertiliza as perguntas. No evento *Poesia e Filosofia – Homenagem à Orídes Fontela*, realizado pela PUC-Rio, em 2018, Alberto Pucheu apresentou um texto intitulado *Orídes Fontela: a apreensão — impossível — do real, nem*. Nele, o autor disserta sobre sua impressão ao receber um texto de Orídes acerca da relação entre poesia e filosofia — texto este que calhou de ser o último publicado pela poeta. O professor, então, cria uma reflexão sobre como esses “desvios” na carta datilografada conduziam a questões ainda incompletas, mas que permanecem na curiosidade de quem lê — do impossível não escrito:

[e]m certo momento, Orídes afirmava: “Se fiquei insatisfeita com a filosofia explícita, isso não significa que foi inútil. Deu uma base cultural que eu não tinha, alargou meu mundo. E meu deu o ‘status’ de ‘filósofa’, universitária. É mais ou menos mito, mas mitos são excelentes para promover livros, nem”. “Nem”? Qual o sentido desse “nem” ao fim dessa frase? Não sei, mas sei que ele me soava e continua me soando como um grunhido, um elemento na linguagem anterior ou posterior à própria linguagem, uma desarticulação no articulado, sim, um grunhido, de dor, de raiva, de... “Nem”. Deixei esse “nem” desconexo; ele, eu não o podia retirar nem apagar de jeito nenhum. (PUCHEU, 2019, p. 146)

Na dinâmica cultural do presente, surgem métodos que não dissociam os compromissos sociais que a vida e a obra do autor proporcionam, em conjunto, do campo da reflexão¹⁹. Nesse aspecto, é inevitável não considerar minha experiência

¹⁹ Eneida Souza escreve que “é significativo o retorno da crítica em direção à figura do autor que, na pesquisa dos acervos, reaparece com seu traço e resíduo, sua marca autoral, impedindo que se considere sua ausência como resultado de um pacto ficcional com a escrita que se inscreve de maneira fria e distanciada. Por muito tempo algumas vertentes críticas censuraram a presença do escritor na cena

inscrita nesse contato direto. Afinal, o leitor que vos escreve não é um corpo impessoal, como se analisasse temas sob uma frieza cientificista. Sendo todos nós viventes do estágio recente do capitalismo, em que os sintomas são diagnosticados por pensadores de todos os campos, pergunto-me como, de fato, sobrevive a mulher periférica que se dedica à filosofia e à poesia num mundo que se põe contrário a isso?

Sim, porque a afirmação da autora é categórica: “vivemos num mundo antipoético”. Acerca disso, Antonio Cicero (2012), em *Forma e sentido contemporâneo: poesia*, pontua que, num mundo veloz, sem tempo, a leitura do poema é uma atitude na contramão dos sentidos de processamentos céleres da informação: “para apreciar um poema, é necessário dedicar-lhe tempo” (CICERO, 2012, p. 10). Igualmente, Gilvan Fogel (2009), em *Que é filosofia?*, parte da mesma premissa: para compreender a filosofia — “o despertar de uma atitude própria para o estudo” (FOGEL, 2009, p. 14) — precisa praticar o lento e o simples, indo, ao mesmo tempo, de e ao encontro desse modo de experienciar a filosofia no contemporâneo”. A fim de praticar essa atitude própria do estudo, é necessário tempo, paciência e ócio, que não estão disponíveis a todos.

Ora, desde os gregos, é sabido que a filosofia nasce do ócio. Livre de preocupações, o humano pôde vislumbrar, com curiosidade investigativa, o universo dos deuses. No entanto, a vida de filósofos e poetas nem sempre foi afastada de graves problemas de todo tipo. Num texto-manifesto publicado pela *Revista Cult*, Wilson Alves-Bezerra alerta para as tempestades enfrentadas por diversos poetas que, enquanto representantes da cultura, possuíam muito pouco além do mínimo para subsistência diária. Segundo o autor, “[h]á um momento da vida humana – mesmo a dos poetas – no qual o corpo começa a cobrar seus preços, e o escritor precisa fazer frente à intempérie” (ALVES-BEZERRA, 2019, s/p).

Destarte, é preciso que se reconheça que, dentro dos autores da literatura brasileira, Orides Fontela realizou um trânsito cultural importantíssimo, estando no panteão dos grandes autores que amargaram as dores das condições impostas para que o direito à literatura, à cultura e à arte lhes fosse acessível — como Cruz e

literária, uma vez que a linguagem se impunha como absoluta e a eliminação de qualquer assinatura seguia o padrão de objetividade” (SOUZA, 2010, p. 27).

Souza, Lima Barreto e Conceição Evaristo. É preciso que o crítico, dotado dessa marca existencial, busque também esses caminhos em sua obra.

*

* *

Todavia, quando questionada sobre o porquê dessa condição social não ser o cerne central em sua poesia, Orides respondeu:

[m]as *Rosácea* I merece análise, apesar de morto e dissecado. É que, na sua estrutura quádrupla – fala, jogo, luta, ser, partilha – já se renunciava todo o resto, e já continha todos os temas de minha mitologia pessoal – o ser, o silêncio, a palavra, a poesia, o sangue... Partilha não se desenvolveu, é claro: a poesia dita social não é um tema para proletárias autênticas, como eu. Aos burgueses fica bem escrever sobre os pobres, mas quem é pobre quer é fugir até do tema, e quanto mais depressa melhor. (FONTELA, 2019, p. 24)

Reconheço, nessa assertiva de ordem, um argumento à liberdade do pensamento. A arte não deve, necessariamente, recorrer ao intuito panfletário como expressão política única. Quando de qualidade, é dotada, sobretudo, de espessuras que não são facilmente redutíveis ao denominador partidário. Erroneamente, cobra-se da poesia o que é dever natural do poeta — como cidadão e artífice de cultura. Ao elencar de modo subterrâneo tais questões, a poesia oridiana cria um subterfúgio próprio para retrabalhar temas políticos e sociais de modo dificilmente perceptíveis numa primeira leitura. Contudo, é preciso ressaltar uma cisão entre uma postura política e uma postura engajada. Por política, compreendo a busca por ressonâncias sociais, algo que demarque a postura intelectual (e existencial) de alguém que ascendeu a um lugar o qual não era trajeto comum. A poesia de Orides tem ressonâncias políticas fortes, mas nunca é “militante” ou “engajada”. Creio que, nesse caso, ao pensamento esguio, não domado, cabe certamente a adjetivação de “selvagem”, num tom de alusão à personalidade de sua reflexão²⁰:

²⁰ “Aqui você faz o curso de filosofia, você acaba sendo técnico em filosofia, professor de filosofia, um cara que...você faz tese em cima de outro sujeito, eu não gosto disso. Bolas, eu prefiro ter as minhas próprias ideias. Que sejam selvagens. [...] Alguém me chamou de “aristocrata selvagem”. Aristocrata eu não sou, mas o selvagem, eu gosto (risos)” (FONTELA, 2019, p. 84).

AS COISAS SELVAGENS

– a firme montanha
o mar indomável
o ardente
silêncio –

em tudo pulsa
e penetra
o clamor
do indomesticável destino.
(FONTELA, 2015, p. 235)

O “indomesticável destino” aparece aqui como elemento que irrompe na natureza das coisas indicadas: montanha, mar e silêncio (na condição deste último, que, ao contrário dos outros, não é elemento material). O destino indomável atravessa o silêncio, sinônimo da não-verbalização, da ausência do fenômeno da palavra. Atento, ainda, para a relação dos adjetivos com os substantivos: a montanha é firme, o mar é indomável, já o silêncio é ardente — tomo-o aqui como um estado de angústia, de estreiteza que caracteriza o fenômeno. Nesse ponto, caso pensemos em *Ananke* por meio de sua concepção mítica — no sentido de destino indomesticável —, é um dado presente no mundo, submetendo a vida a seu jugo. Portanto, como pode o sujeito resistir às agruras do destino presentificado?

A percepção das inconstâncias é elemento natural de uma busca pela sabedoria em qualquer existência, e dela saber exercer a melhor posição é um elemento necessário do espírito que se propõe à reflexão:

VIAGEM

Viajar
mas não
para

viajar
mas sem
onde

sem rota sem ciclo sem círculo
sem finalidade possível.

Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem.
(FONTELA, 2015, p. 239)

Em *Viagem à Ítaca*, Konstantinos Kaváfis encerra o poema com os célebres versos “Embora a encontres pobre, Ítaca não te enganou./ Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência,/ já debes ter compreendido o que significam as Ítacas” (KAVÁFIS, 2006, p. 103). A metáfora da trajetória existencial enquanto viagem é, por demasia, forte na cultura ocidental. No poema oridiano, ao contrário, não há Ítacas. Não há “para” nem “onde”. O trajeto é definido pela ausência: sem rota, sem ciclo, sem círculo. A ao decorrer da viagem, a ausência de propósito, enquanto chegada somente, elabora um campo de significação. Do aniquilamento do sentido possível, a secura dos versos compõe o final em que o “viajar” se presentifica, mas sequer sonha-se. Ou seja, manifestar nisso — na falta de sentido — o sentido próprio: isto é, guiar-se pela falta. Isso é demonstrado no poema “Ode”:

ODE

Neste tudo
tudo falta

(neblina)

e nesta
falta: eis
tudo.

(FONTELA, 2015, p. 260)

*

* *

Jean-Pierre Vernant (2005), ao recontar a *Odisseia* em seu *O universo, os deuses e os homens*, chama a atenção para a importância de se pensar o esquecimento na narrativa homérica. Odisseu empreendeu seu trajeto ante as graves agruras do destino. Para os gregos, esquecer-se de quem se era, de onde veio e para onde vai, soava como uma das maiores desonras da civilidade. De fato, diversos textos do poema homérico criam impulsos de pensamento que ainda hoje se tornam potentes. A corrente de metáforas é imensa, fincando raízes no imaginário contemporâneo. Ítalo Calvino, quando perguntado sobre o mito e a literatura contemporânea, aponta que:

[a] literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura, é redescobrir

palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual. Por isso o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes [...] a linha de força da literatura moderna está no fato de que ela tem consciência de dar palavra a tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual. (CALVINO, 1977, p. 77)

Ao trabalhar elementos da cultura grega, Orides Fontela incorpora à sua poesia símbolos de um imaginário sobrecarregado de historicidade à luz de uma expressão contemporânea. Noto, porém, que, mesmos nestes poemas mais claros, com alusões mais bem definidas, a problemática do destino retorna em suas variações de reflexão impressas nos versos. Atentemos para o poema a seguir:

PROMETEU

A Lei
cinzenta – ave de
rapina –
voa mas
pesa: desce e
busca
o Sangue

o Sangue: agravo
o Sangue: gravidade.

Peso da
Lei
peso do
Sangue

– destruição rubro-cinza.
(FONTELA, 2015, p. 180)

Sob a imagem do mito de Prometeu — o titã que desafiou Zeus e entregou aos homens o fogo da sabedoria —, o poema atribui à “Lei”, simbolizada pela ave de rapina, a conjuntura de esquadrihar o sangue, apesentado com inicial maiúscula. A figura de Prometeu recebeu diversas — por vezes, contraditórias — interpretações alegóricas ao longo do tempo²¹. Devido à natureza do símbolo, o significado é aberto

²¹ “Since the Romantic Movement, Prometheus has become the symbol par excellence in western culture of the rebellion in the field of metaphysics and religion, as well as the embodiment of the rejection of the absurdity of the human condition. Towards the middle of the twentieth century, expressions such as ‘Promethean man’ and ‘Promethean humanism’ were in current usage to describe attitudes which either destroyed or challenged traditional values. It should be pointed out, however, that this particular version of the theme is relatively recent and was only established after a long and tortuous development. During the course of an odyssey which has lasted for over two Thousand years, the myth of Prometheus has

e, de maneira nenhuma, se fecha numa única interpretação possível. No poema, o sangue — caso se tome o sentido de “estar vivo” — emerge sob a perseguição da lei. No poema – tal como no mito – o conhecido castigo de Prometeu ganha, pela contraposição dos pesos elencados, um caminho doloroso.

Ao apresentar o sentido de peso, de jugo, é possível que se construa uma vereda interpretativa em relação à apresentação do destino marcado pela dor. Afinal, uma das metáforas presentes ao mito de Prometeu é a alusão ao trabalho humano. Numa outra direção, caso se tome a interpretação aliada à biografia, tendo Orides vivido seus períodos de juventude estudantil em meio ao regime militar, o peso da lei e da ordem se marcavam brutais num mundo de liberdade cerceada. O jogo da destruição, ao qual o último verso do poema conduz, propõe um direcionamento reflexivo próprio do aniquilamento. De forma análoga, o poema “Touro” também retoma alguns desses elementos:

TOURO

I

No verde campo
o touro
qual noite exposta
em claro
dia

no verde chão
da irreabilidade
a violência:
o sangue contido
(ainda).

II

No verde dia
(fábula)
a morte? A
VIDA

– tão brutalmente
VIDA
que a tememos.
(FONTELA, 2015, p. 181)

Aqui, a violência e a força presentes no título se amontoam de modo complementar na divisão do poema. O campo aberto de possibilidades, no qual o símbolo do touro transita, se apresenta em torno do sentido de irreal, da imaginação, da criação (ou de um real esgarçado). O símbolo do sangue retorna, dessa vez, como rastro contido, não exposto. O conflito das cores é expressivo. O verde chão natural ainda permanece vivo ante a possibilidade do sangue. Porém, fala-se do verde chão do irreal. Na segunda parte, o verde não é mais o chão, e sim o dia — caracterizado como fábula. Depois do irreal, o sentido desta segunda expressão parece conduzir o leitor à criação, a elementos do imaginário. Nesse caminho de resistência do espírito, a contraposição entre a morte e a vida parece bem demarcada. Não é a morte a causa da aflição, mas a vida o é, na qual a violência, ainda contida, permanece constantemente no percalço. Sem desconsiderar a brutalidade do corpo, do denso corpo do touro — entre força e jugo —, interpreto como sentido de resistência e superação que a vida corpórea necessita. Por outro lado, os ditos da fábula pertencem ao irreal, imaginário. Entre tensão dupla, tanto o corpo quanto o espírito requerem necessidades de afirmação da vida.

*
* *

Aquilo que compreendo enquanto lida existencial não está, de maneira nenhuma, dissociado da reflexão do humano e seu lugar no mundo. De todo, tal condição não se distingue de uma busca por sentido. Caso tomemos a assertiva da antiguidade, em Diógenes de Laércio, podemos dividir a filosofia em três campos: física, ética e dialética ou lógica. A física é a parte dedicada ao universo e ao seu conteúdo; a ética é a parte dedicada à vida e ao que se relaciona conosco; a dialética ou a lógica é o processo de raciocínio usado em ambas as partes anteriores (LAÉRCIO, 1987). A perda do sentido busca um dilema ético. Não havendo no humano um paradigma de ação natural, nasce disso a necessidade de reflexão sobre suas ações.

HABITAT

O peixe
é a ave

do mar

a ave
o peixe
do ar

e só o
homem
nem peixe nem
ave

não é
daquém
e nem de além
e nem

o que será
já em nenhum
lugar.
(FONTELA, 2015, p. 243)

Nesse poema, a questão do sentido é trazida à baila. É a clássica posição do humano que, dotado da razão, não possui um habitat, tampouco uma padronização de ação, como os animais — que vivem como só poderiam viver. Logo, persiste ao humano a função do ordenamento de seu universo simbólico, e a construção de sua consciência opera também mediante a cultura que integra. O poema compara os locais próprios: a ave está para o ar assim como o peixe está para o mar. Só o homem, que não é peixe, nem ave, não é daqui nem de acolá, não possui um lugar próprio. Todavia, os últimos versos — “o que será/ já em nenhum/ lugar” — suscitam outras vias de interpretações possíveis. Pontua-se o caráter *átomos* do homem? O próprio homem não poderá ser em lugar algum? Ou ainda: não haverá lugar algum para o homem? A ampliação do ritmo semântico integra a formulação final do poema.

Para além de seus poemas que trabalham com materiais míticos e filosóficos que, por vezes, remetem à esfera ética, Orídes também escreveu um ensaio sobre a ética, que tive a surpresa de encontrar em seus arquivos. Trata-se de um texto raro, até então não trabalhado ou apresentado de modo impresso nas pesquisas acadêmicas de sua obra. Tal ensaio se soma a outros produzidos pela autora, contribuindo para melhor afirmação de sua prosa. O título é direto e conciso: *Da Ética*. Em seu texto, Orídes reelabora, de maneira diacrônico-comparativa, as confrontações sobre a reflexão desse campo. Isto é, ao passar pelas metamorfoses históricas da formação e

dos debates acerca do tema, a poeta parte também dos gregos e dos mitos para avançar aos clássicos cristãos, assim como aos modernos e contemporâneos. A epígrafe de seu texto, retirada de Gênesis (“vos sereis como deuses, versados no bem e no mal”) acena com ironia para o pecado original como ilusão do conhecimento do “bem” e do “mal”, isto é, como ilusão de conhecer o que podemos apenas pensar. No versículo bíblico, o exato trecho compreende a promessa da serpente.

O texto emerge permeado de contraposições argumentativas. Ao mesmo tempo que Orides reconhece a qualidade de determinado pensamento, elenca também suas fragilidades e críticas reconhecidas. É assim ao tratar de Sócrates, de Platão e da ética cristã. Esta última, contudo, ganha um capítulo à parte. Apesar do reconhecimento da culpa carregada pela ética cristã — e das críticas de Nietzsche —, Orides parece reconhecer virtudes práticas no domínio teológico. Primeiramente, substitui a expressão “moral do fraco” por “moral dos pobres” e, indo além, admite virtudes femininas que, nas palavras da autora, são fraternidade, interajuda, compaixão pelos mais fracos, doentes, velhos, crianças. Isto é, ao associar uma moral injusta e desigual à ordem masculina, patriarcal, que exclui mulheres e pobres, a poeta elabora uma dimensão feminista bastante contundente no seio dessa reflexão ética.

Quando chega aos modernos, em especial ao pensamento de Kant, Marx, Nietzsche e Sartre, Orides também dialoga com as faces positivas e negativas das teorias. No reconhecimento das tentativas dos pensadores — e das tragédias que ocorreram no século XX —, a autora chega à inevitável conclusão do impasse contemporâneo:

Idade moderna – desde que a filosofia se libertou da teologia voltam os filósofos à ideia socrática: uma ética fundada na razão, ou na natureza humana. Não que tais tentativas contrariassem a ética cristã, pelo contrário, procuravam apoiá-la e dar-lhes bases supostamente mais sólidas que a revelação e a fé. As tentativas mais conhecidas são a de Kant, que baseou seu imperativo categórico numa estrutura transcendental da razão humana, daí a ideia que tal imperativo só seria válido se fosse para todos, posto que a razão é universal. Bela na forma, tal ética ficou, no entanto, sem nenhum conteúdo, pois, em cada caso, cabia ver se era universalizável ou não... E aí, a razão, a natureza ou a liberdade são bases frágeis para uma boa ética. Quão pouco os mais sólidos argumentos racionais nos obrigam a agir quando tal dilema contraria nossos valores e interesses! Daí, no iluminismo em diante, assistimos à deterioração da ética cristã sem que tenhamos, inda, nada de melhor. Marx – que tinha fome e sede de justiça – tem uma ética que, se contraria os meios da ética cristã, visa apaixonadamente seus mais altos fins: a fraternidade e o bem na terra. Nietzsche, bradado que Deus morreu, quer inverter todos os valores e instaurar uma vivência dionisíaca, supremo sim à vida, além do bem e do mal. Sartre, por fim, chega ao supremo paroxismo, pois, em sua doutrina, somos condenados à liberdade – temos que, por assim dizer, nos inventarmos, e aos valores também.

E por aí vão as coisas entre os filósofos. E entre as pessoas comuns, a sociedade em geral? Em que ficamos? Bom, desaguamos na confusão atual. (FONTELA, *Da ética*, Anexo A)

Essa “confusão atual” das propostas contemporâneas, que se apresentam como possibilidades de existência, parece comportar a imagem do humano perdido. Com a queda da metafísica e do ideal religioso do divino absoluto, o indivíduo precisa dar um próprio sentido à vida. Com isso, o peso da escolha e a necessidade do pensamento se mostram como urgências do nosso tempo.

Nesse texto, Orides erige um pensamento que se apresenta como eminentemente literário ao mesmo tempo que é filosófico. Isto é, a poeta é dotada de uma escrita que se lança à abstração filosófica, contudo sem perder o senso de beleza literária. Nesse caso, a liberdade ensaística, não submetida aos moldes dos tratados e de uma escrita “científica”, confere ao escrito uma possibilidade que potencializa a argumentação da poeta, enriquecendo o curto texto com argumentações de considerável estilo.

Lendo *Da ética*, é inevitável pensar que filosofia e literatura se mostram em constante retroalimentação, servindo de estímulo ao espírito. As fronteiras se tronam frouxas. As transversalidades, como colocadas por Benedito Nunes²², apresentam-se colaborativamente: há filosofia, há poesia e há um entre, ainda não definido, em que operam tais produções. Esse modo toma o humano como partida, e, nesse caso, a conclusão final — que é não haver conclusão — parece trazer à consciência do leitor que a reflexão de nossa conduta, desde a emancipação da razão, é urgência humana.

Ao fim, o leitor pode se perguntar: quais sentidos a figura de *Ananke* tem, em maior grau, nos poemas abordados e na reflexão ética do texto oridiano? Ora, convém abordar que, a meu ver, o mais belo sentido da percepção de *Ananke* não está nem tanto em sua face mítica, mas na reflexão sobre o sentido da ação humana. Isto porque o mesmo seio da cultura grega que deu a origem à *Ananke* fatalista

²² “Os grandes poetas são metafísicos fracassados. Os grandes filósofos são poetas que creem na realidade de seus poemas. O ceticismo dos poetas pode servir de estímulo aos filósofos, mas os poetas, em troca, podem aprender dos filósofos (vejam a ironia e o humor que há nisto) a arte das grandes metáforas. Dessas imagens úteis pelo seu valor didático e imortais por seu valor poético são exemplos: o rio de Heráclito, a esfera de Parmênides, a linha de Pitágoras, a caverna de Platão, a pomba de Kant etc. Também os filósofos podem aprender dos poetas a conhecer os becos sem saída do pensamento, a sair pelo telhado desses mesmos becos sem saída... Isto é, sair com relativa clareza, vendo a natural aporética da sua razão, sua profunda irracionalidade e a tornarem-se tolerantes e respeitosos para com quem a usa pelo avesso” (NUNES, 2011, p. 15).

também legou as mais belas imagens do humano que age contra o destino²³. Odisseu, por exemplo, empreende sua viagem à Ítaca contra distintos infortúnios acontecidos. De uma maneira ou de outra, por mais que o nosso universo contemporâneo seja composto de outras instâncias de compreensão, a imagem do sujeito que precisa agir constantemente contra a sucessão de acontecimentos ainda é algo visceralmente presente. No campo da política, há uma constante luta para que as coisas não sejam como são. Na vida cotidiana, o louvável esforço empreendido por Orides é também o esforço de muitos que, diante da recusa do determinismo, empregam o ardor de forma contrária à imposição. Mediante esse modo de compreensão, proponho uma releitura do poema abaixo:

KANT (RELIDO)

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o estrelado céu
dentro de mim.
(FONTELA, 2015, p. 227)

Nesses versos, a sonoridade é marcada por certa assonância em /d/. Logo no título, é fácil deduzir o diálogo. Orides cria intertextualidade com a famosa expressão de Kant nas conclusões da *Crítica da Razão Prática*:

Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim. Não me cabe procurar e simplesmente presumir ambas como envoltas em obscuridade ou no transcendente além de meu horizonte; vejo-as ante mim e conecto-as imediatamente com a consciência de minha existência. (KANT, 2016, p. 255, A289)

²³ Acerca desse tema, recomendo a conferência *Agir contra o destino*, do saudoso professor de Literatura Grega, Antônio Medina Rodrigues (DLV-USP), ocorrida em 2005, na CPFL Cultura. O ciclo teve curadoria de Renato Janine Ribeiro (FFLCH-USP). Segue a introdução: “A ideia de fatalidade introduziu-se na cultura ocidental através da tradição grega. Com os desígnios dos deuses, o homem nada podia fazer a não ser contemplar impotente o que lhe havia sido destinado. Neste contexto, tentar agir contra o destino era colocar-se contra a ordem natural e divina, inalterável em princípio, e então restava ao homem revoltar-se inutilmente. Porém, ainda na cultura grega, surge uma possibilidade do homem cuidar do próprio destino. Aos poucos, os gregos foram abandonando a ideia de um destino inalterável, comandado pelos deuses e passaram a reconhecer na ação um meio de conduzir e lidar com os acontecimentos da vida”. Disponível em <http://institutocpfl.org.br/play/agir-contra-o-destino-antonio-medina-rodrigues/>. Acesso em: 04 de Jul de 2020.

Esse trecho de Kant (2016) é citado amiúde, pois trata-se de um momento em que o autor, em considerável beleza, utiliza uma forma “lírica” contrária à estrutura argumentativa rigorosa de sua exposição. Convém ressaltar que, para o filósofo, a lei moral refere-se ao senso de obrigação ao qual a vontade frequentemente conduz as ações. Todo esse edifício tem como condição fundamental pensar uma moral que se fundamente racionalmente. Sendo a capacidade de raciocínio abstrato a característica primordial do humano, a direção ao senso moral é algo que lhe é inerente. A própria natureza da razão é universal. Portanto, obedecer à lei moral nada mais é do que obedecer à estrutura básica e à pulsão da razão que é também a fonte da liberdade e autonomia. A partir disso, Kant fundamenta que a ação, num imperativo genuíno e universalizável, torne-se uma lei válida para todos, algo que pode ser descrito como “age como se a máxima de tua ação devesse tornar-se, através da tua vontade, uma lei universal”.

O que o poema de Orides faz é inverter os termos de Kant. Para o pensador prussiano, a lei moral é algo inato e, portanto, está dentro do homem; o céu estrelado é a fonte do sublime não conhecido. Contudo, no poema, ocorre o contrário: a dura lei envolve o indivíduo enquanto o céu estrelado é algo existente no interior do homem. A utilização de “dura lei”, claro, apesar de o sentido remeter à lei moral, não significa que segue exatamente o que disse o filósofo. É disso que vem a sagacidade do poema ao abrir os sentidos. Ademais, ao contrapor “céu estrelado” e “dura lei”, o poema concilia opostos, pontuando ambos como características admiráveis²⁴. Nesse caminho, penso em “dura lei” como expressão da razão humana, faculdade ordenadora e necessária à existência. Por outro lado, no céu estrelado, convive a dinâmica da imaginação, da arte, de “todas as criações de toque poético, ficcional e dramático” (CANDIDO, 2011, p. 176) — como Antonio Candido definiu literatura enquanto característica e direito humano. Nessa dinâmica conciliativa, que não só elenca a poesia e a filosofia, há potente demonstração de uma notável virtude do ser. Assim, necessárias à resistência, as faculdades do pensamento são as únicas ferramentas de que dispõe o homem para não perecer na obscuridade do meio imediato.

²⁴ Ademais, é importante ressaltar o trabalho crítico que Patricia Lavelle (2019a) constrói a partir do poema “Kant (relido)”, de Orides Fontela. Ao investigar as operações de intertextualidade realizadas pelo poema, seu erudito ensaio contribui para uma abertura às dimensões reflexivas da ética, estética e também do erótico, abrindo fecundo caminho de exploração por entre tais esferas.

3

Aurora

El primer crepúsculo...
 El alba sigilosa y en el alba
 la zozobra del griego.
 ¿Qué trama es ésta
 del será, del es y del fue?

Jorge Luis Borges, *Heráclito*.

Em entrevista a Jules Huret (1891), Stéphane Mallarmé aponta que nomear um objeto é perder três quartos do prazer do poema, que é feito da felicidade de se adivinhá-lo, aos poucos, de sugeri-lo, como uma volta ao sonho. Ao desarticular o nome do objeto nomeado, o poeta francês não só diz sobre um modo de poesia, como também possibilita uma forma de leitura poética. Sugerir sentidos, voltar ao sonho, é atribuir um significado ante o objeto aberto, ainda *in statu nascendi*, abrindo caminhos para o pensamento. Segundo Orides Fontela, esse *logos* de pensamento poético é, sobretudo, dotado de intuição. Este conceito não é tomado como uma mera centelha do sentido, mas como uma elucubração do intelecto em estado de pré-categorização racional. Barbara Cassin (2014), por exemplo, refere-se à intuição em diversos modos: para o campo religioso, a intuição promove a relação com o divino, e, para os modernos, com a subjetividade, suscita sempre um certo modo de acesso a algum objeto.

Friedrich Nietzsche²⁵ expõe a dificuldade do pensamento criador frente aos indivisíveis conceitos cristalizados na linguagem. Como ir além em um mundo cujos sentidos estão enraizados em palavras que não abarcam a totalidade daquilo que se quer exprimir? É a aporia expressa na tensão própria da linguagem poética: “Da poesia/ um/gato tenso/tocaiando/o silêncio” (FONTELA, 2015, p. 396). Se o nome dificulta a contemplação do objeto, tomar o fenômeno em uma amplitude significativa ao expressá-lo é, também, um ato de criação.

²⁵ “As palavras estão em nosso caminho! — Onde os antigos homens colocavam uma palavra, acreditavam ter feito uma descoberta. Como era diferente, na verdade! — eles haviam tocado num problema e, supondo tê-lo resolvido, haviam criado um obstáculo para a solução. — Agora, a cada conhecimento, tropeçamos em palavras eternizadas, duras como pedras, e é mais fácil quebrarmos uma perna do que uma palavra” (NIETZSCHE, 2004, p. 39).

Pois é próprio do poema o jogo dissociador. A intuição é uma ação direta da mente com a possibilidade do fenômeno. Na linguagem mítica, tal como Jean-Pierre Vernant (2005) compreende, não há diferença entre o metafórico e o literal. Ao se referir a Gaia, fala-se tanto da terra quanto da divindade. Desse modo, a figura de *Aurora* na obra oridiana assume diversos sentidos, como é próprio do símbolo mítico e do caráter polissêmico da poesia:

[o] relato mítico, por sua vez, não é apenas como o texto poético, polissêmico em si mesmo, por seus planos múltiplos de significação. Não está fixado numa forma definitiva. Sempre comporta variantes, versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição e que escolhe, em função das circunstâncias, de seu público ou de suas preferências, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe parecer conveniente. Enquanto uma tradição de lendas estiver viva, enquanto permanecer em contato com os modos de pensar e os costumes de um grupo, ela se modificará: o relato ficará parcialmente aberto à inovação. (VERNANT, 2005, p. 13)

Na *Teogonia* de Hesíodo²⁶, Eós (*Ἠώς*), a divindade que personifica o amanhecer, é filha dos titãs Hipérion (*Ἵπερίων*) e Teía (*Θεία*). Posteriormente, os romanos a denominaram *Aurora*. Na mitologia greco-romana, era uma divindade precursora diária do Sol para o qual ela abria o amanhecer. Homero, por diversas vezes, a descreve com tendo róseos dedos²⁷. As representações iconográficas da figura de *Aurora* atravessam séculos. O Instituto Warburg conserva quase uma centena de representações do mito coligidas do acervo do historiador alemão. Para reunir os simbolismos de *Aurora*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant recorrem primeiramente a Charles Baudelaire – “Le Crépuscule du matin” – para depois pontuarem que: “[...] sempre jovem, sem envelhecer, sem morrer, ela caminha cumprindo seu destino e vê sucederem-se as gerações. Cada manhã, todavia, ela ali está, símbolo de todas as possibilidades, signo de toda as promessas. Com ela, recomeça o mundo e tudo nos é oferecido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 101).

Juan-Eduardo Cirlot (1984, p. 108) aponta que “o significado simbólico de Aurora concerne analogicamente a todo princípio, despertar ou iluminação”,

²⁶ Na tradução de Jaa Torrano (2007, p. 123): “[...] gerou o grande Sol, a Lua brilhante/e Aurora que brilha a todos nós sobreterrâneos/e aos Deuses imortais que têm o céu amplo/gerou-os submetida a Hipérion em amor [...]”.

²⁷ Na tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2019, p. 42): “[q]uando surgiu a que cedo desponta, a aurora de róseos dedos”. Segundo Michael Ferber (2007, p. 52), “[t]wenty-two times, mainly in the Odyssey, Homer describes Dawn with the identical line: When the early-born rosy-fingered Dawn appeared”.

argumentando que “em emblemas, marcas e signos, imagens da Aurora aparecem, com frequência, no período imediatamente anterior ao Renascimento”.

*

* *

A estreia de Orides na poesia brasileira aconteceu com a publicação de *Transposição* (1969). Esse primeiro livro foi mediado pelo diálogo com Davi Arrigucci Júnior²⁸. Durante a vida, Orides colheu boas críticas de intelectuais de matizes diversas da cultura brasileira. José Miguel Wisnik declara, acerca do lançamento de *Rosácea*, que “quem conhece seus livros anteriores [...] sabe que ela bebe na mais pura fonte da poesia” (WISNIK, 1986, s/p). Flora Süssekind (1989, p. 188) fala de uma “trama poética que, quase trava, silencia, na imprevisibilidade seca do fragmento [...]”. Por sua vez, Bruno Tolentino lhe dedica *A balada do cárcere* (1996). *Transposição* é composto por quatro seções: *Base*, *(-)*, *(+)* e *(fim)*. Com fortes figuras simbólicas, nele se percebe um senso de transcendência dos símbolos escolhidos. No livro, os vocábulos mais frequentes são²⁹: “palavra”, “forma”, “vida”, “mãos” e “real”. Com exceção de *Rosácea*, todos os primeiros poemas dos livros de Orides têm o mesmo título do livro:

TRANSPOSIÇÃO

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

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

²⁸ “Aqui, em casa, ela conheceu uma porção de pessoas e seu círculo começou a aumentar. Ela me visitava às tardes, vinha para conversar, pedir livros emprestados e mostrar poemas. A esta altura eu tentei publicar o primeiro livro de poesias de Orides com o apoio do professor Julio Garcia Morejón do Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo. Ele havia lido e gostado muito de seus poemas. Orides e eu discutimos um pouco, selecionamos poemas e desta forma saiu *Transposição* que, a meu ver, é até hoje o livro mais forte que ela escreveu. Neste volume, as características mais fortes de sua poesia, ou seja, a penetração, a lucidez cortante, a capacidade de alta condensação, e o caráter destrutivo estão apresentados de uma forma contundente, limpa e seca” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2005, p. 13).

²⁹ A contagem exata são dezoito ocorrências para “palavra” e quatorze para “forma”. Já os vocábulos “vida”, “mãos” e “real” ocorrem 13 vezes.

que desperta as flores em várias
 cores instantes e as revive
 jogando-as lucidamente
 em transposição contínua.
 (FONTELA, 2015, p. 27)

Nesse primeiro exemplo, atentamos para dois eixos importantes: a noção do movimento inerente à imagem geral representada pelo poema e a presença do movimento enquanto um ato de iluminação. O primeiro eixo, em uma visualização literal, apresenta o quadro corrente do amanhecer, da transposição entre os opostos noite-dia, cuja singularidade abarca, abstratamente, a modificação dos jardins. Ao se tomar os primeiros verbos de cada estrofe (“desperta” – “recria” – “desperta”), tem-se os motores vitais da presença de um modo de *devir*. Ora, vejamos a primeira estrofe: “Na manhã que desperta/o jardim não mais geometria”. A segunda: “Tudo se recria e o instante/varia de ângulo e face”. O que era um torna-se outro. O jardim, imagem do paraíso cristão, é também um símbolo de fecundidade, uma vez que o legado dos jardins das Hespérides — palco do casamento entre Zeus e Hera — marca, nas próprias divindades, o fluxo dos dias. Como apontam Chevalier e Gheerbrant (2018), foi São João da Cruz que fez da flor a imagem das virtudes da alma e do ramalhete que as reúne a imagem da perfeição espiritual.

A poesia oridiana, apesar da forte tendência à singularização, apresenta aqui, contudo, o significante amplo (“jardim”) como o hiperônimo (“flores”). Notamos a presença do conjunto em uma constante mudança, formando campos de criação. O recurso dos neologismos “vidaluz” e “cores instantes”, concentrados na potência criativa da palavra, compõe, dentre outras imagens, a perspectiva do transitório. Essa tensão entre movimento e iluminação, dentro dos primeiros poemas de *Transposição*, cria exercícios de reflexão sobre as fronteiras entre a linguagem, a filosofia e a religião.

Diante disso, no poema, a instauração do movimento acoberta o processo que vai “despertar” e “reviver” as flores, as quais, lucidamente, serão lançadas em uma transposição contínua. Na tradição filosófica, Heráclito foi o primeiro a refletir ostensivamente sobre aquilo que seria conceitualizado como devir: o *panta rhei* (πάντα ῥεῖ). Acerca da linguagem, a tese de Heráclito é aludida em *Crátilo*, de Platão, em que o personagem que dá nome ao diálogo argumenta que os nomes representam a natureza das coisas, e esta, por sua vez, está num incessante fluxo. Na

visão de Heráclito, é na *physis* que acontece a transposição ininterrupta dos entes. O cosmos, regido pela ideia do *pólemos* (Πόλεμος), propõe um incessante conflito entre os opostos.

Ao refletir sobre o devir, penso que poder-se-ia diferenciar uma espécie de *kínesis*, enquanto movimento da natureza mecânica das coisas, do movimento do fluxo, do vir-a-ser. Talvez seja essa a condição proteica da linguagem que se apresenta na obra oridiana cujo conceito de *fluxo* reaparecerá ganhando direções variadas dentro de seu universo poético. Desse mesmo modo, o poema “Tempo” também ilustra as vicissitudes do devir da linguagem:

TEMPO

O fluxo obriga
qualquer flor
a abrigar-se em si mesma
sem memória.

O fluxo onda ser
impede qualquer flor
de reinventar-se em
flor repetida.

O fluxo destrona
qualquer flor
de seu agora vivo
e a torna em sono.

O universofluxo
repele
entre as flores estes
cantosfloresvidas.

— mas eis que a palavra
canto florvivência
re-nascendo perpétua
obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre
de vida.

(FONTELA, 2015, p. 28)

Nas seis estrofes que surgem sob o signo do *Tempo*, há uma conflituosa relação entre o fluxo e a flor. Ambos, sonoramente alinhados — o que se repete em obrigar/abrigar —, integram posições opostas na imagem do poema. A primeira estrofe pontua que a ação, o fluxo, condiciona a flor a recolher-se sem memória, isto

é, sem identidade. Na segunda estrofe, o fluxo impede a flor de renascer idêntica, em virtude da repetição eviterna. Segue-se, nas terceira e quarta estrofes, o movimento arbitrário dos termos expostos. Todavia, na quinta estrofe, o embate muda. Observamos que agora é introduzido o termo “palavra”, e não mais a flor, a coisa, mas a *palavra* “flor”.

É a palavra que singulariza o símbolo, que permite à intuição singularizar a expressão do poeta. Enquanto o movimento é próprio dos entes, a singularização, a criação transposta em um poema é singular. Para Vilem Flusser³⁰, a “realidade” constitui-se de um conjunto de “dados brutos” aos quais o intelecto só terá acesso mediante a articulação da linguagem. Sendo o intelecto o produto e o produtor da língua, o ato de apreensão do real é construído por meio da palavra: “[a] matéria-prima do intelecto, a ‘realidade’, portanto, consiste de palavras e de dados brutos a serem transformados em palavras para serem apreendidos e compreendidos” (FLUSSER, 1963, p. 30).

Desse modo, o tempo histórico, no qual o intelecto e a língua estão circunscritos, é condicionante de outros modos de apreensão do real. Logo, dentro do amplo aspecto simbólico da língua, a poeta, ao condicionar sua expressividade, cria uma realidade extraordinária, no sentido de que o ordinário é o transitório. Isto é, ao singularizar-se, cristalizam-se momentaneamente os dados de sua apreensão. Nessa perspectiva, quando o poema expressa que a “palavra” cavalga o fluxo, é o momento em que a operação da linguagem elabora uma expressão subjetiva, dentro do caráter transitório da percepção.

*

* *

O mito, como propõe Ernst Cassirer (1977), é o resultado de uma elaboração poética do mundo, de um impulso do homem, que, ao olhar o universo, busca torná-lo inteligível:

³⁰ Orides destaca a obra de Flusser como influência em seus anos de formação (momento de criação de *Transposição*): “[...] que influências? Creio ter citado todas, mas ainda falta Vilém Flusser (Língua e realidade)” (FONTELA, 2019, p. 24).

[q]uando o homem, pela primeira vez, ergueu os olhos para o céu, não foi para satisfazer a uma curiosidade meramente intelectual. O que realmente buscava no céu era seu próprio reflexo e a ordem de seu universo humano. Sentindo que seu mundo estava ligado, por um sem-número de laços visíveis e invisíveis, à ordem geral do universo, tentou penetrar nessa misteriosa conexão (CASSIRER, 1977, p. 85).

Entretanto, essa elaboração envolve uma pluralidade de tradições e nuances que nenhum discurso é capaz de sintetizar. Nesse ponto, o afã de sonhar, de fabular, de compreender, transcende o próprio absolutismo da razão³¹. Se o impulso de tocar o real é imanente na proposta que Orides assume ter acolhido, a lida com o mundo, campo natural das incompreensões, é também um composto interminável de ditos, escritos e pensamentos:

ARABESCO

A geometria em mosaico
cria o texto labirinto
intricadíssimos caminhos
complexidade nítidas.

A geometria em florido
plano de minúcias vivas
a geometria toda em fuga
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza
Além dos planos no infinito
e o texto pleno indecifrado
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude
a primavera.

(FONTELA, 2015, p. 29)

Todo arabesco revela algo, um fio de discurso, um caminho de escritura. A poesia refaz o trajeto e lança o traço no espaço do verso, este que também é a linha entre o intuir e o escrever. A literatura, sendo por excelência o campo das intersecções dos discursos, recria o vasto plano de confusão do real. No poema, o

³¹ “Livre do absolutismo absorvente da razão e de sua verdade, a filosofia começa a levar a sério a finitude de sua errância constitutiva e sente no estrangeiro a nostalgia da pátria. Já não rejeita o mito com a autossuficiência de quem rejeita o que é infantil e pueril. Já não despreza o alógico e não racional como o bárbaro e o primitivo. Aceita o mito como uma nova infância. Como um novo princípio. Diante da riqueza originária da mitologia, a filosofia se sente como um filho pródigo. Tendo separado para si a razão, como sua parte da herança, entregara-se às delícias da racionalidade. E depois de milênios esbanjando o racional, ela reconhece a sua errância e sente haver dissipado nas definições lógicas a riqueza originária de seu patrimônio” (LEÃO, 1977, p. 195).

arabesco, o corolário sinuoso dos elementos geométricos, filia-se à imagem do caleidoscópio, tema bastante tematizado na obra oridiana.

Friedrich Schlegel (1997) utiliza o termo “arabesco” para designar a ironia com que autores como Denis Diderot e Laurence Sterne utilizam os *trópos* românticos, buscando dar-lhes sentidos contrários à interpretação comum. O arabesco remete-nos à curva, ao encontro e ao desencontro do texto (*textere*) complexo (*com-*) (*plectere*), do tecer junto, do emaranhar sentidos.

Segundo Flusser (1963), é da ordem do espírito humano tornar o caos do mundo uma fonte inteligível, atribuindo significado e sentido à natureza. Assim, todo processo mitológico se inicia como ordenação. O termo “texto” surge nas três primeiras estrofes: “texto labirinto”, “texto como em primavera” e “texto pleno indecifrado”. A profusa composição do texto poético cifra um dado sensível do real em que o desordenado passa ao pleno florido enigmático da criação poética.

Contudo, o que se torna enigma em decifração? Nenhuma atividade de pensamento, seja a reflexão filosófica, seja a estética, pode ser reduzida a um mero jogo de conceitos. Logo, o impulso filosófico do humano é, sobretudo, um pulso de autoconhecimento ou, como a resposta de Édipo à esfinge — como um enigma a ser decifrado —, é também o homem, *antrophos*. Segundo Cassirer (1980), o “conhece-te a ti mesmo” socrático é a aurora de toda filosofia. Nesse sentido, observo que é a face humana que está em jogo em boa parte da poesia oridiana.

*

* *

Na poesia, a forma é uma condição inseparável do sentido. No entanto, não obstante inúmeros gêneros a partir dos quais a filosofia foi escrita — poemas, aforismos, tratados, ensaios —, não há uma inquietação constante entre os filósofos, uma preocupação intensa acerca da forma-sentido: “Forma/densamente forma/como revelar-te se me revelas?” (FONTELA, 2015, p. 110). Podemos ver claramente essa não preocupação em Sêneca, quando, ao analisar o discurso retórico de Pápius Fabianus, indica a seu pupilo que não se inquiete com o estilo do autor. Diz ao pupilo que, para uma melhor fruição, bastaria que se atentasse mais à força da provocação do que à beleza da forma. Afinal, o filósofo escreve para a mente (*animis*), e não para os ouvidos (*auribus*). Sêneca prossegue dizendo que: “[a]o

filósofo não convém a excessiva preocupação com o estilo: como poderia ser corajoso e firme perante o risco da própria vida um homem angustiado com as palavras?” (SÊNECA, 2004, p. 549). Ora, refaço o questionamento do pensador: numa perspectiva contemporânea, há como fazer filosofia quem não seja angustiado com a palavra?

Distintamente, Arthur Schopenhauer (2005), em *A arte de escrever*, discute a ideia de que qualquer ato de escrita é a impressão dos pensamentos do autor, o qual ele denomina como *matéria*, isto é, o dado comum da realidade apreendida do mundo sensível que, ao elaborar-se em linguagem, cristaliza-se na própria forma do pensamento. O escritor, ao produzir cognitivamente essa elaboração entre a matéria do sensível e a realidade da expressão, engendra o constructo de seu discurso — agora indissociável da forma —, já que é uma transposição para a linguagem o que o intelecto apreende do mundo.

Por exemplo, Erich Auerbach (2001), analisando a forma de dois textos fundamentais da cultura ocidental, compara o modo “retardador” da poesia homérica com o “princípio de tensão” do Velho Testamento³². Enquanto o primeiro sugere uma abertura cuja digressão vislumbra em detalhes elementos estrelados na narrativa, o segundo incide em uma concisão densa cuja concretude narrativa estimula o imaginário a criar cenários possíveis nas entrelinhas do texto. Ao confrontar o episódio em que a velha ama Euricleia reconhece a cicatriz de Ulisses, presente no canto XIX da *Odisseia*, com o relato do sacrifício de Isaac no Velho Testamento, ele destaca a diferença entre os dois modos de representação fundantes na cultura do Ocidente. Enquanto a digressão espiral da primeira narrativa descreve com minúcias e transições temporais, a segunda cifra-se no dizer necessário, no angustiante relato de uma ausência explicativa. Consideramos que o elemento mítico da poesia de Orídes, entrelaçado nos imaginários grego e cristão, apresenta vislumbres cujas raízes galgam de um universo ao outro. Caso se pense na forma, a concisão de seus poemas se atrelaria à tradição bíblica cristã. Contudo, o conteúdo

³² “Por um lado, o homérico é caracterizado pela descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes em detrimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo tácito multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão de universalidade histórica desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático” (AUERBACH, 2001, p. 3).

do símbolo aberto — por vezes, com um mergulho na expressão múltipla, de difícil definição — marca um voo no campo seminal dos mitos gregos.

Vejamos:

POEMA I

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

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

Espírito nascido
das águas intranquilas
verbo fixado: sol
novifluente
(FONTELA, 2015, p. 31)

Sob o aspecto formal-fonológico, há três estrofes de quatro versos em que se nota, com exceção do último verso, a presença de hexassílabos não rimados — não se tratando, todavia, de hemistíquios cortados do verso alexandrino. O último, de quatro sílabas, marca uma característica central da poesia oridiana: a conversão ao menos, ao silêncio criado também pela forma.

No primeiro verso, o novo sol que flui transfigura o existir, fazendo renascer outra figura que perdura: a simbolização do recomeço. Há movimento, uma ação que se reconstitui. É neste movimento novo, do contínuo, que a segunda estrofe inaugura a vida intermitente que tenta o uno — o acontecer.

Significativa, a terceira estrofe exemplifica, ao mesmo tempo, o desfecho e a abertura desse mesmo movimento. É importante a força do verso que nos conta do “Espírito nascido/das águas intranquilas”. O símbolo da água, potencial fonte da vida, meio de purificação e de regenerescência, poderia suscitar a análise da condição do nascimento, do ventre — ou Afrodite, forma irreprimível de fecundidade, também nascida das águas — que se imiscuiria, como mãe, à força de um *Eros*, elemento-motriz de atração dos homens.

Porém, o movimento mítico encontra intertextualidade nos *Evangelhos de João*. Sendo o quarto evangelho do *Novo Testamento*, considerado o único não sinótico, o livro do apóstolo amado é o mais filosófico das novas doutrinas³³.

É no evangelho joanino que se encontram formulações cosmogônicas que elencam ao uno elementos da filosofia grega, como *arkhé*, *physis*, *kósmos* e *logos*. Se o Gênesis hebraico diz que “no princípio, criou Deus o céu e a terra”³⁴, João nos conta que “no princípio era o verbo e o verbo estava com Deus e Deus era o verbo”³⁵. Criando uma temporalidade ainda mais originária em relação à criação — antes que Deus pudesse criar o céu e a terra —, era ele próprio o *logos*, o verbo fixado. Prossegue nos contando que a luz-*logos* era “o verbo (*logos*), a unidade verdadeira que, vindo do mundo, ilumina todo ser humano”³⁶.

Em decorrência disso, são presentificados os elementos de uma *iniciação*, matéria comum à poesia da autora. É no terceiro livro de João que se manifesta uma questão de vida e coragem. Nicodemus, o fariseu convertido, expressa sua angústia ao questionar o verbo encarnado acerca do recomeço: “[c]omo pode um homem nascer de novo, sendo velho?”³⁷. Pergunta para a qual a resposta de Cristo foi: “[a] não ser que se nasça da água e do espírito, não se pode entrar no reino de Deus”. Segue com a afirmação: “[a]quilo que nasce da carne é da carne, aquilo que nasce do espírito é espírito”³⁸. O espírito é o *pneuma* (que também é alma e sopro das musas). Nesse sentido, o mesmo sol novifluente que inicia o poema o arremata, mas de um modo novo. Não se trata, claro, de uma mera apologia à esperança descabida — já

³³ Segundo Emmanuel Carneiro Leão (1977, p. 223), “[é] uma característica permanente do estilo de S. João: resolver um pensamento segundo os diversos aspectos, avançando em círculos concêntricos”. Acerca do Evangelho de João, o tradutor e pesquisador Frederico Lourenço afirma: “[n]ão há parábolas, não há exorcismos e não há desaprovação verbalizada por Jesus em relação aos ricos. Apesar de ‘amor’ e ‘amar’ surgirem mais vezes neste Evangelho do que em qualquer um dos outros, aqui não nos é dito para amarmos nossos inimigos. É neste Evangelho que Jesus diz: ‘Eu não julgo ninguém’ (8,15) e, talvez por isso, é o único dos quatro Evangelhos em que ele não condena o divórcio. Aqui não há Tentação no Deserto nem Transfiguração; não há Sermão na Montanha nem Pai-Nosso. É o único dos quatro evangelhos em que a mãe de Jesus não tem nome. É o único evangelho em que Jesus chora (11,35). E é o único Evangelho em que está ausente a palavra *euangélion*” (BÍBLIA, 2017, p. 364).

³⁴ “וַיֵּצֵא אֱלֹהִים אֶת הָאָרֶץ וְאֶת הַשָּׁמַיִם [and-the-earth | the-earth | and- | the-heavens | God |he-created | in-beginning]” (BLAIR, 2013, p. 1).

³⁵ Capítulo 1, versículo 1: “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος” (2009, p. 340).

³⁶ Capítulo 1, versículo 1: “Ἐν τῷ φῶς τὸ ἀληθινὸν ὃ φωτίζει πάντα ἄνθρωπον, ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον” (Ἦν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν, ὃ φωτίζει πάντα ἄνθρωπον, ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον) (2009, p. 341).

³⁷ Capítulo 3, versículo 4: “Νικodemος Ρῶς dynatai anthrōpos gennēthēnai gerōn ōn” (Νικόδημος Πῶς δύνатаи ἄνθρωπος γεννηθῆναι γέρων ὦν) (2009, p. 349).

³⁸ Capítulo 3, versículo 5: “[...] legō soi ean mē tis gennēthē ex hydatos kai Pneumatou ou dynatai eiselthein eis tēn basileian tou Theou” (λέγω σοι, ἐὰν μή τις γεννηθῇ ἐξ ὕδατος καὶ Πνεύματος, οὐ δύναται εἰσελθεῖν εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ) (2009, p. 349).

que, ao menos aqui, é o *movimento* o nervo do poema —, mas não há como se passar incólume a ela. Basta-nos lembrar que a aurora nos acode, quando em escuridão. O dia, quando suplanta a noite, é também transposição, necessária para renovar o duro tecer dos trabalhos diurnos. Também não é isto, como nos conta Orides, parte da relação entre a poesia e a filosofia: a renovação? Aquilo que, segundo a própria poeta, “juntas sempre, sempre colaboram para criar e renovar nossa própria humanidade” (FONTELA, 2018, p. 18).

Apesar da grande influência do cristianismo, dos santos e dos filósofos católicos, Orides, em uma idade posterior, manifestou um enorme interesse pelas tradições orientais, tendo sido iniciada no Zen-Budismo. Alguns poemas da autora marcam essa outra face religiosa. Aqui, por sua vez, reaparece o caráter da iniciação no sentido místico, dos processos e celebrações a etapas da trajetória dos homens:

INICIAÇÃO

Se vens a uma terra estranha
curva-te

se este lugar é esquisito
curva-te

se o dia é todo estranheza
submete-te

— és infinitamente mais estranho.
(FONTELA, 2015, p. 222)

Nas ordens religiosas, o ritual de iniciação significa morrer para uma vida e renascer para outra. Como uma observação contundente em um modo peculiar de poema condensado, os ditos soam como adágios. O marco, símbolo de mudança no poema, é descrito em tons de inadequação e de opressão marcados pelo imperativo: “curva-te” e “submete-te”. É interessante notar a associação realizada no documentário *Orides, onde ninguém mais* (2019), em que o poema retrata a fase da mudança da poeta para a capital de São Paulo. O último verso é o mais significativo. A estranheza inadequada ao lugar, à terra estranha, é característica dos poetas em um mundo antipoético, dos filósofos em um mundo da irreflexão.

*

*

*

Além do movimento, cabe ressaltar que outra característica marcante de *Aurora* é a presença da luz. Com sucessivas representações simbólicas, “o uso da luz como metáfora no âmbito da teologia e da filosofia é tão antigo quanto a instituição dessas disciplinas no repertório acadêmico da humanidade” (ALMEIDA, 2015, p. 43). Orides, é claro, utiliza a luz, a lucidez, como um de seus motes mais frequentes de simbolização:

MEIO DIA

Ao meio dia a vida
é impossível.

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

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

Meio-dia! Meio-dia!
A vida é lúcida e impossível.
(FONTELA, 2015, p. 50)

Marca do instante sagrado, o meio-dia é a hora sexta na tradição bíblica. Segundo o evangelho de João³⁹, após Cristo ser preterido por Barrábas, o martírio máximo da crucificação ocorre nesta hora. Para os monges cristãos, a acídia era o estado de melancolia — o demônio do meio-dia — que abatia o indivíduo, atrasando seu ânimo para atividades diárias. No poema, persiste um jogo de antagonismos entre a luz e a possibilidade da vida. A luz destrói os segredos, é crua contra os olhos e ácida para o espírito. Alberto Caeiro, em sua conhecida característica antimetafísica, elabora que “pensar é estar doente dos olhos”. Por certo, o poema oridiano apresenta um caminho contrário, na terceira estrofe, nos versos entre parênteses: “(Porém como saberias/quando vieste à luz/de ti mesmo?)”. Propõe-se aí a ideia no arfar do possível: o quanto de verdade o homem pode suportar? Nietzsche (2011) utiliza com bastante ironia a metáfora do meio-dia. Em *Assim falou*

³⁹ Capítulo 19, versículo 14: “Era dia da Preparação da Páscoa, por volta da hora sexta. E Pilatos diz aos judeus: ‘Eis o vosso rei’” (ἦν δὲ παρασκευὴ τοῦ πάσχα, ὥρα ἦν ὡς ἑκτη. καὶ λέγει τοῖς Ἰουδαίοις, Ἴδε ὁ βασιλεὺς ὑμῶν) (BÍBLIA, 2017, p. 490).

Zaratustra, a metáfora exprime um ideal de passagem do homem fraco ao *Übermensch*:

[e] este é o grande meio-dia: quando o homem se acha no meio de sua rota, entre animal e super-homem, e celebra seu caminho para a noite como a sua mais alta esperança; pois é o caminho para uma nova manhã. Então aquele que declina abençoará a si mesmo por ser um que passa para lá; e o sol do seu conhecimento permanecerá no meio-dia. *‘Mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o super-homem.’* – que esta seja um dia, no grande meio-dia, nossa derradeira vontade! (NIETZSCHE, 2011, p. 85)

Se, ao meio-dia, a vida é lúcida e impossível, como viver? Como vivemos? Ao repensar a sabedoria popular grega, Nietzsche expõe a figura do sábio Sileno como a expressão dionisíaca dessa lida trágica com a finitude⁴⁰. Contudo, é esse antagonismo que o poema traz ao pensamento: se a luz do conhecimento é impossível, como o saberíamos, senão pelo ato dessa procura?

*
* *

Dar à luz. Gerar luz. Expressões para o nascimento, para o criar, são também muito próximas do sentido de gerar conhecimento. O nascer é também criação. Todavia, o ato da criação é o tempo único proveniente da intensa teia do gerar. No poema “Maiêutica”, há uma reflexão entre os tons de comparação entre o ato de gerar, lento, silencioso e o do nascer, sempre em fulgor:

MAIÊUTICA

Gerar é escura
lenta
forma in
 forme

⁴⁰ “Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (Nietzsche, 1996, p. 36).

gerar é
força
silenciosa
firme

gerar é
trabalho opaco:
só o nascimento
grita.
(FONTELA, 2015, p. 312)

Como é sabido, a maiêutica (*μαιευτική*) é o método do diálogo socrático, sendo o próprio termo oriundo do parto, acontecimento diretamente ligado à ocupação da mãe de Sócrates. É famosa na filosofia a comparação entre as atividades. No entanto, o poema mantém o foco mais no trabalho de parto como imagem da criação, dedicando-lhe a maior parte dos versos. A celeridade e a pressa atravancam o horizonte do pensamento no ato da criação. O poema promove um discurso distinto. Marca que o gerar é o lento, o escuro, o opaco. Transita-se aqui na lentidão do trabalho, da reflexão. O nascimento, ativado somente pelo verbo, é o acontecer da coisa. É o momento oportuno, célebre, mas final — furtivo e evanescente.

*
* *

Neste ponto, chamo a atenção para outra face da poesia de Orídes, ainda pouco explorada: a face erótica. Não há textos sistemáticos que se debrucem sobre a conotação erótica de seus poemas — nos vários sentidos que o termo erótico pode assumir. Argumento que o mito de *Aurora* é também caracterizado por uma forte conotação sexual. Junito Brandão salienta que “todo o seu mito é um tecido de amores” (BRANDÃO, 1986, p. 269). Dentre as narrativas mais famosas, *Aurora* uniu-se a Marte, despertando a fúria de Vênus. Esta, como vingança, condenou *Aurora* a apaixonar-se infinitamente por guerreiros mortais. No poema “As deusas”, Orídes cita, de modo incomum, a versão grega do mito e o compara a Atenas:

AS DEUSAS

ÉOS
cadela:
libérrima

despetalada
e eterna.

ATENAS
Invisível
teia

de
vento
de luz
de
névoa?

teia
viva
senha e signo

a mente une todas
as coisas.
(FONTELA, 2015, p. 360)

As duas deusas estão marcadas em letras maiúsculas. Poder-se-ia pensar nas relações entre o corpo, na sensualidade de Éos em relação à teia invisível da inteligência, do intelecto. Uma deusa é virgem, a outra é libérrima. No poema, ambas as construções míticas se unem na mesma toada em que parecem se opor.

Antes da cisão das religiões abraâmicas unificarem no masculino a figura de Deus, tem-se, entre as concepções arcaicas, o dualismo masculino-feminino como apreensões sagradas. No poema acima, Orídes demarca o termo “Atenas”, e não “Atená”, como é comumente pronunciado. Todavia, no grego, inexistente a diferença Atenas, a acrópole, e Atená, a deusa. Os termos coincidem: *Αθηνά*, quando é, por vezes, utilizado *Παλλάς Αθηνά*⁴¹.

Nossa interpretação dos versos propõe pensar que a deusa também é a cidade. A imagem geral do poema opera com uma confrontação da figura de Eós, como uma libertina, ante a presença da Atena enigmática. No canto V de *Ilíada*, Atena acode o bravo Diomedes em sua prece e liberta a névoa de seus olhos para que o guerreiro

⁴¹ O termo admite diversas interpretações. Segundo Robert Scott e Henry George Liddel, o epíteto *Παλλάς* é algo como “aquela que empenha a lança” [...] “commonly derive from *pallô*, either as Brandisher of the spear” (SCOTT; LIDDEL, 1996, p. 1836, grifo dos autores). Junito Brandão fornece outra versão: “[...] O epíteto ritual, Palas (Atená), não se deve ao nome do Gigante, mas a uma jovem amiga da deusa, sua companheira na juventude e que foi morta acidentalmente pela mesma. Daí por diante, Atená adotou o epíteto de Palas e fabricou, consoante uma variante tardia, em nome da morta, o Paládio, cuja lenda é deveras complicada, porque se enriqueceu com elementos diversos, desde as epopeias cíclicas até a época romana. Homero o desconhece” (BRANDÃO, 1987, p. 25).

possa ver quem é mortal e quem é deus⁴². O trecho remete à reflexão de que só com o auxílio da sabedoria é possível distinguir os homens e os deuses, e não só, mas também a condição imposta a cada um. Essa distinção entre deuses e os homens é justamente o que Éos não faz ao ser uma deusa que se apaixona por mortais. Logo, emerge outra confrontação entre opostos. Não obstante os adjetivos “cadela” e “libérrima”, Éos não deixa de ser divindade, o que imprime a força do sagrado em seus atos eróticos. Somente com o esforço da mente é que a bruma da cisão entre o humano e o divino é ressignificada.

*

* *

O amanhecer, por sua vez, ganha presença na obra oridiana, por meio do símbolo de alba. Segundo o dicionário Houaiss (s/d), alba é tanto “a primeira claridade” quanto, por extensão, um gênero da poesia medieval, sobretudo da lírica provençal, em cujas composições se alude à despedida de dois amantes ao romper da aurora. No poema “Alba II”, o erotismo de *Aurora* é novamente representado:

ALBA (II)

A estrela d'alva – puríssimo
centro da aurora – sidera-me
penetra-me até à vertigem.
(FONTELA, 2015, p. 196)

A estrela d'alva é o símbolo astronômico relativo a Vênus. Figura por excelência da beleza e da sensualidade, o movimento do poema nos revela um enlevo erótico. Nele, há três elementos que remontam ao erótico: a estrela (Vênus), a alocação dos únicos verbos “penetra-me” e “sidera-me” — indicando ordem e, ao mesmo tempo, passividade — e os sentidos que eles produzem dentro do poema. De outro modo, o poema a seguir demonstra distinta figuração do termo alba:

ALBA

⁴² “No teu peito eu coloquei a força de/teu pai — a força/inquebrantável que tinha Tideu,/cavaleiro/portador do escudo./E tirei da frente dos teus olhos a/Bruma que lá pairava,/Para que conheças bem quem é deus/ quem é homem” (HOMERO, 2019, p. 108).

I

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

II

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

III

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

IV

Branco
sinal oferto
e a resposta do
sangue:
AGORA!
(FONTELA, 2015, p. 167)

Neste poema, há uma espécie de fenomenologia em quatro tempos na lida com o despertar do sono. Tal como Proust narra os devaneios e apreensões confusas que precedem os sonhos, o tempo aqui subverte-se em delicados tons de percepção. No primeiro tom, há a condição da luz em surpresa ao sonho pairado no homem. No segundo, tem-se a singularização do olhar ante o mundo. No entanto, é olhar de “primeira vez”, de singularização. O ver com olhos de novidade, retirando a opacidade da visão fatigada que, ao ser acostumar com o que olha, já não se assusta com o mundo. Já no terceiro, há a imposição da sucessão de imagens que vão se mostrando à retina: “toque de um raio breve” ante “a violência das imagens no tempo”, como se o exato momento da marca se condicionasse ao instante seguinte. No quarto, o ato próprio da criação manifesta-se no símbolo do branco. Acontecimento divino. Tom máximo do silêncio. O branco é a possibilidade. O grito “agora!”, ao fim do desenvolvimento das imagens oscilantes, abarca o acontecer em sangue, seja da criação, seja da ação mesma, do imediato acontecimento.

*

*

*

Alcides Villaça narra um singular encontro que tivera com a Orides jovem, ainda estudante de Filosofia, durante aula de Estética ministrada por Gilda de Mello e Souza⁴³. Tomo nota do símbolo desse encontro por meio dos desenhos em círculos concêntricos que a poeta realizava em seu caderno. A ideia do círculo, do movimento perfeito, inalterável, corrobora um ideal de poesia que se retrabalha com seus processos de simbolização. Orides alcança um tipo de poema singular, decantado, do frugal trabalho da palavra em dizer o essencial a ser dito.

Marcio de Lima Dantas (2006), ao se deter acerca do “ritmo visual” nos poemas oridianos, aponta que a leitura de sua obra proporciona um modo de círculos concêntricos de significação, em que o símbolo possa ser lido de modo múltiplo:

[a]o se deter nos seus significantes determinadas qualidades sensoriais, advindas do fato de o signo gráfico velar diagramas e não ser apenas resultado de uma específica organização gramatical, o poema resguarda uma cavilação que requer uma atitude mais construtiva, mais intelectualizada perante o fato estético. Nos círculos concêntricos irradiadores de imagens, não há lugar para gratuidade nem muito menos para o ingênuo. Há que se munir, o leitor, de um repertório mais elaborado, na medida em que nos encontramos diante de um fato estético que é fruto de uma consciência organizadora de diversos domínios fronteiriços da literatura (Mito, Psicologia, Sociologia, Antropologia), vinculando, conscientemente ou não, toda uma série de códigos. (DANTAS, 2006, p. 78)

Se o movimento e a luz, símbolos de *Aurora*, perpassam sua obra, Orides demonstra, através da escolha da seção de seus livros, um conhecimento dessa escolha. Ao observar *Teia* (1996) — o último livro publicado por Orides —, divido-o em seis seções: fala; axiomas; o antipássaro; galo [noturnos]; figuras e vésper [finais]. Há, ao final, um consciente arranjo ao terminar seu último livro com a figura

⁴³ Autor, professor e contemporâneo de Orides, Alcides Villaça relatou, em artigo na Folha de São Paulo, por ocasião da morte de Orides, o ocorrido. A mesma fala torna a se repetir no Colóquio em homenagem aos 50 anos de *Transposição*, ocorrido na FFLCH-USP em 2019: “[...] Na aula, a colega à minha frente – moça muito magra, muito míope, muito esquisita – não parava de encher uma folha de caderno com nervosas espirais e círculos concêntricos. Algum tempo depois fiquei sabendo que, além dessas figuras obsessivas, Orides criava poemas dos mais intensos e iluminados do nosso tempo, nos quais se dava uma perfeita conjunção entre o que dizem as palavras, controladas, e o saber calar, no específico silêncio que acusam [...]”. Edição de 8 de novembro de 1998.

de oposição ao amanhecer. Vésper é o cair da tarde, relativo à estrela marcada no céu pelo planeta vênus. Orides, sensivelmente, encerra a obra com os versos:

VÉSPER

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume.

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima:

depois dela só há
o silêncio.
(FONTELA, 2015, p. 386)

O modo de caracterização pelos verbos no presente conduz o leitor à presença dos possíveis caminhos da estrela da tarde. Cabe pensar na estrela mesma, como atmosfera do trânsito dos dias, em modo crepuscular, madura e altíssima, infecunda. Numa reflexão poética, um arcabouço da metapoesia, algo que não é novo na tradição poética, mas é bastante presente num contemporâneo que se põe em espelho. A estrela, em seu estado último, brilha o tempo em sua impossibilidade. O que há depois da jornada? O que há do pensamento em estado lúcido de reflexão? Talvez, a pura manifestação do silêncio, a que nada se deve, a não ser a sabedoria do caminho.

4

Kairós

Se meu mundo cair
eu que aprenda a levar.

José Miguel Wisnik, *Se meu mundo cair*.

Era outubro de 1960, na *Fontenay-aux-Roses*, quando Yves Klein preparou, junto a seus companheiros de judô, a montagem de *Le Saut dans le vide*. Na imagem, o artista se projeta no ar, lançando-se, de braços abertos, com graça e leveza. Ao contrário do trajeto lógico da queda, seu corpo parece levar no vazio. Ao conceber a fotografia como partícula autônoma de percepção do real, Susan Sontag (2004, p. 18) afirma que essa arte proporciona “uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério”. Penso que esse “mistério” — de alguma maneira, um símbolo poético — também seduz o intelecto para o trabalho de pensamento: “toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio” (SONTAG, 2004, p. 18).



Figura 1 – *Le Saut dans le vide*, de Yves Klein (1960)

Pensando na imagem de Klein, percebe-se a composição do movimento, em que todos os elementos se mostram em perfeito equilíbrio diante da possibilidade da queda. No entanto, essa possibilidade parece mais fruto da apreensão do espectador do que elemento expresso na face do artista no instante da fotografia: sem medo, sem angústia. A estruturação dos elementos, ao contrário de fechar-se num sentido único, parece se abrir, num caráter enigmático, à convergência do instante oportuno que se apresenta a ação.

Tal é a experiência do tempo que a poesia de Orides Fontela provoca. Há entusiasmo pelo símbolo no ato de lançar-se ao vazio em busca de um elemento tão fugidio à compreensão. Debruçando-me sobre tal dimensão em seus poemas, observo a existência de caráter amiúde das texturas do instante. Em grande parte das análises, é o instante que insurge como motor central dessa expressão do tempo. Dentro dessa recorrente representação, a figura mítica de *Kairós* (καῖρός) se impõe como símbolo central. Orides toma o mito grego (em algumas de suas transformações posteriores) como aspecto fundamental no decorrer de sua obra. Como também nota Marilena Chauí (2019, s/p), “em relação ao tempo a referência mais importante é ao kairós”⁴⁴.

Quando perguntada sobre como sua poesia possui um fluxo de imagens (como a luz) que, ao mesmo tempo, também se fixam (como a estrela), Orides responde, assertivamente, sobre a unidade entre o instante e o eterno: “a eternidade é um instante, e acho que todo poeta sabe disso. Tempo e eternidade não são contrários, é uma experiência esquisita” (FONTELA, 2019, p. 67).

Em outras declarações, Fontela afirma – ironicamente ou não – uma presença do conceito de *inspiração* em seu trabalho de escrita: “Pertencço à família dos poetas inspirados, embora eu seja antirromântica e isso esteja também fora de moda, mas não é culpa minha. No fundo, talvez eu seja romântica. É tudo espontâneo, eu vou anotando em cadernos, em livros de outras pessoas, em pontas de papel. Depois, deixo descansar por um longo tempo” (FONTELA, 2019, p. 99). Nesse trecho, a poeta relata também um costume de esboçar poemas e anotações às margens dos

⁴⁴ Marilena Chauí (2019, s/p) diz que “[...] é interessante pois tanto nos cursos de Jean-Pierre Vernant [que Orides frequentou na USP], em Walter Benjamin ou em referências que eu fazia ao Eclesiastes em cursos sobre Espinosa havia essa ideia – como na medicina grega – da importância do tempo oportuno, em que reside o primeiro aforismo de Hipócrates”.

livros que costumava ler. Motivada, evidentemente, pelo contato com a obra que esteve em mãos, a prática da leitura era também inspiração à escrita imediata. Poder-se-ia inferir que esse tempo oportuno, que é em si gerador da temporalidade — um instante *poiético*, de trabalho e criação — é também um instante *kairítico*. A poeta, em contato com um sentido que a inspirasse, cria por meio das palavras as suas impressões. Contudo, escapando dessa espinhosa perspectiva idealista do poema como inspiração, e não como trabalho, a possibilidade de sentidos do instante, quando se deixa o próprio poema falar, guia-me a outros campos possíveis. Por exemplo, logo nos primeiros poemas de *Transposição*, emerge o sentido de um instante único como inflexão entre forma e ação — no caso, o salto:

SALTO

I

Momento
despreendido da forma

salto buscando
o além
do momento

II

Desvitalizar a forma
des – fazer
des – membrar

e – além da estrutura –
viver o puro ato
inabitável.

(FONTELA, 2015, p. 35)

Ao empreender o movimento do salto sem o vislumbre da queda, o poema demarca a formulação do momento dissociado da forma. Em casos minoritários, o prefixo “des” pode estabelecer intensificação de sentido, como em “desinfeliz”. Entretanto, os termos “despreendido” e “desvitalizar” parecem trazer o sentido mais comum do vocábulo: de oposição⁴⁵. Nas outras aparições do prefixo, a ocorrência

⁴⁵ Ressalto, contudo, uma observação acerca do termo “despreendido” grafado em duas edições das obras de Orídes Fontela, tanto sua *Poesia reunida* (2006) pela editora 7Letras e Cosac Naify assim como na versão da editora Hedra (2015). O vocábulo ‘despreendido’ não é dicionarizado (HOUAISS, VOLP-ABL), entretanto, em breve levantamento de textos acadêmicos e veículos que utilizam a norma culta, é possível notar que tal variação do termo ocorre com o mesmo sentido de

dá-se por meio de travessões. Nesse caso, penso que a leitura pode — considero que a voz e o ritmo também são proporcionadores de sentido — estabelecer uma cisão ainda mais clara. Nessa perspectiva, Donizete Galvão (2010) comenta as leituras bem marcantes de Orides⁴⁶. Saltar é sair de um ponto e se lançar em direção a algo; nesse caso, o salto torna-se uma condição do desfazer — como um devir que desconstrói, de uma proposição dos “desfazimentos”, como é também presente nos poemas “Penélope”, “Meadá” e “Ludismo”.

Ainda assim, esse sentido coaduna uma composição de procura, quase metafísica, caso se tome os diferentes vislumbres de sentido de “puro ato”. Ao buscar o além do momento e o além da estrutura — o advérbio demarca um sentido de espacialização posterior ao objeto —, promove-se uma condição de algo além do tempo comum em que o “puro ato/ inabitável” soa como estado de uma temporalidade distinta. Os únicos substantivos que se repetem no poema são “forma” e “momento”, duas palavras cuja carga filosófica é complexa⁴⁷. Compreendendo-se o salto como uma metáfora de procura, de lançar-se a algo, de se pensar em modo temporal, dada a ação do título, o ato — instante — é dissociado do *continuum*: forma ou não-instante. Isto é, o instante da ação é tido como o único momento que existe — um instante cercado de “dois nadas”, antes ou depois.

Para tanto, é preciso fazer algumas distinções sobre o conceito do kairós para melhor compreendê-lo na obra oridiana. Como aponta o *Greek-English Lexicon* (LIDDELL; SCOTT, 1996)⁴⁸, quanto ao verbete kairós, o sentido frequente do vocábulo é associado ao *tempo exato, crítico, oportuno*. De fato, as diferentes concepções de tempo na Grécia arcaica obedecem a distintas concepções históricas que não são totalmente sintetizadas em esquemas definidores. Jean-Pierre Vernant (1990) trata do tempo arcaico a partir da apreciação dos aspectos míticos da memória

“desprendido”, que é o que tomo aqui. Convém ressaltar que, o termo em questão também forma, no aspecto do verso, uma redondilha maior.

⁴⁶ Donizete Galvão, em depoimento sobre Orides Fontela, relata: “como leitor, costumava ler versos como quem lesse um *koan*. Para minha surpresa, não havia nenhuma suavidade na leitura feita pela própria Orides. Ela lia seus poemas de maneira forte, vigorosa, sincopada. Foi uma experiência reveladora vê-la numa grande cadeira da Livraria Duas Cidades tratando sua poesia com voz incisiva e decidida. Causava um estranhamento saber que aquela energia poética vinha de uma mulher tão frágil e com a saúde debilitada” (GALVÃO, 2010, s/p).

⁴⁷ Segundo Castro (s/d), “[o] conceito de forma é difícil e complexo, a partir sobretudo de Aristóteles. A compreensão dela como algo objetivo e definido é um equívoco. Platão, ao pensar a obra como um corpo vivo, já mostra uma instabilidade da forma (embora não pense, talvez aparentemente, o código)”.

⁴⁸ “[...] *More freq.* of Time, exact or critical time, season, opportunity” (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 858).

(*Mnemosyne*), relacionando a situação privilegiada da poesia lírica, dos aedos e das práticas de adivinhação nessa atmosfera de compreensão de um universo cíclico, do tempo oportuno, de sucessão das eras, no qual regia o cosmos.

Barbara Cassin (2014)⁴⁹ argumenta sobre a etimologia e a dupla pronúncia do termo. Segundo a pensadora, *kairós* é proveniente do adjetivo *kairios* (καίριος) — encontrado apenas na *Ilíada* — referindo-se à falha em uma placa de armadura, no peitoral, dobradiça ou encaixe. O *kairós*, então, se derivaria de uma fenda aberta em alguma unidade. Já *Kairos* (καῖρος) pertence ao vocabulário da tecelagem e refere-se à trança que regula e separa os fios de uma urdidura. Desse modo, *kairós* (καιρός), no sentido usual do termo, sugere a abertura de algo descontínuo em um *continuum*, a quebra do tempo no espaço, ou do tempo temporal no tempo especializado.

No imaginário do ocidente, a personificação imagética mais proeminente do *Kairós* é a esculpida por Lísipo (sec. IV a.C.). Nela, o escultor grego compõe um divino jovem com asas, ágil e com um cacho de cabelos longos. O alado divino não vestia roupas, e só era possível agarrá-lo segurando-o pelos cabelos. Se assim não fosse, seria impossível segui-lo ou trazê-lo. *Kairós* era associado à inteligência de Atena, à paixão de Eros e mesmo ao vinho de Dionísio:

⁴⁹ Segundo a pensadora: “The Greek word *kairos* [καιρός], which can correspond to the French *moment*, in the sense of *bon moment* (right moment), *moment opportun* (appropriate moment), *occasion* (opportune moment) (cf. the title of the novel by Crébillon fils, *The Night and the Moment*), refers to a nonmathematizable singularity. Latin rhetoric (Quintilian, *Institutio Oratoria* III.6.26; V.10.43) thus distinguishes between *tempus generale* or *chronos* [χρόνος], a time linked to history and likely to be dated, and *tempus speciale* or *kairos*, a distinct time that is either periodically repeated (a favorable season in a natural cycle, or an auspicious moment that is favorable for a certain kind of action in people’s lives), or that occurs unpredictably, and it is thus expressed as *tempus per opportunitatem* (G. *Fabii Laurentii Victorini explanationum in rhetoricam Ciceronis libri duo*, ed. Halm, I.21) or as *occasion* (ibid., I.27). [...] The specificity of the Greek word, which accounts for the scope of its application, comes from its originally spatial meaning, referring to a crucial cutting or opening point, as in the adjective *kairios* [καίριος], found only in the *Iliad*, and which applies to the flaw in a breastplate, hinge, or fitting (IV.185; XI.439; VIII.326), and to the bony suture of a skull (VIII.84), all places where a blow to the body could be fatal and would decide one’s fate. So Euripides speaks of a man “struck in the *kairos*” (*Andromache*, 1120). This may perhaps explain how in Latin the skull’s “temple” (*tempus*, -oris), “time” (*tempus*, -oris), and the (architectural) “temple” (*templum*) are related to *temnō* [τέμνω], “to cut” (cf. *temenos* [τέμενος], “enclosure, sacred place, altar”).

[...] In medical vocabulary it is a moment of crisis, and the interlacing or combination of circumstances in politics and history. It expresses timeliness (thus the [appropriate] measure, brevity, tact, convenience) and opportunity (thus advantage, profit, danger), or any decisive moment that is there to be seized, normatively or aesthetically, as it passes by—and seized sometimes even by the hair, since *kairos* is often figured as a young man who is bald or has the back of his head shaved, but who has a long forelock in front. Thus, in Pindar, *kairos* is used to characterize words, both expertly fired and well woven, which hit their mark (*Nemean Odes*, 1.18; *Pythian Odes*, 1.81, 9.78). The attention given to *kairos* defines a certain type of rhetoric, that of Alkidamas, or of Isocrates and the Sophists, and characterizes rhetorical improvisation (Greek *epi tōi kairōi* [ἐπὶ τῷ καιρῷ], Latin *ex tempore*), of which Gorgias was, according to Philostratus, the initiator (*Vitae Sophistarum*, I, 482–83)” (CASSIN, 2014, p. 2296, grifos do autor).



Figura 2 – Turin, Museo di Antichità: Kairós (BOSCHUNG, 2013)

Orides Fontela utiliza explicitamente a figura ao intitular um de seus poemas “Kairós” — observe que a poeta usa o vocábulo acentuado, mais tradicional do termo. No poema, também estão presentes dois símbolos importantes de sua poética — o pássaro e o espelho:

KAIRÓS

Quando pousa
o pássaro

quando acorda
o espelho

quando amadurece
a hora.

(FONTELA, 2015, p. 326).

Por ser composto em dísticos concisos, ao pensar sobre os modos de leitura do poema — naquilo que Ivan Junqueira caracterizou como ritmo semântico —, Marilena Chauí (2019) toma as possibilidades de leitura como modos de expressão do próprio tempo — em que “o ser da linguagem se materializa na construção de sentido dos versos”. A partir disto, diz que Orides criou uma reflexão absolutamente nova sobre o *kairós*. Indo além do conceito utilizado por Hipócrates, ou do *kairós* da

tragédia e da retórica. Para a pensadora, “Orides reinventou o *kairós*, pois, aí ela reinventou o tempo” (CHAUÍ, 2019). Como bem demarcado, a composição dos versos cria uma tensão, um momento específico, que interrompe uma possível sequência anterior — se algo pausa, é porque voa. Logo adiante, no segundo verso, mostra que o sentido de “espelho acorda” seria uma referência à teoria da visão na Grécia antiga, em especial à filosofia aristotélica. A respeito disto, Chauí (2019) prossegue:

Do pássaro que pausa – em seu momento oportuno de parar de voar. Ou da hora que amadurece – a hora oportuna. Há na filosofia grega duas concepções a respeito da visão: numa, a visão tem como ponto de partida os olhos: em que são raios de luz que iluminam as coisas e as fazem serem vistas. Na outra concepção, são as coisas que enviam rios de luz aos nossos olhos e nos fazem ver. Houve um esforço enorme por partes dos filósofos, seja por optar por uma opção ou tentar conciliar as duas. E o esforço de conciliação feito por Aristóteles leva-o à questão do espelho. “Quando o espelho acorda”. O que Orides quis dizer com isso? Aristóteles coloca a seguinte questão: se as coisas são vistas a partir do meu olhar, sou eu que faço o espelho existir. No entanto, se sou eu que faço o espelho existir, como explicar que o espelho reflita a minha imagem? A explicação de Aristóteles é: o encontro da luz no espelho é o momento que a potencialidade da visão é atualizada pelo espelho. Atualizando, portanto, a capacidade de refletir, porque estou na frente dele, e a capacidade de fazê-lo refletir, porque ele me vê. Esse é o tempo oportuno, atualizado. (CHAUÍ, 2019, s/p)

Ao construir a sua interpretação do poema por meio do arcabouço filosófico grego, a autora, que já havia escrito sobre essa relação da visão com o conhecimento em *Janela da alma espelho do mundo* (1988), encontra no poema oridiano uma direção aberta cuja imagem da aporia filosófica, ao ser recriada em poesia, ofereceria outros caminhos de pensamento. Logo, o retrabalho deste exato instante da visão — que o poema esteticamente expressa capturar — extrai a imagem de uma discussão filosófica da antiguidade e a transforma, por meio de sua linguagem, numa límpida representação do tempo. No entanto, não o faz por *bricolage* ou por modo de afirmação de algum conceito, mas por ofício autônomo de produção.

Ademais, em outro poema, o sentido do *kairós* é retomado, dessa vez em sua imagem mítica:

Este momento: arisco

alimenta-me mas
foge
e inaugura o aberto
do tempo.

(FONTELA, 2015, p. 398)

Arisco, eis a característica principal do mais fugidio dos deuses. Não é fácil capturá-lo, sua aparição exige atenção, cautela. Aqui, “o aberto do tempo” parece condizer à condição de criação de outra experiência do tempo. Como argumenta Richard Persky (2009)⁵⁰, a necessidade de sabedoria na lida com o real foi uma necessidade fundamental na cultura grega. É disso que emerge o sentido do *kairós* como sabedoria no trabalho com a natureza. Sendo a agricultura uma das principais ocupações humanas, fazia-se necessária a atenção ao tempo oportuno — do plantio, da colheita, da observação das estações, do movimento dos pássaros migratórios —, em que qualquer distração implicaria em total perda de trabalho. Um exemplo desse movimento de sabedoria está presente nos conselhos de agricultura d’*Os Trabalhos e os dias*, de Hesíodo.

Isto posto, pode-se pensar que, no poema oridiano, caso se tome essa interpretação do *kairós* arcaico, o sentido do segundo e do terceiro versos — “alimenta-me mas/foge” — ganha, para além da interpretação de alimento para o espírito — sopro, *pneuma* das musas —, a própria condição de alimento para o corpo. Se o tempo mais importante é tempo do *kairós*, do instante oportuno, a condição de obtê-lo também é geradora de potência. Então, o tempo que anima, no sentido etimológico do termo, é a temporalidade vital, de fissura no *chronos*.

Outro sentido arcaico do *kairós* parece emergir no poema “Voo”:

VOO

Flecha ato não verbo
impulso puro
corta o instante
e faz-se a vida
em acontecer tão frágil

lucidez breve
do movimento
acontecido.
(FONTELA, 2015, p. 70)

⁵⁰ Persky (2009) realizou investigação, em seu doutoramento, acerca da compreensão do *kairós* na pólis grega. Quando esta é tomada a partir do significado do *kairós* hesiódico, Persky pontua: “[w]hile Hesiod will not give us a complete picture of a Boetian farmer’s year, he does show us a mindset. I wish here to call attention to this mindset, not the details of when to pick grapes and when to sail, because what Hesiod teaches, as paraphrased in the *Contest of Homer and Hesiod*, is that looking to the *kairos* is the essence of wisdom” (PERSKY, 2009, p. 17, grifo do autor).

Aqui, o primeiro verso inicia de modo paradoxal: pode um ato, ação, não ser verbo? Ora, do ponto de vista gramatical, a própria palavra “ato”, um substantivo, já prenuncia um caminho provável. Todavia, caso se pense na imagem, o primeiro verso instrui à ação mesma, sem conceito: da flecha seguindo seu curso. Ailton Krenak utiliza uma famosa expressão acerca do voo do pássaro⁵¹ para pensar o antropoceno. Para o pensador, ao observarmos um pássaro voar rápido no céu, logo no momento posterior já não temos mais rastro dele. Isto é, o céu permanece o mesmo, como se nada tivesse acontecido — o pássaro não deixa vestígios. De outro modo, o momento mesmo do voo da flecha pode ser compreendido como fenômeno apreendido por um espectador que o observa. No segundo verso, o termo “impulso puro” pode ser interpretado de forma dessacralizada, como próprio ato de impulsão, potência. O poema exalta o instante de vida ao mesmo tempo que lamenta sua brevidade.

Um dos sentidos do uso do *kairós*, como demonstra Richard Broxton Onians (2000), em *The Origins of European Thought*, estaria no próprio ato de mirar e buscar um alvo exato. Como melhor exemplo, o autor utiliza uma descrição de prova de habilidade com arco e flechas⁵². Algo próximo a como a prova que Odisseu realizou para confirmar sua identidade a Penélope e a seus conterrâneos. A prova consistiria numa fileira com doze machados distribuídos em linha reta. Cada um possuía uma abertura em seu cabo, por onde a flecha deveria passar. O acontecimento, algo de destreza e apreensão, era o movimento único, o ato puro do *kairós*.

O poema perpassa todo o trajeto do acontecimento do voo. Entretanto, essa vitória intensa e vívida é também fugidia, “acontecer frágil” e “lucidez breve” do lançar-se ao céu sem rastro, do momento único que paira no nada.

⁵¹ “Um voo de um pássaro no céu, um instante depois que ele passou, não há rastro nenhum”. Palestra *Constelações insurgentes: fim do mundo e outros mundos possíveis*, de Ailton Krenak e Suely Rolnik no fórum de Ciência e Cultura da UFRJ em 10 de outubro de 2019. O trecho em questão foi replicado em diversos veículos de comunicação.

⁵² “It shows that the essential meaning of *καιρός* was not ‘target’, ‘objective’. *καιρός* is described where a weapon might fatally penetrate and described that at which archers aimed in practice. But what was the latter if we omit birds and beasts? At what were the archers to aim in the great shooting contest for the hand of Penelope? At what was Odysseus in the habit of aiming on other occasions? At a penetrable opening, an aperture, passage through the iron of an axe or rather of twelve axes set at intervals in a straight line. To get past fortifications, armor, bones, the early Greek archer practiced by aiming at an opening or a series of openings” (ONIANS, 2000, p. 344).

*

*

*

Após o apogeu helênico, a imagem divina do *kairós* grego representado por Lísipo cairia no esquecimento⁵³. Porém, no campo teológico, a tradição cultural cristã absorveu e ressignificou o termo, criando um *καὶρὸς* próprio. Por exemplo, na *Septuaginta*⁵⁴, o vocábulo é bastante utilizado. No *Novo Testamento*, o termo também é de frequente ocorrência: Marcos 1:14-15 (completou-se o tempo), Lucas 12:54-56 (sabeis reconhecer o tempo presente), Lucas 19:44 (por não teres reconhecido o tempo de sua vida), entre outros. Obviamente, cada importante passagem de um texto religioso já foi submetida durante séculos a escrutínios hermenêuticos intensos. Logo, é normal que o sentido do *kairós* varie conceitualmente a depender da corrente que o interprete. Ainda assim, segundo aponta Silva (2007), o sentido tradicional dentro no cristianismo refere-se à cisão entre *chronos* (*Χρόνος*) como tempo usual, do homem e *kairós* (*καὶρὸς*) como tempo divino, de cristo.

Dos poemas de Orídes, quando esse instante kairítico de fundo religioso emerge, a ocorrência se dá por meio da intertextualidade. Há um claro retrabalho conceitual da tradição, mas que também desloca esse conceito em seu jogo literário. Veja-se o poema a seguir:

ODE II

O amor, imor
talidade do instante
totalização da forma
em ato vivo: obscura
força realizando o ser.

O amor, momen
to do ser refletido
eternamente pelo espírito
(FONTELA, 2015, p. 67)

Dado o caráter solene e particularmente sublime da ode, as impressões conferem um tom elevado às impressões da poeta. O objeto elogiado é o amor,

⁵³ Cf. Boschung (2013).

⁵⁴ Tradicional bíblia hebraica traduzida ao grego koiné durante os séculos III a.C. e I a.C.

caracterizado num jogo de contrários como “imortalidade do instante”, seguindo-se por “totalização da forma/em ato vivo”. Como não pensar no amor como o máximo divino? Agostinho diz: “o amor procede de Deus e Deus é o amor” (AGOSTINHO, 1999, p. 144). No poema, a imortalidade do instante é o momento exato da conversão, em que o humano se torna partícipe de outro tempo, do espírito. O mesmo Santo Agostinho, no início das *Confissões*, busca invocar a Deus: “[e] como invocarei o meu Deus, meu deus e Senhor, já que certamente, ao invocá-lo, o chamo para dentro de mim?” (AGOSTINHO, 1999, p. 29). Ao trazer o divino para si no momento da conversão, o próprio divino é refletido no humano. Logo, o humano exprime em si a beleza dos atos e dos ensinamentos de Cristo.

No poema de Orides Fontela, esse encontro também acontece de forma contrária. A obscura força que realiza o ser — o amor — é também quem reflete o ser. Ao caracterizar o amor como momento do ser “refletido” pelo espírito, esse mesmo ser tem a sua imagem naquele que o reflete. Logo, o amor, momento do ser refletido, é o instante da comunhão construída em direção ao uno. No espírito também há a imagem do ser. Num caminho contrário, mas igualmente belo, o poema constrói um sofisticado jogo de relações entre deus e o humano, o que pode ser pensado na própria constituição de sua literatura – como um retrabalho que extrai, cria e que, ao mesmo tempo, pensa, de modo crítico, a tradição. Desse modo, o poema, tal como o afresco da *Criação de adão*, de Michelangelo, promove o duplo encontro — criatura e criador frente a frente, em escala proporcional —, o que, contemporaneamente, pode-se pensar também no humano como criador, não só criatura.

No poema *Eclesiastes*, há outra possível leitura sobre a condição do tempo:

DO ECLESIASTES

Há um tempo para
desarmar os presságios

há um tempo para
desamar os frutos

há um tempo para
desviver
o tempo.

(FONTELA, 2015, p. 229)

Sendo Eclesiastes o livro mais cético do códex bíblico, a intertextualidade aqui também traz uma reflexão sobre o sentido do tempo. Todas as três estrofes se iniciam com o mesmo verso: “há um tempo para”. Numa interpretação direta, pode-se compreender o termo “um” não como artigo indefinido, mas como numeral. Desse modo, a ressignificação da leitura implica a condição de um tempo vital, único: há um (e somente um) tempo para. No Eclesiastes da *Septuaginta*, o vocábulo *καὶρὸς* é utilizado para a representação desse *tempo único*.

Todavia, pode-se pensar que, a partir disso, o poema guie a uma direção diferente do *Qohélet* mediterrâneo. Enquanto o Eclesiastes tradicional tem uma significação afirmativa — “para tudo há uma razão e há tempo para tudo embaixo do céu/tempo para nascer e tempo para morrer/ tempo para plantar e tempo para colheita”⁵⁵ —, o poema de Orides, pelas formas negativas do verbo, parece lançar o leitor a uma desconstrução dos conceitos. Há um tempo — único — para “desarmar”, “desamar”, “desviver”.

Nisto, desarma-se o presságio – em que se desloca a importância do prenúncio do futuro –, atenuando a necessidade do presente. O “fruto”, termo polissêmico, soa como condicionante tanto a um legado do passado como possibilidade posterior. Logo, desama-se o que fez ou o que fará. Por último, “desviver o tempo”. Desviver, no sentido de “deixar de viver”, poder-se-ia pensar na morte como um momento em que o encerramento ocorre. Logo, colocaria um momento paradoxal: *é possível viver o momento da morte?*⁵⁶

No entanto, se “desviver” for tomado como sentido de “não viver” o que foi vivido, o poema, então, ganha outros ares, de labirinto, em que a abertura de um desfazimento da própria subjetividade, construída por seus encontros com o ser histórico, estaria num outro plano de apreensão do tempo. A característica desses instantes, todos enigmáticos, por si mesmos, tomam outros rumos do cotidiano banal, irrefletido. Uma das faces do instante é o momento de cisão consciente, ainda que temporária, do sujeito no mundo prático da técnica.

Há ainda um outro poema em que podemos pensar tal relação:

⁵⁵ “For everything there is a reason, and a time for every matter under reaven: a time to be bor and a time to die; a time to plant and a time to pluck up what is planted” (BLAIR, 2013, p. 1436).

⁵⁶ Orides demonstrou interesse pelo tema ao compará-lo a um caso pessoal, o de sua irmã, natimorta: “Eu achava o maior mistério como é que ela podia ter conseguido nascer e morrer ao mesmo tempo. Eu encucava com isso. Não tem mistério nenhum, mas para mim era misterioso. Achava as duas coisas, assim, conflitantes. Eu comecei a unir coisas, morte e vida, tempo e espaço, isso já dava uma ideia de união dos contrários. De dialética. Eu gostei dessas uniões de palavras” (ORIDES, 2019, p. 65).

Tão ácida a
sede
e a água
tão breve

Tão instantâneo
o pássaro: nem mesmo
o voo é captado
pelas águas.
(FONTELA, 2015, p. 265)

Sem título e cindido em dois tempos. No primeiro destes, de versos de clamor, a brevidade da água não perece o suficiente à sede, numa atmosfera clara de padecimento. Apesar de outros poemas de Orídes aludirem à figura bíblica de Rebeca, este se refere ao exato momento do encontro de Cristo com a mulher samaritana⁵⁷, no episódio presente no *Evangelho de João*. Na passagem, Cristo se mostra humano, em carne, com sede, e pede à mulher um cântaro com água. A mulher estranha o pedido de Cristo, pois os judeus estavam em conflito com os samaritanos. Também retruca acerca da escassez, do pouco de água que possuía ali. Então, Cristo responde: “todo aquele que bebe dessa água terá sede de novo. Mas quem beber da água que eu lhe darei, jamais terá sede até a eternidade” (BÍBLIA, 2017, p. 398). Como demonstrado nos comentários de Leão *et al.* (1977, p. 235), “para a mulher, a água viva é a água que corre na fonte. Para Cristo, a água viva é a verdade e a graça divina”. Nesse caso, Cristo se compadece aos clamores de pouca água, revelando que aquele que crê teria o espírito salvo. O poema de Orídes também demarca claramente essa oposição: de que a sede machuca e que a água é pouca. Ou seja, quer seja a necessidade do físico, quer seja a da alma, as aflições parecem sempre superiores às consagrações.

Diferentemente, a segunda parte do poema promove o caráter instantâneo da aparição, representado pelo voo do pássaro. Se se tomar a mesma metáfora religiosa, conforme mostra Ciriot (1984, p. 446) — “todo ser alado é um símbolo de espiritualização” —, a própria condição do diálogo entre Cristo e a mulher samaritana é um instante da viagem, da sede, do deserto, que, ocorrido uma vez, não mais se mostra presente em outra ocasião narrativa. Isto é, desaparece nos textos

⁵⁷ Na Igreja Ortodoxa Oriental, é conhecida como Fotina, proveniente de *φῶς* (luz, iluminada).

bíblicos, contudo permanece uma passagem bem representada em expressões artísticas religiosas do presente.

*

* *

Se essas referências gregas e cristãs fazem parte de um arcabouço simbólico importante da poesia de Orides Fontela, há outra série de poemas que soam mais enigmáticos. Neles, as representações do instante, apesar de aspecto central na construção, parecem fluir por rios vários, em sentidos ora tão próximos quanto distantes, ora tão convergentes quanto opostos. Ao mergulhar nas possibilidades do verso oridiano, pude me ver como a personagem de Borges, na *Biblioteca de babel*, indo de livro a livro, de ideia a ideia, preso em espaços hexagonais cujas infinitas estantes possibilitavam um infinito de elucubrações diferentes. Num primeiro momento, o diálogo, no pensamento por associação, poderia lançar luz a essa sobriedade poética que desafia. Não obstante, nem mesmo a “intuição do instante” de Gaston Bachelard, a *agoridade* de Octavio Paz e Haroldo de Campos e o *kairós* de Evangelhos Moutsopoulos ofereciam mais que belos caminhos autônomos; porém, à medida que se solidificavam, afastavam-me do objeto original.

Se a confissão da pena redime a culpa, essa aporia de pensamento não tardou a mostrar o óbvio ululante, tal como a fábula de Jean-François Champollion, que buscava a biblioteca de Alexandria⁵⁸ — percebe-se o que se procura diante dos olhos. Encontramo-nos diante do argumento de que não há um “sistema” de representação do instante, mas diversos tons, em que as atmosferas de sua poesia conduzem o leitor à deriva numa sucessão de apreensões e caminhos. De forma a navegar num caos circular, as variadas composições que suscitam esse sentido temporal parecem guiar, sobretudo, a condição do próprio fazer poético — e a condição do poeta — na contemporaneidade, mas não só. Para pensar sobre essa navegação, os seguintes poemas auxiliam:

⁵⁸ Essa fábula foi contada por João Cezar de Castro Rocha (2014) em conferência na Academia Brasileira de Letras. Em sua fala, o autor cria uma analogia acerca da expedição de Champollion, que buscara, no campo das escavações da Biblioteca de Alexandria, locais de armazenamento de livros (na constituição moderna), negligenciando que o espaço antigo, bem menor, constituiu-se para armazenamento de rolos. Isto posto, a comparação se dá com uma vertente crítica pessimista que, ao decretar o fim da literatura na contemporaneidade, negligencia as transformações que a atividade experiencia no presente.

O EQUILIBRISTA

Essencialmente equilíbrio:
nem máximo nem mínimo.

Caminho determinado
movimentos precisos sempre
medo controlado máscara
de serenidade difícil.

Atenção dirigida olhar reto
pés sobre o fio sobre a lâmina
ser numa só idéia nítida
equilíbrio. Equilíbrio.

Acaba a prova? Só quando
o trapézio oferece o vôo
e a queda possível desafia
a precisão do corpo todo.

Acaba a prova se a aventura
inda mais aguda se mostra
mortal intensa desumana
desequilíbrio essencialmente.
(FONTELA, 2015, p. 88)

O título, de modo primeiro, remete a uma atividade circense. Obviamente, o circo é um símbolo literário potente cujas raízes remontam ao Império Romano. Itinerante durante a Idade Média, torna-se um dos poucos refúgios para a fantasia do oprimido, sendo símile à *Commedia dell'Arte*, aos jogos de rua e às belíssimas festividades culturais que resistem ao avanço da padronização. O equilibrista, participe desse universo, evita a queda e tem de praticar, com beleza e graça, a sua atividade. Numa analogia externa ao poema, pensando a efusão do mundo contemporâneo, a maioria de nós não é equilibrista em alguma medida?

Logo no dístico inicial, há um jogo com a tal noção. Ao propor um *equilíbrio essencial*, dentro de outros possíveis equilíbrios – máximos e mínimos –, cria-se a busca de um sentido exato dentro do sentido geral. Por expressar elementos de ação, o poema conduz o leitor a uma atmosfera de deslocamento por meio dos substantivos “caminho” e “movimento”. Obviamente, o salto é o risco maior dessa atividade.

Ao pensar a forma, nota-se a proeminência de versos de 8 sílabas. Nas primeiras estrofes, predominam as vogais fechadas [i] e [e], e, na última estrofe, a vogal aberta [a] é mais presente. Poder-se-ia vislumbrar a semantização da forma,

cujo aspecto de transição do fechado para o aberto demonstraria uma briga pelo “equilíbrio essencial”, do verso do poema.

Ademais, a última estrofe, recorrendo à tradicional contradição comum nos sonetos, perpassa uma percepção de incômodo, desequilíbrio, ao entender como desumana a possível mortalidade extremada do salto. Isto é, quanto mais intensa e desumana, maior a glória.

A característica ressaltada nesse poema é a recorrência da captura de sucessivos instantes expressos ao decorrer das ações. O primeiro instante, o caminho do indivíduo antes da ação, figura estado de pré-salto, angústia do incerto. O segundo instante representa a ação em acontecimento pleno, fixação pelo equilíbrio, ponto alto do ideal perseguido. O terceiro instante é desfecho, o voo final, momento tenaz da amplitude da condição física. Esse estilo de sucessão de instantes está em estética próxima a dos *haikais* japoneses, estilo admirado por Orides. Na possibilidade da captura dos instantes decisivos no movimento, representa-se o êxito de criação poética por meio da fotografia do sensível no que é visto: *chaque instant est un instant de plenitude*.

Ao eleger elementos do cotidiano, o poema transfere espacialização dessa relação do instante como sobrevivência. De outro modo, no poema a seguir, o instante, em partes, configura-se também como momento oportuno, mas, dessa vez, para além da sobrevivência, há a representação de ataque:

CAÇA

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

Astúcia e tempo
(paciência armada)
e – na surpresa
do golpe rápido –

colher a coisa
que, apreendida,
rende-se?

Não: desnatura-se
ao nosso ato...
Ou foge.
(FONTELA, 2015, p. 177)

Ocasão própria da ação, esfera natural do movimento, a atividade que dá título ao poema é a própria busca implacável. Caçar é perseguir com vontade e estratégia, “astúcia e tempo”, é saber, no momento exato, a hora do golpe. Contudo, a prática exige o objeto caçado. O caçador, severo, irrompe à procura incessante de sua presa. Cólera de Ártemis, deusa cruel e severa, cujo masculino é seu alvo mais comum, o caçador projeta no outro um sentido de aniquilamento. Por outro lado, na única pergunta que o poema coloca, a figura do objeto caçado é posta em xeque — “rende-se?” — para, logo depois, dar a resposta central: “Não: desnatura-se”.

Desnaturar: perda daquilo que é da natureza, que é constituidor de sua estrutura. O poema, então, traz dois instantes: o da concentração da caça e o do destino do objeto apreendido, da sobrevivência. Enquanto o primeiro é tensa perquirição, o segundo é decisão: instante de deixar de ser ou de fuga. A constituição desses dois eixos de representação do instante já não diz respeito aos outros modos (clássico-cristão), tanto na intertextualidade, quanto no retrabalho do conceito. Antes, como representação própria, impera o não dito, o silêncio.

Em “Vigília” e “Flama”, o instante se produz como estado de permanência:

VIGÍLIA

Momento

pleno:
pássaro vivo
atento a.

Tenso no

instante
— imóvel vôo —
plena presença
pássaro e
signo.

(atenção branca
aberta e
vívida).

Pássaro imóvel.

Pássaro vivo
atento
a.

(FONTELA, 2015, p. 169)

Ato desperto, vivo, a vigília, encarada aqui como atividade noturna, ambientaliza o momento tenso da concentração permanente. Caso se pense o pássaro

não simbolizado, o pássaro mesmo, por sobrevivência, opera o ato na atenção necessária à sobrevivência, condição própria do esforço no ciclo contrário dos dias. Manter vigília é recusar o sono, é ir ao encontro da ordem.

Já o pássaro, como símbolo do pensamento, imóvel e concentrado, mantém sua instância de permanência também na contracorrente. Numa interpretação moderna, na condição social projetada pelo arbítrio da produção capitalista, o noturno permanece, ainda que cada vez menos, um refúgio do imaginário. Se o dia é o tempo do acontecer, do trabalho, da técnica, a noite é o oposto. Somente nela, instante do pássaro atento, se compraz sem as amarras da técnica, do excessivo racional. É no céu estrelado da vigília noturna que os enigmas adentram o silêncio, como para o espanto de Pascal (1973, p. 95): “o silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”; ou como poetizado por Orides: “[a]s ignotas/(des)razões/do/espanto” (FONTELA, 2015, p. 230).

No outro poema, “Flama”, a atmosfera silente também é presente:

FLAMA

Tensa
uma flama
no denso silêncio
vela

imóvel
brilha
intensa vigília
áurea

esfera
cálida
– brilho e

sigilo –

no intenso
silêncio
vibra e
vela.

(FONTELA, 2015, p. 210)

Aqui, o poema focaliza o instante da existência da chama, do bailar do fogo no momento concentração. Esse enquadramento de percepção, mediado pelos adjetivos “tensa”, “denso”, “imóvel” e “intensa”, caracterizam firmemente as faces desse instante. Gaston Bachelard dedicou uma belíssima obra — mais poética que técnica — aos símbolos da chama e da vela como operadores da fantasia e da criação

literária: “a chama é um mundo para o homem só” (BACHELARD, 1989, p. 12). No poema oridiano, o brilho e o silêncio compõem a atmosfera desse círculo de criação que, por outra vez, gira de modo contrário à ordem do mundo antipoético, da prosa artificial, publicitária e produtivista. Note-se que retornam os termos “silêncio” (oposto ao barulho), “intenso” (oposto ao esmorecido), “áurea” e “brilha” (opostos à opacidade). É sempre um lançar-se na contramão. O desfecho é também um convite ao pensar: “vibra e vela” — o jogo próprio de sentidos entre a vela, objeto, e vela, como ato de velar. Assim, é notório que, ao compor a imagem do indivíduo concentrado, no silêncio, sob a chama da vela, cria-se a possibilidade da resistência, da criação, da leitura, do próprio exercício do ócio:

[...] mas no cubículo de um sonhador os objetos familiares tornam-se mitos do universo. A vela que se apaga é um sol que morre. A vela morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo. (BACHELARD, 1987, p. 31)

*
* *

O poema, dissociado da necessidade discursiva dos tratados empíricos, opera em outra esfera da linguagem: sugere, canta, simboliza. Nessa visão, “[os] Poetas acendem Lâmpadas”, diz o verso de Emily Dickinson (1979). Em Orides Fontela, caso se enraíze em leitura específica, unitária, o tempo em cada poema é, por si só, um universo. No entanto, ao excitar o intelecto à compreensão do caráter do *kairós*, quando lidos assim, amplamente, nos poemas, percebe-se uma passagem a outro sentido de existência. Sim, existência, porquanto a percepção é que esse modo de temporalidade esteja sempre lutando contra tudo o que seja antipoético. Se o que é o principal traço filosófico na obra oridiana é o “ato de filosofar”, logo esse modo de estar no mundo é também incitado por instantes motivadores.

No âmbito da atividade do pensamento, o peso da existência humana e a dificuldade da vida ordinária são colocados em questão no indivíduo que sente em si a dúvida do mundo: “[m]inha profissão de fé, hoje, é pelo saber, pelo conhecimento” (FONTELA, 2019, p. 100). No mundo da indiferença universalizada, a prática da leitura de poesia, a desautomatização da linguagem, a dialética dos contrários, o espanto, tudo converge para uma maneira outra de presença. O sexto sentido aberto

pela poesia, como sonhou Haroldo de Campos, é a síntese da educação dos outros cinco sentidos quando prontamente exercitados. No contato com a obra de Orides, esse momento de autoconsciência — é o instante kairítico que nos excita a uma percepção que complexifica esse modo de estar no mundo sem, porém, se livrar de uma estética mediada pelo encanto e pelo fascínio. Deslocamento intenso — “dói fundo no pensamento” (FONTELA, 2015, p. 380) —, o exercício da leitura só aumenta em dúvidas. Ao nos oferecer dúvidas — “só as dúvidas santificam” (BARROS, 2010, p. 156) (o não-saber, o desaprender do desfazimento) –, lança-nos, assim, no aberto do tempo em questão:

[...]
Deixa florescer
o instante
e transparecer
o núcleo.
(FONTELA, 2015, p. 409)

5

Eros

[Eros]
doceamargo

[Eros]
o que nos dá sofrimentos

[Eros]
tecelão de mitos

] Eros
o deus da astúcia
que tece a palavra [

Safo, tradução de Joaquim Brasil Fontes.

“Quando pronuncio a palavra Nada,/crio algo que não cabe em nenhum não ser” (SZYMBORSKA, 2011, p. 65). O paradoxo criado pelo verso final do poema de Wisława Szymborska produz em mim a mesma sensação que é escrever sobre *Eros* na poesia de Orides Fontela. Quando tento captar algum significado, algo parece fugir na amplitude da palavra. Em primeiro lugar, porque o vocábulo em si carrega uma biblioteca de sentidos. Em segundo lugar, porque a opressão da linguagem entrega pouco daquilo que se almeja dizer. Logo, a árdua tarefa é presentificada pela falta. Busco o que não possuo. Amo o que não tenho. Nessa ausência, como alguém que se refugia num pequeno espaço de concreto diante da tormenta, agarro com força o possível da palavra. E ali sobrevivo.

Diante disso, antes de iniciar a proposta de compreensão, julgo necessário registrar algumas relevantes considerações. Por diversos momentos, Orides comunicou algumas intenções pontuais em sua produção estética. Fazendo declarações sempre bem analíticas, a poeta nunca romantizou a condição de seu ofício. Pelo contrário, suas exposições parecem sempre trazer o crítico a um chão mais sólido de pensamento.

A primeira questão é que Orides evitou cair numa poesia demasiadamente sentimental a qual pejorativamente poderiam caracterizar como “poesia feminina”. De modo contrário, Orides constata tal clichê e procura, como poeta e mulher, defender-se dele:

[q]uando eu era moça, resolvi ser feminista e percebi o seguinte: se eu fizesse uma poesia sentimental, chorosa, ‘feminina’, iria me desvalorizar. Então foi também um

esforço pensado, proposital, fazer uma poesia seca, seria, despersonalizada, que não passasse em nenhum momento a condição de mulher. A poesia não tem sexo, assim como a matemática não tem sexo, a filosofia não tem sexo. A poesia é o que é. (FONTELA, 2019, p. 50)

A segunda consiste na recusa a uma tradição brasileira a qual ela denomina como “confessional”. Ao considerar a tradição nacional “fraca”, por ser excessivamente lírica, emotiva — uma crítica já pronunciada desde o Modernismo —, Orides caracteriza sua obra numa direção oposta a esse “sentimentalismo”. Com isso, buscou criar uma poesia meditativa na tradição brasileira:

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

A terceira questão é o fato de a poeta declarar não ter escrito poemas eróticos — ainda que “erotismo” caracterize diversas nuances, refiro-me à representação que paira entre o sensual e o sexual. Orides afirmou ter afastado tal temática de sua poesia, não reconhecendo grande presença desse erotismo em sua obra. Esse argumento, no entanto, não é verdadeiro. Isto porque é possível encontrar reverberações eróticas em sua poesia, o que, claro, não invalida suas declarações. Afinal, é comum, vez ou outra, a poeta querer despistar seus críticos.

Consequentemente, uma questão fundamental aparece: sem temáticas sentimentais, sem idealização do feminino e com representações sexuais mais subterrâneas, o que sobra de *Eros* na poesia oridiana?

Bem, resta muita coisa. Ao se ater a uma matriz de *Eros* que se relaciona com expressões mais abstratas do pensamento, a poesia oridiana traça um diálogo íntimo com esses modos de compreensão do mundo. Com percepção autônoma, abstrata, sua obra cria um modo de intertextualidade crítica com outras formas de compreensão do desejo na história do pensamento.

Nesse caso, a conversa com os mitos mostra-se um campo fértil não somente por ter sido o mito o gerador da ideia originária da *Eros*, mas pela linguagem mítica ser uma conciliadora de universos de percepções sobre o mundo. “Isto é, aquilo que a filosofia estabelece distintamente como cosmologia, antropologia e teologia — Mundo, Homem e Deus —, tem a sua unidade e indiferenciação na codificação

mítica” (SOUSA, 2004, p. 33). Com base nessa relação, penso que o poema “Advinha” seja fundamental para iniciar esse percurso.

ADVINHA

O que é impalpável
mas
pesa

o que é sem rosto
mas
fere

o que é invisível
mas
dói.

(FONTELA, 2015, p. 337)

O caráter enigmático do poema instiga o leitor logo no título. O poema nos convida a adivinhar, em tons de esfinge, as linhas descritivas presentes nas três estrofes que o compõem. A primeira delas destaca o paradoxo entre um elemento imaterial e, ao mesmo tempo, o peso que possui em si. A segunda desenha a imagem daquilo que não é figurável, mas que pode ferir, causar danos. A terceira mostra o jogo de sentidos na incapacidade de se apreender visualmente a coisa. Sente-se somente a dor causada. Nesse sentido, as três estrofes espelham a condição da indefinição em contrastes, e a angústia entre o inefável e o sensível.

Claro enigma do verso, de excitação camoniana, a conciliação dos contrários atinge aqui um de seus auge na poesia oridiana. Poder-se-ia argumentar acerca de tudo aquilo que é da esfera do sensível, mas que não é passível de definição conceitual. Dentre estes, obviamente, está o amor, que é invisível, sem rosto e impalpável, mas que também pesa, fere e dói. Mesmo assim, creio que tal leitura não demonstra ser o suficiente. Pergunto-me: qual tipo de amor é esse? Ao se buscar algumas descrições do amor em sentido mítico, o poema ganha mais força, pois, da mesma maneira, navega na esfera da intertextualidade. Uma das mais poderosas representações do amor está no mito de *Eros* e *Psique*. Proponho, então, que o poema não apenas tematiza o mito, como também o capta no exato momento de encontro.

Conta Apuleio (125 d.C.) que a mortal Psiquê, já desposada do deus Eros, não tinha permissão para contemplar a face de seu amado. Durante o dia, cercada dos

mais belos banquetes, Psiquê apreciava o divino palácio em que vivia. Durante o anoitecer, recebia a visita de Eros sem poder contemplar a sua face; amava-o sem poder vê-lo. As irmãs de Psiquê, não compreendendo a ilogicidade desse encontro, argumentavam que poderia se tratar de um feitiço ou do engano vil de um monstro. Eros admoesta Psiquê sobre sua sinceridade e seu amor e a alerta sobre a impossibilidade de compreender a face de um ser divino. Psiquê, entre a angústia e a influência, é um mesmo corpo que odeia a ideia do monstro, mas que ama a presença do marido. Aflita, em determinada noite, Psiquê resolve, com um candeeiro e um punhal, revelar a si a verdadeira face de *Eros*, o amor puro:

Como fora de si, a jovem esposa reuniu todas as suas forças: numa das mãos o candeeiro, na outra o punhal. Muito de leve aproximou a luz do rosto do marido. Estava revelado o grande segredo: viu a mais delicada, a mais bela de todas as feras. Eros, o deus do amor, ali estava diante de seus olhos. A jovem empalidece, treme, cai de joelhos. Olhando-o, contempla-o embevecida e ‘especulando-o’, Psiquê, como Narciso, não mais pôde tirar os olhos dele. Quis matar-se, mas o punhal se lhe resvalou da mão. Percebendo ao lado do leito a aljava e as flechas do deus, ao tocá-las, acabou ainda por ferir-se com uma delas. Agora, mais que nunca, sua paixão seria eterna. Inflamada de amor, inclina-se sobre ele e começa a beijá-lo como louca. Esquecida do candeeiro, deixa-o curvar-se em demasia e uma gota de óleo fervente cai no ombro do deus adormecido. Eros desperta num sobressalto e, ao ver desvendado seu segredo, levantou vôo no mesmo instante; sem dizer uma só palavra, afastou-se rapidamente da esposa. Esta ainda tentou segui-lo através das nuvens, segurando-lhe a perna direita, mas, exausta, caiu ao solo. Foi então que, descendo das alturas celestiais e pousando num ‘cipreste’, Eros falou à sua amada: *Quantas vezes não te admoestei acerca do perigo iminente, quantas vezes não te repreendi delicadamente. Tuas ilustres conselheiras serão castigadas em breve, por suas pérfidas lições; quanto a ti, teu castigo será minha ausência.* (BRANDÃO, 1987, p. 213, grifos do autor)

No poema de Orides, os seguintes elementos do mito de Eros e Psiquê estão presentes: a dúvida (colocada pelo título) e a contrariedade angustiante daquilo que não é possível ver, compreender, conceitualizar, mas que se pode sentir. A intertextualidade ocorre no exato instante da união: o enigma do encontro daquilo que não se é possível conceber, mas que ressoa fisicamente como a necessidade de busca. O mistério de *Eros*, mais elemento de afeto do que da razão, ao ser compreendido, mata-se. Por outro lado, *Psique*, representação da alma, na incessante busca por *Eros*, também apresenta a impossibilidade de objetivar o desejo. Nesse sentido, realizo uma interpretação oposta à de José Carlos Brito (2005) que, ao criar a leitura próxima, conclui, de modo demasiadamente idealista e negligenciando a

materialidade da carne: “portanto, o encontro da psique de Orides se dá no imaginário. E ali, a poesia é uma vida calma, coerente, criativa” (BRITO, 2005, s/p).

Para Orides, o conceito de idealismo era tomado como transcendência. Com isso, não penso em transcendência como virtude serena. Ela é, contudo, espaço de tensão e de busca tanto em relação ao sofrimento causado pela angústia da resposta que não vem quanto em relação às instâncias de pensamento (e vida!) que fluem na poética oridiana. A dança dos símbolos opera numa intensa vitalidade, em que tais rios de procura e de abstenção nem sempre são suaves. Logo, no poema “Advinha”, as metáforas possíveis são inúmeras: da História à Filosofia, da Literatura à Psicanálise. Não há conclusão. Esse aspecto de enigma se entrelaça em posição bastante interessante entre a imagem e a forma. Se, no poema, a conclusão é impossível — humana contradição —, assim são também as nossas tentativas de compreensão de *Eros*. Afeto vivo: permanece uma questão aberta ao humano.

*

* *

Quando questionada sobre a presença e as faces do amor em sua poesia, Orides parece deixar algumas pistas acerca de sua compreensão da figura de *Eros*:

[...] [a]gora que eu percebi, esses caras do modernismo tiveram que dar uma bruta dose de humor para neutralizar aquela água doce toda. O Romantismo era água doce demais. Um que consegue ser magnífico nessa linha é o Bandeira. Tudo o que ele escreve é poético. Ele é um caso à parte. Mas os outros usaram uma dose imensa de humor para quebrar aquela linha “Ai, ai, eu te amo, tu me amas”. Bom, aquilo cansou. Além de que ninguém ama de verdade, viu. Verdadeiramente, as mulheres não são importantes para os homens, não. Há muita sensualidade, mas amor é outra conversa. Nem sei definir o amor, isto é coisa que vai ser inventada ainda.

Humor, amor. Amor, humor, é um poeminha do Oswald. Na minha poesia o amor parece que é uma energia criativa. Imortalidade do instante, a minha ideia do amor que cabe na minha poesia é a de energia criativa. Não entendo nada de erótico. (FONTELA, 2019, p. 68)

Ao oferecer dois caminhos, o da “imortalidade do instante” e o da “energia criativa”, Orides confirma certas intenções produtivas: a primeira, como *Eros* kairítico, e a segunda, como um impulso que dá existência a algo. É preciso ressaltar também que, por vezes, tais elementos emergem com algum elemento de humor. Ambas se entrelaçam, namoriscam e, firmemente, se assentam em apetite

expressivo. Uma face específica desse *Eros* se encontra no poema cujo título é o nome do deus jovem e belo:

EROS

Cego?
Não: livre.
Tão livre que não te importa
a direção da seta.

Alado? Irradiante.
Feridas multiplicadas
nascidas de um só
abismo.

Disseminas pólen e aromas.
És talvez a
primavera?
Supremamente livre
— violento —
não és estátua: és pureza
oferta.

Que forma te conteria?
Tuas setas armam
o mundo
enquanto — aberto — és abismo
inflamadamente vivo.
(FONTELA, 2015, p. 142)

Supremamente livre, irradiante, violento disseminador de pólen e aromas: o poema cria uma imagem de *Eros* como força implacável. Como uma ode, a descrição é de uma potência que não circunscreve a vontade e autonomia de quem a experiencie. Sendo abismo vivo e totalizador, essa primeira expressão de *Eros* dialoga com uma versão hesiódica do mito que, como um deus primordial, é compreendido enquanto princípio motor cósmico que tudo atrai: “e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,/ solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos/ ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, 2007, p. 109). Propondo, na *Teogonia*, que Eros é um deus primordial, Hesíodo canoniza o deus como tal impulso. Esse desejo por ordem cósmica é característica sólida no imaginário arcaico grego. Fedro, personagem do *Banquete*, inicia sua fala retomando parte dessa concepção:

Antes, o Caos existiu, vindo a Terra a seguir, de amplos

seios.

Inabalável assento das coisas; depois chegou Eros.

Afirma por conseguinte, que depois de Caos nasceram estas duas divindades: a Terra e Eros. Parmênides, também, diz a respeito da Geração:

Eros nasceu em primeiro lugar; nenhum deus antes dele.

(PLATÃO, 178a, p. 228)

No poema oridiano, a despersonalização corrobora essa ideia de fenômeno sensível amórfico cujo vigor é potência e movimento, palavras com pés fincados em nuvens, numa descrição bela e sofisticada. Num exercício de imaginário, Orídes e seu discurso poético têm força para se juntar ao simpósio platônico. Com força poética, esse *Eros* ganha a forma de uma força inaudita que nos imiscui.

Tal ideia de *Eros* como energia criativa é comum à religiosidade grega-arcaica. Esse movimento que guia a alma em direção ao objeto amado também pode ser o arcabouço de pensamento do poema seguinte:

MAPA

Eis a carta dos céus:
as distâncias vivas
indicam apenas
roteiros

os astros não se interligam
e a distância maior
é olhar apenas.

A estrela
voo e luz somente
sempre nasce agora:
desconhece as irmãs
e é sem espelho.

Eis a carta dos céus: tudo
indeterminado e imprevisto
cria um amor fluente
e sempre vivo.

Eis a carta dos céus: tudo
se move.

(FONTELA, 2015, p. 194)

Mapa, viagem e busca. De matriz heraclitiana e de fascínio ante o universo, o poema corrobora um modo de estar diante do aspecto enigmático dos céus. Nele, as distâncias sobre-humanas são fantasias, e o intervalo entre os astros é um olhar — aquilo que se pode ver —, o que, em termos astronômicos, é quase nada. Entre o

mapa e a carta, deduz-se uma interlocução. Afinal, quem escreve o faz para alguém que lê. A partir disso, pergunto: o que o céu nos diz? O poema parece trazer algumas afirmações: “Eis a carta dos céus tudo/indeterminado e imprevisto”. Por meio do “indeterminado” e do “imprevisto”, o cosmos caótico se mostra constituído pelo movimento da impossibilidade previsível — o *πάντα ῥεῖ* de Heráclito? No entanto, toda essa tensão do impossível parece fluir nos rios dos versos: “cria um amor imprevisto/fluyente e sempre vivo”.

Criar é palavra ativa — adjetivada por fluente e viva — cujo objeto gerado é o amor. O mesmo amor, em contexto mítico, é a energia de criação, a atração e o motor de convergência de origem incognoscível. Essa matéria sensível, ao fim, no verso “tudo se move”, constrói visão intensa sobre *Eros*, caracterizando-o como elemento de intermediação entre os movimentos dos astros. *Eros* é a única força existente, ampla e potente, que conduz o cosmos siderado do homem. Na criação de versos lúcidos sobre um *Eros* — o amor — que flui no movimento infinito das estrelas, Orídes aqui atribui grandiosidade ao amor, escapando-o das pequenas agruras do cotidiano e realocando-o em sentido macrocósmico.

No entanto, em *Teia*, há outro poema dedicado a *Eros*. Neste poema, a atmosfera é outra. Ao mudar a perspectiva da imagem, tem-se, com algum humor, a face distinta do deus, como um mergulho no vislumbre inverso ao *Eros* criador:

EROS II

O amor não
vê

o amor não
ouve

o amor não
age

o amor
não.

(FONTELA, 2015, p. 341)

O *Eros* aqui surge de forma oposta, firmado pela expressão negativa. Sabe-se que o *Eros* dualista é também uma concepção filosófica importante. No discurso de Pausânias, por exemplo, há duas versões do deus: “[s]e houvesse apenas um *Eros*, tudo estaria bem. Porém, *Eros* não é único; e não sendo único, o que precisamos

firmar, inicialmente, é qual deles terá de ser elogiado” (PLATÃO, 1980, p. 231). Se, no discurso de Pausânias, há uma diferença entre o amor ao corpo, vulgar, e o amor à alma, sublime, o poema de Orides, por outro lado, traça um tom mais cético quanto ao caráter de irredutibilidade do desejo. Por não ver e não ouvir, não importam as intenções ou a racionalização, o desejo apenas é. A ação é bruta e involuntária. Nisto, há uma percepção trágica de *Eros* — e, claro, de seus efeitos —, assim como nos mitos dos Eroles, filhos de Afrodite, em que *Eros* é o desejo puro, e *Anteros* (seu oposto), o desejo correspondido. De sonoridade forte, a aliteração afirma, no poema, o caráter indomável do amor. O último verso, ao pontuar o silêncio de angústia impassível — “o amor/não” —, demarca a inutilidade do argumento e da condição existencial frente a tal força implacável.

Entretanto, creio que uma primeira síntese dessa compreensão que Orides expressou acerca do *Eros* possa ser compreendida num poema sem título, incluído como inédito na composição de *Poesia reunida*. Nele, há elementos marcantes dessa proposta inicial:

O aberto
vive

chaga e/ou
estrela
é
eterno.

O aberto
brilha
destrói muros
amor intenso
e livre.

(FONTELA, 2015, p. 397)

Amplamente livre, o conjunto do espaço pleno é onde o instante oportuno e a energia de criação se unem, seja o espaço branco da folha, sejam as secas ruas do mundo. Sendo um símbolo puro, esse não-dizer condiciona a fissura que ilumina o poema. Nesse conjunto em que a criação — criar: dar existência a algo — gera sentidos, algo arranca o sujeito da linguagem irrefletida e o lança no pantanoso mundo do inaudito. Assim, o poema elabora percepções, desfazendo outras. O aberto é *Kairós*, mas também é *Eros*, é luz de *Aurora* e as constrições de *Ananke*. É destruição de muros: óbices do destino. As quatro faces do mito levantam voo e, no

alto do olimpo, regem uma trilha significativa de final sem captura, uma vez que assim são o poema e o mito: reino das transversalidades. Nenhuma formulação teórica os reduz, nenhuma potência os domestica.

*
* *

Na construção de deslocamentos por entre os códigos da tradição, algumas intertextualidades obtêm primazia no imaginário poético oridiano, dentre as quais, em se tratando dos múltiplos desdobramentos do amor, é preciso destacar a imagem bíblica de Rebeca. Presentes na memória dos leitores, tais poemas são frequentemente aludidos em entrevistas e falas. A estrutura curta e enigmática impõe ao crítico a necessidade de escavar o círculo mínimo do sentido que, entre a acidez e a ironia, eleva o símbolo ao trabalho comparado de exegese religiosa. Vejamos os dois exemplos a seguir:

REBECA

A moça de cântaro e seu
gesto essencial: dar água.
(FONTELA, 2015, p. 86)

REBECA (II)

A moça de cântaro e
seu
silêncio de água
e de barro.
(FONTELA, 2015, p. 275)

Na tradição cristã, o início da trajetória de Rebeca, em sua comunhão amorosa e vívida com Isaque, é a metáfora fundacional da união entre Cristo e a igreja. Caso se tome esse eixo interpretativo como estímulo de pensamento, insurge a noção do *Ágape*. A palavra grega tem seu sentido mais presente no cristianismo, sendo tomado como o amor puro de deus por todas as criaturas. Longe dos interesses individuais, *Ágape* é o amor que se doa, se sacrifica, é da entrega sacralizada à comunidade e à fraternidade dos humanos. Anders Nygren (1953) diferencia o *Ágape* cristão do *Eros* grego, tomando esse último como uma tentativa de significação (através do mito) do

impulso humano que consiste nas necessidades de satisfação do desejo. Por outro lado, o Ágape é, por si, ascético e desinteressado, por isso mais sublime.

Em “Rebeca”, a expressão “moça de cântaro”, caso fosse simbolizada pela igreja, nos guiaria ao gesto primordial: a partilha da vida — a água em seu símbolo cristão. O cristo disse: “[v]inde a mim aquele que tem sede”. Nesse caso, ao se partilhar a água, partilha-se a esperança que acode os oprimidos. O tom do canto é um elogio ao gesto nobre feito por figura criticada, como demonstrarei adiante.

Mantendo-se o eixo, o segundo poema assume tom distinto. Ao atribuir à “moça de cântaro” um silêncio de água (vida) e barro (vida humana), realoca-se a posição da igreja a uma atmosfera cética. Se o amor cristão é a devoção e a geração de nova vida, o silêncio de ambos os elementos elabora uma compreensão do caráter oposto à atividade prática da atmosfera religiosa — e, por que não, da instituição. Enquanto, no primeiro poema, o verbo “dar” é a propensão dessa entrega ao outro, no segundo poema, não verbal, não há vislumbre de qualquer atitude de ligação ao caráter espiritual. Tonalizando-se a falta e o silêncio, a própria atividade religiosa é posta sob outro prisma. Criticamente, o olhar exemplifica a falta (e falhas?) que também a expressão da fé suscita nos homens.

Porém, não sinto que essa vereda capte um elemento bem presente, que é tomar Rebeca como figura bíblica em si, e não sua metáfora. Digo isto, pois, no imaginário ocidental, a história de Rebeca é marcada sobretudo por sua face como mãe, na narrativa da disputa entre seus filhos Esaú e Jacó. Enquanto Isaque preferia o hábil caçador Esaú, Rebeca auxiliou o caprichoso Jacó a enganar seu pai. O motivo era pessoal: obtenção dos direitos de primogênito. Na longa e intensa disputa entre irmãos, Rebeca se afigura como controversa, de atitude criticável, por distinguir com preferência um de seus filhos.

Numa outra perspectiva, o que o poema de Orídes parece trazer é um apagamento dessa Rebeca mãe, focando outro cerne da história: a personagem jovem, generosa e autêntica sem a letra escarlata que a tradição lhe impôs. Para isso, cria a imagem mais simbólica dessas passagens: a caridade.

A bíblia nos conta, em *Gênesis*⁵⁹, que Abraão, necessitando de casar seu filho Isaque, pediu a seu servo que fosse buscar uma mulher estrangeira. Em meio à viagem, o servo viajante se prosta na fonte aonde as moças iam para retirar água.

⁵⁹ Todo o capítulo 24 de *Gênesis* trata da narrativa de Isaque e Rebeca.

Com sede, pede a deus que a moça em questão seja generosa e ofereça de beber também aos camelos. Subitamente surge Rebeca, que estende o cântaro com água ao viajante. Este, em silêncio, espera a inspiração da mensagem divina para confirmação e convite à moça. Ao considerar o ato como milagroso, expressa alegria e inicia o contato acerca de sua oferta e possibilidade de destino.

Tendo em vista esse deslocamento, o poema oridiano focaliza o ato sublime da personagem, em que seu gesto essencial é a generosidade, retirando os pesos do julgamento sobre um ato humano, demasiado humano, que ocorreria posteriormente na narrativa bíblica. Nesse sentido, também o segundo poema, “Rebeca (II)”, se abre a outra visão, para a qual o silêncio de Rebeca, cuja voz coexiste num seio patriarcal, é posto sempre em submissão aos três eixos masculinos: filhos, maridos e deus. Essa ausência de voz torna, criticamente, o conceito de *Ágape*, da tentativa de união e de fraternidade eterna, em exclusão da mulher, impondo-a a dominação masculina.

Esses quatro caminhos possíveis mostram a prolífica potência do poema. Tomando criticamente esses aspectos do amor na ótica cristã, Orides os coloca em julgamento num espelho em que a multiplicidade de conceituações é a força proteica dos caminhos a se trilhar. Ao conter multidões, a poeta complexifica a linguagem e torna as perspectivas mais sofisticadas, nas quais o *Ágape* pode ser compreendido, ao mesmo tempo, como bom e mau — sem exclusão, assim como é a experiência humana.

*

* *

Outro ponto interessante dessa reflexão religiosa aparece no poema “São Sebastião”. Ao se elaborar um modo de amor empático, fundamental à ética cristã, traz-se uma expressão visceral do corpo físico — que perece, decai — diante do sofrimento imposto:

SÃO SEBASTIÃO

As setas
— cruas — no corpo

as setas
no fresco sangue

as setas
na nudez jovem

as setas
— firmes — confirmando
a carne.

(FONTELA, 2015, p. 131)

O concreto da dor corporifica a imagem. A repetição das setas atravessando a carne e o sangue demarca o martírio do soldado que se converteu a Cristo. O diálogo com a tradicional iconografia é visível: a nudez é jovem, o sangue é fresco. O corpo de São Sebastião é uma das mais representativas figuras da arte ocidental. Assim, o esbelto jovem nu, coberto por um *perizoma*, abarca interpretações sagradas e eróticas,

[t]alvez pelo corpo exposto, talvez pela juventude, talvez por ter de ocultar algo essencial, Sebastião foi adotado como padroeiro dos gays. Por ser padroeiro contra a peste, foi identificado pela comunidade gay como protetor contra a epidemia de HIV. (FERNANDES; KARNAL, 2017, p. 25)

Considero duas faces do *Eros* nesse poema. A primeira, fortemente amparada por uma leitura vívida, impactada — neste que é um dos mais concretos poemas da obra oridiana —, vai em direção à compaixão. Ver a dor e o sofrimento do outro desperta em mim o compadecimento e a ciência de que partilhamos a mesma essência. A cada estrofe que o poema demarca, a cada seta que crava em sangue sua pele, estremece em mim a dor da tortura que, ao ver o martírio do outro, compele o espírito às virtudes da fraternidade.

Por outro lado, de um ponto de vista mais reflexivo e menos fenomênico, penso na compreensão do amor como devoção espiritual. Isso porque enquanto os mecanismos de punição objetivavam o suplício do corpo, o único refúgio dos oprimidos era o da alma. Podes matar meu corpo, mas meu espírito pertence a deus. Claro que tal entrega não ocorre sem uma profunda relação de amor partindo daquele que possui a crença. No ato de renegar a cidade dos homens, o amante de Cristo vê sua compleição física como mera passagem. A cada seta que “confirma a carne”, quanto mais dor o poema constrói em seus versos, mais emerge em mim o desejo de que o sofrimento cesse. O martírio, comum às figuras dos santos, ensina àqueles que nada possuem, a não ser sua fé, um o caminho de esperança, como no suspiro de

Dostoiévski (*apud* VÁSSINA, 2016, s/p): “mais ainda: se alguém me provasse que Cristo não está na verdade, e se fosse realmente estabelecido que a verdade não está com Cristo, eu preferiria permanecer com Cristo mais do que com a verdade”. Se a luz divina não tem a benção da razão, ao menos resta-nos o sopro de vida perante as dores do mundo.

*
* *

Em outra direção, nem só de deus viverá o homem. É necessário ir do sagrado ao profano — instâncias da prática humana. Como também proponho no ensaio *Aurora*, é possível encontrar poemas que abarquem uma interpretação erótica, aludindo, naqueles casos, às perquirições amorosas da divindade do amanhecer. Apesar de tal tema não se constituir como expressão mais aparente da poesia oridiana, há de se operar no leitor a receptividade acerca deste caminho de investigação. A face erótica, ainda que em aspecto subterrâneo, pode possibilitar outros modos de exploração do símbolo. Nesse sentido, penso que há outros poemas cujo caráter erótico emerge em sentidos permeados por simbolizações sóbrias. Para exemplificar tais imagens, trago dois poemas de Orides. O primeiro, do livro *Alba*, é mais sublimado, e, nele, o significado erótico é mais oculto. O segundo, do livro *Teia*, é mais direto, expresso. Ambos parecem abordar as astúcias da vontade (*lysímélés*) como movimento e atração:

NAU (II)

Um barco
fende – tranquilo – o mar
(o amor) transporta
– vôo profundo – o esplendor
do silêncio.

Um barco
fende o rumor do mar
transporta
– silente ânfora – a
imortal lucidez
do branco

a
siderante impossível

primavera.
(FONTELA, 2015, p. 202)

Utilizando-se da imagem das clássicas embarcações, o poema expressa, no primeiro verbo, “fender”, a passagem dos navios que, ao dividirem lentamente as águas, caminham ao rumo incerto do destino. No primeiro verso, o adjetivo “tranquila” condiciona a visualização da calma imagem do mar. No entanto, o verso seguinte é estruturado de forma a criar certa ambiguidade. Como o verbo “transporta” (3º verso) não possui um agente claramente definindo, o sentido parece provocar um primeiro jogo de leituras do poema. O “amor”, eclipsado em parêntesis, galhofeia com os sentidos da leitura: “Um barco fende — tranquilo — [o mar (o amor)]” ou “Um barco fende — tranquilo — o mar | o amor transporta [...]”. A pergunta surge: o amor é a expressão metafórica do barco? Ou é o amor que transporta? Caso se considere a primeira opção, o barco fenderá o amor (simbolizado pelo mar). Caso se tome a segunda, o próprio amor transportará “o esplendor/do silêncio”. Ademais, é preciso destacar a expressão “— vôo profundo”, que, deslocando-se graficamente pelos travessões, estabelece relação íntima com o nono verso do poema: “— silente ânfora —”.

Na segunda estrofe, a atmosfera se intensifica. Não há mais tranquilidade. Agora, há rumor bravo. A imagem do barco atravessando o mar estremecido explora a comparação entre o movimento, dantes calmo, e o gradativo estremecimento das águas. A silente ânfora — vaso cerâmico, bojudo, de gargalo estreito e base pontiaguda (HOUAISS, 1996) — surge destacada da leitura inicial e, justamente com “vôo profundo”, se impõe diante da expressividade da leitura contínua. Ambos colaboram com uma visualização de recôndito preenchimento. Mesmo assim, caracterizam-se pelo “transportar” e “preencher” por progressão, continuidade. Enquanto a primeira estrofe, de mar tranquilo, resulta em “esplendor e silêncio”, a segunda estrofe, diante do rumor intensificado, resulta na “imortal lucidez do branco”.

A última estrofe do poema, por sua vez, cria, ainda, uma terceira e enigmática imagem. Após preenchimento e transporte, surge “a/ siderante impossível/ primavera”. Chamo a atenção para o verso de uma única palavra: o “a” sozinho, como um grunhido, funciona como elemento irracional que coexiste entre o suspiro e o apogeu.

A composição imagética presente na mudança de atmosfera pela alternância entre o calmo e o agitado se coaduna com outros símbolos que sugerem o enlevo sexual: a sonoridade, a escolha e a imagem do verbo “fender”, a associação ao recôndito íntimo em voo profundo, silente ânfora, o traço do transporte e a entrega da imortal lucidez do branco. A progressão dos elementos evoca o caráter da lascívia em estado de regozijo físico.

Entretanto, o que intriga e forma a composição enigmática é o adjetivo “impossível”, podendo, enquanto leitura, estabelecer-se sozinho ou modificar os outros dois vocábulos. Assim, o final da leitura conduz à interpretação pela impossibilidade do desfrute ou por seu contrário, o estado máximo do proveito, já que “primavera”, em sentido de fertilidade e júbilo, pode se associar ao deleite erótico. De outro modo, “siderante” também confere tal sentido, seja na condição de aniquilação repentina, fulminação, seja na influência dos astros, para a qual sua etimologia aponta. O símbolo não é fechado somente em uma instância interpretativa. O leitor, à deriva no mar dos desejos, torna-se livre para sugerir e vislumbrar os caminhos de Eros enquanto símbolos do prazer.

Já nesse segundo poema, o caminho é mais evidente. As expressões que constroem a materialidade da imagem são mais palpáveis em seu sentido lascivo:

POMBA

Arrulhos cio
céus pertur
bados

asas cin
zentas
cinza Afrodite
ave!

(amor
cegueira exata).
(FONTELA, 2015, p. 359)

A primeira estrofe já anuncia a animalidade dos caminhos construídos. O arrulho, sonoridade peculiar aos pombos, é também, em sentido figurado, a fala ou a conversa terna, comum a namorados (HOUAISS, 1996). Entre cio e céus “pertur/bados” — caso juntássemos as palavras num único verso —, temos um

eneassílabo na primeira estrofe. Na segunda, um decassílabo completo⁶⁰: “asas cinzentas cinza Afrodite ave!”. O amor como animalidade incontornável, um Eros implacável que irrompe o desejo em busca da satisfação. Liberdade alada em símbolos, a projeção é apresentada junto à cinza, ao mesmo tempo é o cinza das penugens dos pombos, como símbolo de nulidade, resíduos. Arthur Schopenhauer (2013), no início da *Metafísica do amor sexual*, argumenta que o *páthos* humano, tão representado e cantado pela poesia lírica — estado de afetos da paixão —, deveria ter maior relevância nos esforços dos filósofos em seus trabalhos de reflexão.

Desse modo, ao trazer o amor uma imagem de menor sofisticação — a precária atmosfera urbana em que tais animais transitam —, há uma visão de certo flauteio diante do sentimento. Na comparação de Afrodite com os animais, o poema aponta o traço bestial que há no desejo, que é força motora da irrazão, deslocando o humano de sua condição antes autônoma para a mera estrutura física na qual trovam o chacoalhar dos instintos.

Apesar disso, penso que o poema, por se encerrar com um dizer entre *parêntesis* — como uma conversa privada ou um comentário explicativo —, mostra-se em caráter afirmativo diante dessa cegueira materializada. A cegueira é adjetivada, é exatamente como poderia ser: pulsão libidinosa, manifestação em carne e chama no corpo. Se machuca e confunde, é também humana lida, como nas palavras de palavras de Safo (1991, p. 187): “vieste: eu te aguardava/e me trazes a paz, quando eu queimava de amor”.

*

* *

Por fim, nessa tentativa de dizer o indizível, as faces de *Eros* se apresentam várias, como cartas de um baralho filosófico ou como devaneios de um caminhante solitário. Os caminhantes somos todos nós. Se essa multiplicidade de imagens é profícua, demonstra também a capacidade do imaginário oridiano de conciliar tais símbolos num estrelado céu. No entanto, é preciso esboçar algumas considerações

⁶⁰ Acerca da forma, é importante ressaltar o pioneiro estudo de Paulo Henriques Britto (2019): “Os decassílabos ocultos em ‘Alvo’, de Orides Fontela” (p. 29). No estudo em questão, o autor elabora uma investigação do verso praticado pela poeta, contribuindo para análise de uma face importante e pouco explorada da obra.

finais desse fazer poético vivo em *Eros*. Para isso, utilizo o poema (outro com decassílabos escondidos) abaixo:

AFORISMOS

Matar o pássaro eterniza
o silêncio

matar a luz elimina
o limite

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

Nesse poema, considero que as premissas expressas nos versos se organizam como uma lógica contingente. Nelas, as ações decorridas do ato de matar instauram novas possibilidades, elementos simbólicos que remetem ao trabalho da abstração. O que fica do “real”, caso retiremos algo, compõe nosso modo de compreendê-lo? Poder-se-ia interpretar os três versos como proposição da morte de deus. Pássaro, luz e amor como símbolos do divino. O que sobra se o retirarmos? A nostalgia do absoluto? Ou o árido real de um mundo sem deus? Penso em outro caminho. Prefiro atribuir a cada verso um sentido distinto, autônomo. Somente no segundo verso, vislumbro o caminho da secularização. Entre o retirar e o criar, o desfazer e o produzir, o poema também produz rotas incontornáveis: o que é que a coisa que se mata? Como era antes e como estará depois? Os ditos curtos, lúcidos e diretos enxugam a palavra, buscando o limite do dizível.

Se matar o pássaro eterniza o silêncio, logo, o pássaro mesmo é condição de um não-silêncio, pensamento inquieto, metáfora alada e sua cruel necessidade de voo. Não mais um pássaro de asas ruflantes e nervosas, mas, sim, um pássaro estrépito, de dor e de coragem. Como outros versos dizem: “[...] Ouvir um/pássaro/é sempre/(dói fundo no/pensamento)” (FONTELA, 2015, p. 380). A dor do pensar é a necessidade de enfrentar o incômodo da pergunta. Todo o real tem de ser inquirido, até mesmo a pergunta pela pergunta: “O que é perguntar?”, conforme pensou Heidegger (2012) no segundo parágrafo do *Ser e tempo*. A fonte da curiosidade, da não satisfação do real, lança o humano ao horizonte do conhecimento. Algo não ocorre, senão (levando em conta também a vida da Orídes) sem a própria entrega ao pensamento em meio às dificuldades de subsistência. Sem asas, o que vê os distintos

olhos? Caso interrompa o pássaro, resta o vazio da conformidade, que é, sobretudo, silêncio.

Eis, no verso seguinte, os termos “luz” e “limite”. Extensão última e inalcançável? Sólida metáfora de deus? O poema de Orides oferece um enigma. Não diz, e o não dizer é um convite ao pensar. Por exemplo, se tomarmos o poema “Deuses da Grécia”, de Friedrich Schiller (2020, s/p), há firme lamento em função da perda do sagrado: “Onde agora, na nossa forma de ver,/Apenas se move uma bola de fogo sem alma,/ Conduzia então o seu carro dourado, Hélios, na sua majestade calma”. No entanto, o poema de Orides não diz mais do que o limite retirado. A tentativa de se pensar pela secularização, o desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*), como examinou Max Weber, parece um caminho possível. Mas só um, apenas. Em meio a tantos outros, esse limite esfíngico coloca a leitura num redemoinho de paradoxos. A ânsia pela palavra que não vem, a constrição do poema — em não dizer, num jogo de síntese — constrói certa angústia de um voo que é, por excelência, inalcançável, irrespondível. Sem o limite, vagamos perdidos na maioria da qual somos culpados? Ou contemplamos em beleza e amor o infinito universo em sem razão?

No último verso, tem-se a face de um *Eros* negativo, expressa pelo amor como restrição. Proponho que se interprete esse amor como desejo. Se, ao matar o amor, cria-se liberdade, então, logicamente, o amor é estado de sujeição a algo. O verso sugere um *pathos* existencial em virtude da imanência dessa pulsão, tal como uma primazia do corpo e das pulsões, isto é, primazia também do inconsciente sobre a pretensa razão e controle do intelecto. Ao criar esse estado de sujeição, a face negativa afeta e aprisiona, tal como uma ferida narcísica. O humano, sugestionado diante de um *Eros* “doce-amargo” (*glykypikron*), não goza de liberdade plena de si.

Considero que esse poema carrega uma condição essencial do *Eros* oridiano; o construir e o desconstruir, o tecer e o destecer: o poema vislumbra inúmeras formas de diálogo, ora acrescentando, ora opondo-se às instâncias históricas de representação. A poesia convida o leitor a navegar em mundos possíveis. Fugindo do confessional, a reflexão é sempre convidada à baila num jogo de não decifração que escancara a força de sua poesia. Esse fazer poético, a meu ver — ainda mais em se tratando de *Eros* —, é expresso no modo crítico de trabalho com a figura de Penélope:

PENÉLOPE

O que faço des
 faço
 o que vivo des
 vivo
 o que amo des
 amo
 (meu “sim” traz o “não”
 no seio).
 (FONTELA, 2015, p. 187)

O sim que traz o não. Enquanto a filosofia nasce da busca do espírito pela verdade, a poesia, cuja forma plural apresenta os opostos de modo não contraditório, sugere outra via de percepção das coisas. Dizendo de outra forma, o peso da razão e sua necessidade de sentido estrito são confrontados por outros mecanismos de pensamento. No caso do *Eros* oridiano, penso em duas considerações finais (e possíveis, ao menos no limite deste papel). A primeira é o caráter do humano, o ponto de partida de suas considerações. A poesia de Orídes, trazendo em suas asas diversos rostos de *Eros*, canta e julga, no sentido filosófico, a face que esse mito representa do humano. Mesmo quando esse *Eros* surge simbolizado num mote estético de buscar estar próximo do que transcende “a um passo de deus”, há a constante presença do corpóreo. Ainda que se busque o limite, sua poesia se põe atrás desse mesmo limite — local humano — que, entre aspirações do sublime e passos de cansados caniços, mostra nossa extensa face de ser.

No tocante à segunda consideração, penso na forma como essa lúcida abstração é construída. Ao elaborar, também, uma poesia que caminha pelo múltiplo, pelo caleidoscópio, a forma é constantemente colocada, por Orídes, diante de seu oposto, de modo a construir e a desconstruir naquilo que propus como uma poética do “desfazimento”, seja de percepções automatizadas, seja do cotidiano, ou de digressões especulativas. Na fuga da poesia confessional, esses modos de metamorfoses contínuas demonstram o não esgotamento dos poemas oridianos. Além disso, evidencia que tanto a poesia quanto a filosofia (e por que não o homem?) permanecem em constante devir, num movimento contínuo de afirmação e de negação de suas constantes íntimas.

6

Poesia, filosofia e mito em Orides Fontela

What shocks the virtuous philosopher
delights the camelion Poet.

John Keats, in a letter to Richard
Woodhouse.

No primeiro tomo do *Philosophy*, Karl Jaspers afirma que *filosofia* “significa ousar penetrar no terreno inacessível da autoconsciência humana” (JASPERS, 1989, p. 6). Se ao indivíduo contemporâneo é possível o acesso a diversas compreensões do que seja filosofia — para além do que foi gestado pelo berço helênico —, todavia uma condição *sine qua non* ao ato de pensar é a postura existencial do indivíduo que se põe à reflexão. Tradicionalmente, aponta-se o *thauma* (θαύμα) — conforme Platão aludiu, no *Teeteto*, e Aristóteles, na *Metafísica* — como a centelha da reflexão filosófica, isto é, o maravilhamento com o mundo que instiga o homem à compreensão da natureza⁶¹.

No entanto, todo o mais que se significou “filosofia” exigiu dos indivíduos um modo de estar no mundo. Esse visceral compromisso de compreensão do real requereu atitude paradigmática em todas as épocas. É a *parresia*, a coragem de falar e de buscar a “verdade”. Sócrates fora condenado por corromper a juventude; Descartes exilou-se por maior liberdade de pensamento; o *Sapere Aude*, imortalizado no manifesto de Immanuel Kant, sintetiza que a lida com o real demanda uma “atitude filosófica”. Motivado a compreender esse fenômeno humano, Gerd Bornheim (2009), em sua tese de livre docência, empreendeu uma genealogia do “ato de filosofar”. Para isto, recorreu às três atitudes fundamentais caracterizadas por Jaspers: a admiração, a dúvida e a insatisfação moral (BORNHEIM, 2009). O

⁶¹ Ao perceber o maravilhamento do jovem Teeteto, Sócrates lhe diz em resposta: “[e]stou vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza. Pois a admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a Filosofia” (PLATÃO, 2001, p. 55). Aristóteles, por sua vez, ao tratar das características do sábio e da sabedoria, evidencia o fenômeno do maravilhamento com o mundo como um convite à reflexão: “[d]e fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas maiores, por exemplo, os problemas relativos aos fenômenos da lua e aos do sol e dos astros, ou os problemas relativos à geração de todo o universo” (ARISTÓTELES, 2002, p. 11).

despertar para o exercício dessas atitudes resultaria no horizonte da pergunta, das questões ingênuas, fundamentais à filosofia.

Para Orides, essa brutal tentativa de compreensão do real também acontece por meio da poesia: “[...]bem, é o que eu não engolia, nem engulo, respostas já prontas, quero ir lá eu mesma, tentar. Tentava pela poesia[...]” (FONTELA, 2018, p. 12). Esse “tentar” como conato poético reverbera na obra oridiana. Porém, esse impulso na lida com o real tem o caráter de estar propriamente restrito ao modo de elaboração de seu discurso poético. Se esse trabalho de compreensão se produz por meio de uma linguagem poética, então estará condicionado à exploração das potencialidades do poema. Vejamos nestes dois exemplos:

DA METAFÍSICA (OU DA METALINGUAGEM)

O que é
O que
é?
(FONTELA, 2015, p. 247)

Na contraposição do sentido dos versos como afirmação e interrogação, abrem-se possibilidades a outros modos de perguntar — e de ler — o poema. A operação da linguagem cria problemas essencialmente filosóficos. Aristóteles nos mostra, em *Tópicos*, que as próprias questões filosóficas são produtos de reordenação da linguagem⁶². No entanto, a materialidade do texto poético concede outros meios de sentido que o senso de objetividade não confere à linguagem utilitária.

No poema, o chiste trata com certo gracejo a proposição da questão ingênua, que, ao mesmo tempo, é também fundamental. No campo da linguagem, por exemplo, a difícil tradução do conceito de *ostranenie* (*остранение*), de Viktor Chklovski, tratou a função da arte como singularização de como as coisas são percebidas, e não como são conhecidas — numa desautomatização da linguagem

⁶² Aristóteles (1987, p. 34): “[a] diferença entre um problema e uma proposição é uma diferença na construção da frase. Porque, se nos expressarmos assim: ‘um animal que caminha com dois pés’ é a definição do homem, não é?, ou: ‘animal’ é o gênero do homem, não é?, o resultado é uma proposição; mas se dissermos: ‘é animal que caminha com dois pés’ a definição do homem ou não é?, ou: ‘é ‘animal’ o seu gênero ou não?’, o resultado é um problema. E do mesmo modo em todos os outros casos. Naturalmente, pois, os problemas e proposições são iguais em número, pois de cada proposição poderemos fazer um problema se mudarmos a estrutura da frase”.

prosaica⁶³. Na filosofia, a exemplo disto, a pergunta metafísica fundamental *Grundfrage der Philosophie* (por que existe o ser e não o nada?) é, de outro modo, a reflexão da busca pelo sentido, numa possibilidade de desautomatizar a percepção da existência. Momento de embarque às questões filosóficas, o poema demonstra que questionar é se opor às breves explicações do mundo. Explorando as multiplicidades do poema, tem-se a interrogação da velha querela de sentido entre as palavras e as coisas nomeadas, em que, quanto mais abstrato for o objeto, maior a distância de nomeação plena.

No segundo exemplo, o questionamento surge de outra questão fundamental:

TEOLOGIA II

Deus existir
ou não: o mesmo
escândalo.
(FONTELA, 2015, p. 410)

Nesse poema, o deslocamento da última palavra no último verso cria dois modos de leitura. O primeiro seria “Deus existir ou não: o mesmo escândalo”; já o segundo, “Deus existir ou não: o mesmo//escândalo”. A única palavra grafada com letras maiúsculas pontua o eixo primordial do poema: a existência de Deus. Na tradição cristã, o termo escândalo, em grego *skandalon* (σκανδαλον), é expressão para a “pedra de tropeço” — o obstáculo do pecado, de cair em iniquidade⁶⁴. É relacionado a uma ação que afeta o outro. No poema, intui-se o possível assombro que a comprovação da existência de deus causaria na humanidade, em que um rasgo epistemológico sem precedentes seria causador de reformulação social profunda. Contudo, no senso comum do termo escândalo, tem-se outro modo de se apreender a leitura. Caso se prove que exista, abre-se uma reformulação absoluta das ideias; caso

⁶³ “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostranenie] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa mais a arte” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45, grifos do autor).

⁶⁴ O padre Edevilson de Godoy, em sua tese de doutoramento, aponta que “*Skandalon* significa ‘pedra de tropeço’, obstáculo no caminho, esse termo nasceu no contexto pastoril de Israel. Os pastores, ao amanhecer, conduziam o rebanho às pastagens e quando o reconduziam, ao entardecer, os ladrões preparavam armadilhas nos caminhos das ovelhas, uma espécie de obstáculo que causava a queda das mesmas” (GODOY, 2009, p. 113).

se prove que não, é a derrocada da religião e do imaginário religioso. No entanto, ao compararmos o escândalo com seu sentido exegético, a própria condição do pensar, do conjecturar os sentidos — pelas possibilidades do termo — seria também uma pedra de tropeço à fé.

Distintamente, quando mantemos o foco na expressão “o mesmo”, o poema possibilita outro universo. A atmosfera de indiferença ante a existência ou não de deus imputa à própria consciência do divino uma forma de nulidade. O mesmo? Isto é, o mundo permanece tal qual, sem alteração. Ademais, pela falta de transcendência, como um cristo ressurgido e renegado, a dessacralização do mundo é também indicadora de perda de sentido. Não por coincidência, a corrente que a tradição denominou genericamente como “existencialismo” ocorre por meio da reflexão, após a perda de centralidade que a religião sofreu na modernidade. Perda essa vividamente debatida no conceito de “angústia”, de Kierkegaard, e no “desencantamento do mundo”, de Weber. O vértice desta interpretação — “o mesmo” — faz, portanto, com que o poema se arrefeça, com certo humor, a um substrato interpretativo de indiferença.

O arcabouço filosófico da poesia de Orides Fontela é marcado por profunda presença desse impulso próximo à “atitude filosófica”. Todavia, por discurso poético, compreendo algo que exige da poesia uma autonomia de reflexão não esterilizada teoricamente por outra modalidade de pensamento. A proposta filosófica inerente à poesia de Orides requer um lugar permanente entre as possibilidades do pensar.

Ademais, se Karl Jaspers pontua que a autoconsciência humana é “terreno inacessível” — isto é, a percepção do ser que se compreende pensante é incompleta em relação ao horizonte do que se pode perguntar —, então o total entendimento, autorreflexivo, pensável, é impedido pela impossibilidade do conhecimento pleno. Para Orides Fontela, a tentativa de busca que a poesia faz no universo do pensamento é permeada por uma consciência que a poeta denominou “estar a um passo”:

Ora, uma intuição básica de minha poesia é o ‘estar aqui’ – autodescoberta e descoberta de tudo, problematizando tudo ao mesmo tempo. Só que este ‘estar aqui’ é, também, estar ‘a um passo’ – de meu espírito, do pássaro, de Deus – e este passo é o ‘impossível’ com que luto. (FONTELA, 2018, p. 12)

A consciência dessa intuição a impulsiona ao entendimento, mas será o conhecimento pleno possível? Não podendo o homem conhecer o “em si” do mundo, onde se alcança o estado máximo do pensamento senão estando “próximo” das coisas em seu estado puro? “Eu vivia a intuição quase inefável de estar só ‘a um passo’ que bastava erguer um só véu” (FONTELA, 2018, p. 12). Tomar esse ideal de estar ante a um desvelar do mundo, a um estado anterior *alethéia*, é um caminho fecundo à elaboração de uma poesia que se alimenta do indizível e do singular transcendente.

Orides Fontela assume como sua influência inicial aquilo que ela denominou de “filosofia católica”⁶⁵. A absorção que a filosofia cristã fez do universo grego é um contínuo processo de remodelação de conceitos transpostos a uma cosmovisão distinta da qual os originou. Para a dimensão grega clássica, a episteme é o objetivo do conhecimento humano. Para o imaginário cristão, o ser se move pelo *credo ut intelligam*, concedendo primazia à *pistis*, cuja manifestação do verbo divino é a verdade do mundo. A apreensão do real é manifestada pela palavra, pelo verbo — o *logos* — dos livros sagrados. O testemunho escrito é fonte da revelação, por isso é necessário interpretá-lo. Para a filosofia medieval, a escrita, o exercício do intérprete, do comentador sobrepõem-se ao que fora a propensão da cultura oral grega. Esse ponto de atenção plena à palavra, talvez, tenha encantado Orides em seu mergulho pelas dimensões filosóficas da linguagem. A filosofia do período medieval estabeleceu renovado interesse pela palavra, abraçando a reflexão que posteriormente denominaria teologia:

A preocupação da escolástica com as palavras é enorme. Se a verdade está contida na Bíblia, é preciso saber lê-la, distinguindo o que pode ser entendido no sentido literal do que é apenas simbólico. Por isso, a escolástica apresenta-se primeiro como estudo da linguagem (de que trata o *trivium*), para depois examinar a realidade das coisas (o *quadrivium*). Entre as palavras e as coisas, no entanto, que relação pode haver? O ‘nome da rosa’ — expressão que daria título ao célebre romance de Umberto Eco — coloca o dilema dessa questão. A rosa, símbolo de perfeição, é também um nome que sobrevive à morte da própria flor; a palavra fala até de coisas inexistentes. Qual, então, a relação entre o nome e a coisa, a linguagem e a realidade? Esse problema, que seria conhecido como a ‘questão ou querela dos universais’, é insistentemente discutido na Idade Média e, ultrapassando os níveis da gramática e da lógica, torna-se tema da metafísica e da teologia. (ABRÃO, 2011, p. 96)

⁶⁵ “Eu era muito fascinada na ideia do ser. Talvez fascinada por místicos católicos. Eu era... Cantava em coro de igreja. As ideias que estão embaixo são mais tiradas do catolicismo. O ser, a existência, a essência, o que eu sabia naquele tempo era só esse pouquinho [...] Li um livro de Gilson, um livro de Pascal, não tinha muitos livros no interior” (FONTELA, 2019, p. 61).

Evidentemente, não se trata de articular a poesia a uma corrente filosófica específica. A autonomia do pensamento poético não se estabelece como um mero interesse teórico da filosofia pela poesia. Parte desse arcabouço “filosófico” não se finda nos procedimentos de citação e montagem de fragmentos de textos de filosofia, mas sobretudo da tentativa de fazer emergir da poesia uma possibilidade lúcida de pensamento. Atenta a isso, Orides dá sinais de um ideal estético:

Arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico. A poesia, como o mito, também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lícido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar – é um logos mas não se restringe a isso. Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou ao menos meu ideal de poesia é isso. (FONTELA, 2018, p. 11)

Apreendo desse ideal os termos que se conectam a um sopro filosófico que dialoga com as diversas instâncias da tradição. É imprescindível que a filosofia não repouse somente nas ideias hodiernas. A estrela que brilhou na acrópole grega ainda se mantém viva para as questões do pensamento. Nietzsche, ao mencionar o interesse pelos clássicos, mostra que não compreende para que o arcabouço grego (por sua atividade de filólogo) serviria à nossa época, “se não para atuar nela de maneira intempestiva – ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperamos, em proveito de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7). Esse ideal entre perseguir e aproximar da verdade, que, à primeira vista, pode soar ingênuo — como Orides apontou: “[...] Ingenuidade? Hoje sei que era, mas era a própria ingenuidade sobre sem a qual não se cria” (FONTELA, 2018, p. 12) —, é resultante justamente de um projeto poético próprio, conciliando poesia e filosofia a estados de elementos congêneres.

Todavia, destaco que a composição da forma também elenca efeitos de sentido. Os versos curtos, sem ornamentação exuberante, como coadunasse a linguagem a átomos primordiais, produz um efeito de lucidez sem um ardor de uma lírica confessional. A respeito eu lírico na poesia de Orides, Flora Süssekind destacou que:

Chama atenção, de cara, sua preferência por infinitivos, indeterminações, substantivos abstratos ou nomes referentes a elementos inanimados ou de alguma forma inusuais como agentes de ação verbal. Preferência tão nítida que às vezes se pensa até ser bem

menor do que na realidade é o número de poemas que têm uma primeira pessoa verbal, no singular ou no plural, como sujeito. (SÜSSEKIND, 1989, p. 182)

Nesse ponto, os diversos elementos convergem a um conjunto poético em que léxico, imagens e formas simbolizam-se a todo instante, na encadeação daquilo que Ivan Junqueira denominou “ritmo semântico”⁶⁶. O modo de tensionar a linguagem para que dela extraíamos esse efeito de “singularizar o essencial da palavra” faz com que, imersos na possibilidade dos sentidos, habitemos com espanto seus caminhos:

Em parte porque Orides Fontela tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras, organizadas numa sintaxe que parece fechar a comunicação, mas na verdade multiplica as suas possibilidades (CANDIDO, 1983, s/p).

Orides Fontela considerava-se na contramão dessa “tradição confessional” da poesia brasileira. Acerca de sua obra, declara, em entrevistas⁶⁷, que se interessava pelos indispensáveis Drummond e Bandeira. Também declara preferência, durante os anos de juventude, pelos simbolistas brasileiros, a saber João da Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens. Ademais, fora da tradição brasileira, afirma encanto pelo místico-poeta São João da Cruz, que fora seu livro de cabeceira.

A dimensão do símbolo é o primeiro vetor de interesse dos pesquisadores que se debruçam sobre a poesia oridiana. Contudo, pouco se tem produzido acerca das possíveis maneiras de assimilação e de diálogo que seu ideal poético realiza com os autores “simbolistas”. Antonio Candido, em prefácio a *Alba*, assinala que os versos

⁶⁶ “Na lírica oridiana, pulsa o ritmo semântico. Na música verbal que anima a sua poesia, o significado jamais colide com o significante, antes o acompanha, de tal forma que o ritmo é guiado não apenas pelo ouvido, mas, principalmente, pelo sentido. É como se a autora se valesse de uma linguagem sem voz para expressar o indizível, estabelecendo, assim, aquele difícil e secreto matrimônio entre o — que e o — como da expressão verbal; entre um pensamento que se emociona e uma emoção que pensa, tal qual vemos nos textos de Paul Valéry, Fernando Pessoa e dos grandes poetas metafísicos ingleses do século XVII. Trata-se, enfim, de uma poesia rara no panorama da poesia brasileira, e rara, sobretudo porque, dos versos de Orides Fontela, o que mais sobreleva é a meditação sobre a vida e sobre a própria condição humana” (JUNQUEIRA, 1998, p. 134).

⁶⁷ Em depoimento a Augusto Massi, Orides Fontela declara: “[l]i e descobri Drummond, a principal influência de minha vida. Descobri também Pessoa (apresentado por minha prima), Cabral, Alfonsus Filho e até Cassiano Ricardo, um emérito diluidor, mas por isso mesmo: excelente para ensinar truques técnicos” (FONTELA, 2019, p. 22). Ainda, em longa entrevista concedida a Michel Riaudel, Orides Fontela conta: “[...] [é], não os parnasianos, pelo amor de Deus. Bandeira, Drummond, Cabral. Antigamente, eu gosto do Cruz e Sousa, do Alphonsus de Guimaraens. Eu sou fã dos simbolistas brasileiros. Esses eu tenho. E agora mais do Cruz e Souza. Se teve um cara que foi mais proletário que eu, só ele mesmo” (FONTELA, 2019, p. 87).

de Orídes têm “apelo das palavras mágicas que o simbolismo destacou” (CANDIDO, 1983).

Notadamente, para além das análises comparadas na concretude dos textos de autores de estilo e de épocas distintas, esse possível diálogo com o que se convencionou chamar de “Simbolismo” nos chama a atenção por três motivos. Primeiro, Anna Balakian (2002), ao apontar que o movimento fora mais filho do cosmopolitismo parisiense que do espírito francês, mostra que há muitos “simbolismos”⁶⁸. Ademais, apesar de imediata, sua parca repercussão no Brasil não mostrou frutos no tempo de efervescência⁶⁹, o que se resolve a partir do segundo motivo, que se refere a um olhar contemporâneo da interessante análise de Antonio Carlos Secchin (2003) sobre o desenrolar dos movimentos-chave da poesia brasileira ao final do século XIX — Simbolismo e Parnasianismo. Em ensaio anterior, o autor pontuava que a recente poesia brasileira é múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição (SECCHIN, 1996). Enquanto o Parnasianismo reinava absoluto e pouco propenso a abrir flancos para o novo movimento (o Simbolismo), a narrativa dos séculos faria do cenário da literatura a revolução de ambos, cuja primazia do vencido daria mais frutos à modernidade:

Se, no calor da hora, a gravata e o fraque parnasianos venceram a batalha contra a túnica simbolista, esta parece ter levado a melhor na guerra que efetivamente importa: a da decantação histórica. O parnasianismo (algo sumariamente) transformou-se em referência não de museu – que este, afinal, exhibe do passado aquilo que ainda é vivo – mas de arquivo morto. E o simbolismo, em algumas vertentes, vingou como semente possível no terreno da modernidade – que o digam Valéry, Eliot e Rilke, ou, no âmbito da língua portuguesa, um pouco de Fernando Pessoa e muito de Cecília Meireles. (SECCHIN, 2003, p. 140)

O terceiro é o modo como Fábio Cavalcanti de Andrade (2008) elabora uma proposta de identificação de uma tradição hermética (no sentido conceitual do termo)

⁶⁸ “O simbolismo não foi francês: aconteceu em Paris. O simbolismo foi um movimento parisiense (para distingui-lo do francês); parisiense por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional, propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com o simbolismo, a arte deixou realmente de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental” (BALAKIAN, 2002, p. 15).

⁶⁹ Alfredo Bosi discorre que, “[n]ão obstante essas conquistas e seu ar geral de novidade, o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia, no qual o reconheceram por legítimo precursor o imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, e poesia pura espanhola. Aqui, encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial” (BOSI, 1994, p. 269).

na poesia contemporânea brasileira.⁷⁰ Tomando como princípio irradiador a *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friederich, Andrade (2008) identifica dois impulsos na poesia brasileira: simplificação e hermetização. Nesse sentido, tendo como mote o segundo impulso, o autor pontua que essa corrente hermética sobreviveu à margem da poesia engajada, do tropicalismo e dos concretos durante a segunda metade do século XX. Ainda segundo o autor, essa reclusão a temas de ordem simbólica é bem demarcada nas obras de poetas como Orides Fontela, Dora Ferreira da Silva, Marco Lucchesi, Contador Borges, entre outros.

Dentro dessa tentativa de compreensão, essas três chaves teóricas podem operar como um ponto de tangenciamento da obra oridiana num contexto mais amplo. Era comum Orides afirmar que sua obra estava em total contramão à poesia brasileira.⁷¹ Em visita a seu pequeno arquivo, foi bastante chamativo encontrar rabiscos em artigos de jornal que a colocavam lado a lado com outros poetas. Também em entrevistas, a autora frequentemente negava comparação com outros estilos de poesia. No entanto, penso que tal posicionamento pode, por vezes, suscitar uma falsa mitificação. Quando se coloca sua poesia como essencialmente isolada, perde-se o vetor dos interesses intelectuais da poeta e das diversas conexões com a cultura recente que sua obra possibilita. A proposta de se pensar por essa chave me diz que, não obstante esse isolamento estético acusado pela autora, sua obra pode convergir integralmente com um curso do contemporâneo, isto é, dentro de uma possível corrente da poesia brasileira em que ocorre a revalorização do símbolo.

*

* *

⁷⁰ “[...] na poesia hermética brasileira atual não cabe o programa vanguardista de eliminação do passado, mas, ao contrário, o diálogo criativo com ele nessa ‘saga de ampliação do repertório’, como definiu Cláudio Daniel. Se levarmos em conta a hipótese de que essa tendência hermética da poesia brasileira é um impulso moderno análogo às altas modernidades, por exemplo, da poesia europeia — livres agora os poetas brasileiros das solicitações políticas e desprovidos de um projeto de nacionalidade pela lógica cultural do mundo contemporâneo — provocaremos imediatamente a seguinte pergunta: antes dos anos 90 e 90 nenhuma poesia abraçou a força dessa reflexão que confere à linguagem um poder residual, transformando o silêncio e a insólita fascinação - elas forma improváveis drummondiana em seus eixos fundamentais? Durante a poesia de resistência política, durante o tropicalismo e o predomínio maciço das vanguardas concretistas e racionalizastes como a práxis e o poema-processo, não houve adeptos desse tipo impopular de poesia?” (ANDRADE, 2008, p. 158).

⁷¹ Por exemplo, sobre o estilo de *Transposição*, Orides pondera: “[e]u não explico nada, aconteceu. Só se eu acreditar em reencarnação e já tive um pre-conhecimento, ou reminiscência platônica, ou o que seja. Para ser franca, eu não explico. Eu espero que os críticos me expliquem alguma coisa. Mas eu levei muitos anos para me mancar que o *Transposição* estava... realmente, um primeiro livro na contramão” (FONTELA, 2019, p. 67).

Nesse sentido de convergir a obra oridiana e o contemporâneo, ressalto que uma decisão fundamental apontada por Orides Fontela é a intenção de criar uma obra que se oponha frontalmente ao mundo “anti-póético” de linguagem fácil, publicitária. Ao se afastar do sentido utilitário do mundo, a poesia de Orides não se distancia do cotidiano, mas colabora com um modo de resistir à massificação ditada pelos discursos das ideologias do consumo e da ordem. No concernente a esse aspecto, Bosi (1977), em seu célebre *Poesia e Resistência*, tenta compreender os modos de ser da poesia como potências discursivas opostas à ideologia dominante. Tomando as formas de poesia como discurso de resistência diante de práticas totalitárias e hegemônicas, Bosi (2015) argumenta que, para além da poesia de crítica social, de ataque, de sátira, há outras⁷² que também constroem um modo de oposição:

[...] às vezes o poeta entra muito dentro de si mesmo e sua forte carga subjetiva involuntariamente se opõe àquilo que é a prosa do mundo, a prosa ideológica. Não que ele faça uma proposta formal de ataque à sociedade, mas a sua linguagem é tão estranha e tão diferenciada em relação àquilo que é a linguagem ideologizada, ou a do senso comum, que ela se transforma em resistência. (BOSI, 2015, p. 9)

Abordando as “formas estranhas” da poesia na modernidade (o “autismo ativo” dos símbolos fechados, a palavra-esgar, o grito, o silêncio), Bosi (1977) propõe que esse estilo poético denso, insurgido desde os românticos, também seja uma forma de oposição à ideologia burguesa, um caminho adverso à massificação dos mecanismos capitalistas:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a ‘má positividade’ do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto

⁷² É importante ressaltar o *Inquérito poesia e resistência (Brasil)*, realizado por Célia Pedrosa e Ida Alves em 2013. A partir dos depoimentos colhidos de diversos poetas contemporâneos sobre a questão da poesia como forma de resistência, destaco a leitura que o poeta Fabio Weintraub faz de Alfredo Bosi, dialogando com o crítico acerca dos modos de ser da poesia no contemporâneo: “[d]essa perspectiva, [Bosi] distingue diferentes faces da resistência: a mítica, voltada para a ressacralização da memória coletiva, para o desrecalque da infância; a lírica, em que a interioridade, a melodia dos afetos é mobilizada como defesa contra a reificação; a metalinguística, de cunho satírico ou paródico, antídoto contra os automatismos da língua e do gosto; a profética, em chave utópica ou apocalíptica, que põe em xeque as coordenadas do presente pela imaginação do futuro ou de sua supressão”. Disponível em < <https://ilcml.com/inquerito-poesia-e-resistencia-brasil/>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser ‘um grito de alarme’, era a exigência de Schönberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o ‘urroprimitivo’, *Urschrei*!

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. (BOSI, 1977, p. 142)

Sobre a condição do poeta e a presença da poesia no mundo contemporâneo, Orides Fontela comenta que, “[...] neste mundo mercantil é um luxo, uma inexplicável sobrevivência, algo meio bobo e ultrapassado. Que é que este passado está fazendo aqui? Simples: garantindo o “agora” e o futuro, projetando a necessária utopia” (FONTELA, 2019, p. 31). Posteriormente, a poeta prossegue destacando a necessidade do utópico: “Utopia? Mas as utopias são necessárias mesmo que, por definição, nunca se realizem. São os modelos que nos guiam contra a distopia atual”. Nesse ponto, pela busca da poeta por uma poesia meditativa, considero que a obra de Orides constitui um compromisso visceral com o presente, projetando esse ideal de futuro, da língua, da poesia, no agora⁷³. Esse projeto de poesia, com o símbolo, a filosofia, o mito, de forma alguma permanece afastado, nefelibata, mas constitui-se ainda de fecundo modo de resistência — que, ao avançar dos mecanismos de controle, parece permanecer numa posição ainda mais sóbria:

Permita-me uma premissa. É comum dizer-se que o poeta vive ausente da vida, que se entretém apartado em sua torre de marfim. Por favor, abramos juntos os livros de poesia oferecidos aos homens, do começo do século XIX até hoje. Se quisermos ter um testemunho sincero e preciso do drama e tragédia do nosso tempo, devemos consultar os poetas. Eles experimentaram mais duramente do que qualquer outro o desequilíbrio entre a vida ativa e a vida contemplativa. Sofreram, gritaram e pagaram por todos. (UNGARETTI, 1994, p. 85)

*

* *

Uma característica bastante rememorada na obra oridiana é a capacidade de revitalização de símbolos gastos pela tradição. Tal efeito é bastante significativo, haja vista que, como aponta Balakian (2002), a questão da improdutividade dos

⁷³ Sobre a dimensão da utopia na obra de Orides Fontela, recomendo o artigo de Henrique Estrada Rodrigues “A casa da utopia: o livro, a língua, o poema” publicado em *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela* (2019).

símbolos era presente desde os poetas modernos franceses. No contexto dessa corrente, a frequência da utilização esteriliza e evidencia o significado, matando o símbolo:

Gradualmente, muitos desses símbolos, mesmo os que eram ambíguos em princípio, se tornaram fixos e específicos na medida em que eram compartilhados por uma longa série de autores. Se no começo tinham uma multiplicidade de significados, a estilização foi reduzindo sua ambivalência e o caráter de seu enigma (BALAKIAN, 2002, p. 85).

Todavia, Orides Fontela driblou esse impasse. No geral, seus elementos simbólicos são os mesmos: a flor, o ser, a luz, o branco, o silêncio. Mesmo assim, a poeta conseguiu vivificar o símbolo em dicção aberta, no constructo de ordem impassível de decifração imediata. Um argumento a favor desse feito é a capacidade de singularizar os elementos, como se pudesse tocar intimamente os fenômenos da experiência, o que parece fazer algum sentido quando pensamos pela filosofia, pois, se nos limites da apreensão do fenômeno a própria percepção é uma verdade, então o singular visto é também, de certo modo, original. Alcides Villaça (2015), ao analisar essa vivificação do símbolo, disserta acerca dessa expressão de singularidade:

Trata-se, por exemplo, de extrair da Natureza dada cifras da própria consciência íntima que dela se aproxima ou se separa segundo os impulsos próprios da percepção sensível. ‘Pássaros’, ‘fontes’, ‘luzes’, ‘águas’, ‘pedras’, ‘frutos’, ‘flores’ e ‘peixes’ não se impõem como símbolos já marcados, nem tampouco são eleitos pela graça imanente: desvestidos da mais fácil ‘naturalidade’, surgem como que desentranhados de um imaginário em tudo original, tal pela primeira vez estivessem anunciando sua eternidade. Dito de outro modo: fixam-se para sempre numa ordem poética para a qual *parecem* ter nascido, ou como se nela tivessem encontrado a versão mais fiel de sua estabilidade natural. (VILLAÇA, 2015, p. 295)

O símbolo conciso, singular, figura-nos uma tentativa de transposição da linguagem à possibilidade do sublime. Se, para Orides, a poesia é uma forma de conhecimento e, por meio dela, “é possível apreensão do real, da divindade” (FONTELA, 2019, p. 30), logo o mito, como fino véu criado para capturar o indizível, é um meio valioso que nos apresenta direções interessantes. Na tentativa de “definir” o que seja poesia, Orides fala em “palavra íntegra – integradora. É uma palavra primeira, não só arcaica, mas futura e intemporal”. É, pois, a tentativa do canto, do “impulso vital” (FONTELA, 2019, p. 30). Nesse ponto, investigar como a

estrela do mito fulgura um horizonte desse fazer poético, marca daquilo que é aberto, intemporal e integrador, é um voo ainda a ser criado na reflexão crítica.

Diante disso, ao utilizar o símbolo de forma singularizada, a poesia de Orides Fontela tende a isolar o termo, não relacionando-o a um sentido direto. Por exemplo, não há especificamente — tomo a expressão como exercício ilustrativo — “a flor *do* Lácio”, “a rosa *do* povo”, mas “a rosa”, “a flor”, amplas e vivas. No entanto, de modo algum esse aspecto desvigoriza sua capacidade expressiva. Pelo contrário, parece ampliá-la, criando potência na concisão. Isto posto, chamo a atenção para uma caracterização da crítica que tende a demarcar uma relação entre opostos na obra oridiana. Como bem acentuou Candido (1983): “o verso denso, breve e fulgurante” é também “rico e quase inesgotável”. Ora, tem-se aqui uma tensão que se dá pelo confronto, como constituições de lados que se possibilitam, ainda que em aparente aporia. Por exemplo, na poesia de oridiana há produtiva relação entre o sintético e o inesgotável, entre a amplidão da voz e o penetrável silêncio, entre ausência e perseverança e, claro, entre o arcaico e contemporâneo.

Na proposta de Orides, a escolha é consciente tanto ao elencar imagens e palavras que remetam expressamente aos mitos quanto ao possibilitar, de diversas maneiras, que os símbolos de sua poesia construam diálogo com a historicidade de tais narrativas. Ainda que essa oposição, à primeira vista, pareça conflituosa, na verdade demarca um intenso debate sobre o arcabouço da tradição como mote de produção atual. Gerd Bornheim (1987) interpreta que, no contemporâneo, o que pode ser compreendido como “tradição” e “ruptura” são conceitos que não se antagonizam de modo a se excluírem, mas que se constituem como duas faces que se realizam (e criam) justamente por oposição. O autor disserta que os gregos sabiam que “conceitos opostos costumam atrair-se, que eles formam de algum modo uma unidade, ainda que conflituada; mas os opostos se pertencem; e como que nascem de uma mesma raiz” (BORNHEIM, 1987, p. 15-16). Diante disso, quer seja para aniquilarem-se, quer seja para, em síntese, intentarem nova unidade, a realidade entendida a partir da oposição de contrários, ainda que nunca definitivamente superáveis, seria instauradora de uma espécie de “dinamicidade do real”.

Orides Fontela, que dedicou admiração a Heráclito — /Coisas varridas e/ao acaso/mescladas/ – o mais belo universo” (epígrafe de *Rosácea*) —, parece fazer com que essa tensão entre opostos apareça de modo vital em sua obra. Em sua estética, o paradoxo é árvore frutífera. Ademais, sua proposta não se volta ao antigo

de modo diletante, com conceitos frouxos, sem expressividade, mas busca extrair, criticamente, da tradição os elementos gregos, cristãos, filosóficos, para que se produza, à luz do contemporâneo, uma dicção autônoma de pensamento. Trata-se de olhar o antigo de forma transformadora, criadora, e de usar intempestivamente os rastros dessa tradição. Nesse sentido, a poesia, a filosofia e o mito — instâncias citadas pela poeta — parecem convergir, tornando-se fonte incessante de reflexões.

Diante disso, a proposta que me motiva é criar um percurso que me possibilite vislumbrar como esta operação se dá na poesia oridiana, ou seja, a forma como o corpo do poema auxilia na produção desse efeito. Karen Armstrong pontua que “o mito trata do desconhecido, fala a respeito de algo para o que inicialmente não temos palavras. Portanto, o mito contempla o âmago de um imenso silêncio” (ARMSTRONG, 2004, p. 16). Isso significa dizer que o sentido não é criado somente do que é dito, mas também de sua impossibilidade. Se o humano existe em busca do sentido, a língua opera este primeiro impulso de compreensão das coisas. É interessante, portanto, dar relevo ao poema “Mito”:

MITO

Bizâncio:
grande céu dourado
sem pássaros

Bizâncio:
os mosaicos sem tempo
luz
imota.

Bizâncio:
o eterno helianto
— a estrela
fixa.
(FONTELA, 2015, p. 185)

O verso inicial de cada uma das três estrofes se refere a um termo de imensa significação no imaginário cultural do Ocidente e do Oriente. Repleto de carga histórica, “Bizâncio” opera como um espelho de significados: ao mesmo tempo que ilumina o que se diz, o que é dito também ilumina o próprio termo. Sendo uma cidade milenar na região da Trácia, atingiu seu esplendor maior na história do Ocidente a partir da criação de Constantino, em 365 a.C. Como consequência, Bizâncio se tornaria a capital do Império Romano do Oriente sob o nome de

Constantinopla. A cidade era uma região de encontro no limiar entre duas civilizações, remetendo a outro hemisfério das ideias, cuja razão fria nem sempre rememora seu arcabouço cultural oriental. Ora, se a filosofia, como esplendor da razão, e o mito surgem da mesma luz mediterrânea, então há um campo de gênese comum à geração deste ato de compreensão das coisas. Lançar-se ao horizonte do mito, à estrela fixa, é como obrar a expressão de um mosaico — em grego, *μουσαϊκόν* (obra das musas) — nas grandes basílicas.

Nessa arte, a expressão em perspectiva plana faz dialogar um quadro composto por elementos díspares. Ao conferir tal pletora de conciliações, o mosaico é fecundo em diálogo e em formas para a composição de uma imagem exterior. Na produção dos mosaicos cristãos, não se tratava mais de rememorar sofrimentos de cristo, mas de obrar sua grandiosidade. O poema “Mito” parece, então, guiar-nos a uma fonte permanente inesgotável: “o eterno helianto/ – a estrela/fixa”. O fulgor celestial das produções é repleto à abertura e ao maravilhamento do espectador, que frui na composição de toda a visualidade que as três estrofes criam. Ora, igualmente opera o mito — ou a mitificação — de Bizâncio no poema. É céu imóvel, cuja luz permanece renovadora de sentidos e de significados.

*
* *

É conhecido que a relação entre poesia, filosofia e mito possui determinada historicidade. Nas palavras de Aristóteles (2002, p. 35), “[o]ra, quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe; e é por isso que também aquele que ama o mito é, de certo modo, filósofo: o mito, com efeito, é constituído de coisas admiráveis”. No entanto, apesar do elogio de Aristóteles, o universo clássico gerou conflituosa relação entre essas instâncias do pensamento. A mais famosa das querelas dos discursos — entre filosofia e poesia — é representada em *A República*, de Platão. Posteriormente, a tradição ocidental intentou diferenciar em categorias o que não se distinguiu por completo consenso.

A ordem do simbólico, do imaginário, permanece à margem da pretensão da razão na compreensão do mundo. O mito, cuja propagação na Antiguidade exigia aspectos do rito, da linguagem oral, do esboço simbólico ante o caos do mundo, perde, tradicionalmente, a batalha para o *logos*. Talvez Evêmero tenha aplicado o

maior golpe ao condenar o mito à condição de mera alegoria. Segundo Luc Brisson (2014), essa mesma tendência de “interpretação alegórica” permaneceu até o Renascimento. No entanto, segundo defende o autor, foi justamente a condenação da leitura alegórica dos mitos que os salvaram no imaginário do Ocidente.

De Bacon e Vico em diante, o mito será rapidamente emancipado da tutela da interpretação alegórica e será considerado um testemunho de uma etapa do desenvolvimento do espírito humano, de sua organização discursiva, e até mesmo de sua lógica. (BRISSESON, 2014, p. 287)

É, pois, na Modernidade que se renova o interesse dos filósofos pela poesia. O molde mimético dos classicistas, cujo Iluminismo consolidou os mitos como a “infância da humanidade”, é gradualmente substituído pelo *ethos* romântico, o qual propõe outra leitura do mito, naquilo que Benedito Nunes (2011) trata como uma abertura à infinitude⁷⁴. Não à toa, esse período agregou grandes entusiastas dessa relação filosófica do mito, como Max Müller e Friedrich Schelling. Tal vocação à universalidade sem fronteiras rígidas ganha ramificações na expressão poética dos românticos alemães. Friedrich Schlegel pontua que “[...] cada musa procura e encontra a outra, e todos os rios da poesia correm juntos para o grande mar universal” (SCHLEGEL, 2016, p. 483). Essa proposta tende, por obviedade, à presença do mito nessa “união totalizadora”:

[p]ois este é o princípio de toda poesia, suprimir o curso e as leis da razão razoavelmente pensante e nos colocar de novo na bela confusão da fantasia, no caos original da natureza humana, para o qual não conheço até agora símbolo mais belo do que a turba confusa dos deuses antigos. (SCHLEGEL, 2016, p. 520)

Neste ponto, poder-se-ia legar a Orides um projeto teórico com raízes nesses dois momentos estéticos: a compreensão de um inconsciente romântico que avança ao original e a reutilização do símbolo como elemento do pensar poético na modernidade⁷⁵. A autora defendeu, em ocasião, o seguinte: “Romantismo? Bem,

⁷⁴ “Os românticos usam a expressão *Sehnsucht* [saudades, ânsia] para traduzir a permanente busca desse objetivo nostálgico, que nada do que é finito poderia preencher. E por isso, ao contrário da poesia antiga, ingênua porque limitada, finita, a poesia sentimental dos modernos é uma arte da infinidade” (NUNES, 2011, p. 35).

⁷⁵ Acerca da elaboração teórica de Orides Fontela, Pedro Duarte afirma que, “[d]esse ponto de vista, Orides pode ser situada nas trilhas abertas, ainda no fim do século XVIII, pelo Romantismo alemão, já que ali um grupo de pensadores, capitaneados por Friedrich Schlegel, defendeu justamente que tudo o

nem tudo no romantismo é ultrapassado, há uma raiz muito verdadeira... e poética. É ela que invoco, não o sentimentalismo inútil, óbvio” (FONTELA, 2019, p. 32).

Contudo, a abrangência desse argumento ainda não se solidificaria por completo, haja vista que, ao olhar as raízes das tradições utilizadas, perde-se o momento circunscrito dessa operação. Orides é poeta do presente, elaborou mecanismos de diálogo de forma hodierna. Nesse sentido, é preciso pensar como a utilização da tradição pode ser uma notável vertente da produção estética da contemporaneidade.

A respeito disto, Nunes (2011) argumenta sobre como o esgotamento das vanguardas do século XX promoveu um arcabouço de tradição intemporal a serviço dos artistas: “[f]ora do ciclo histórico das vanguardas, [as correntes estéticas] já não se acham mais sob a urgente pressão da busca pelo novo [...] as várias dicções coexistem num regime de pluralismo estético” (2009, p. 167). Nesse ponto, nada no contemporâneo se encontra superado — para o bem ou para o mal. As expressões ainda permanecem num regime de potência:

Não se pode pensar o contemporâneo como uma evolução linear, teleológica. Precisa-se compreender os encontros entre o primitivo e o atual. Nisto, nasce um jogo de tensões para as quais as palavras antigo ou contemporâneo são pobres. O conflito entre o atual e o primitivo é uma marca da poesia brasileira e uma fonte inesgotável de modernidade ante a supremacia positivista. (PINHEIROS, 2013, entrevista em vídeo)

Não à toa, Giorgio Agamben (2009), ao proferir a palestra introdutória de seu curso sobre Filosofia Teorética — ocorrido durante 2006 e 2007, na Faculdade de Arte e Design da IUAV, Veneza—, ocupa-se da pergunta-chave de nosso tempo. Em *O que é o contemporâneo?*, o filósofo italiano parte da segunda consideração de Nietzsche, para sentenciar:

[...] pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

que se poderia fazer, enquanto poesia e filosofia estivessem separadas, estava pronto e acabado, portanto, era já época de juntá-las” (DUARTE, 2019, p. 106).

De acordo com Agamben (2009), então, é contemporâneo aquele homem que não coincide e não adere totalmente à sua época. Ou seja, estando confrontado, em termos de pensamento, da hegemonia de seu tempo, o contemporâneo deslocar-se-ia em torno das correntes de seu século. Além disso, desdobrando o conceito, propõe outra definição: “[n]este ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Quer dizer, crítico de seu tempo, o contemporâneo buscaria o escuro, as trevas de nosso presente para refletir por meio da distância dissociada — ainda que, obviamente, a dissociação não signifique estar fora; o contemporâneo, mesmo no escuro, é condição inata do presente.

Por outro lado, Roberto Calasso (2004) argumenta que desde a modernidade a literatura tem se desvencilhado da representação dos moldes clássicos para se entregar novamente ao caos do mundo no fim das certezas: “o que importa é que o mundo continuará a ser o lugar das epifanias. E, para mover-se no meio delas, a literatura será o último Pausânias supérstite” (CALASSO, 2004, p. 120). A partir disso, surge seu conceito de “literatura absoluta”: se os deuses são tentativas de compreensão do humano — o que Hans Blumenberg conceituou como “absolutismo da realidade” —, a literatura é partícipe da lida com o mundo fugidio que se apresenta ao humano. No tangente a essa temática, Bernardo Carvalho (2001) aponta:

[s]e o mundo passa a ser loucura, paródia e vazio, não há por que a literatura continuar servindo à sua representação. Ela está livre para buscar o absoluto, uma verdade mais profunda, e assim expandir o espectro da consciência. A tradição da ‘literatura absoluta’ a que se refere Calasso vai incorporar o que estava em jogo nas mitologias antigas. Não se trata mais de representar os deuses como simples ornamentos neoclássicos, mas de assumir num tempo sem deuses, pela palavra, na autonomia da linguagem, o lugar do mito no mundo moderno. (CARVALHO, 2001, s/p)

A elaboração ficcional e poética conclama a desordem ante o incompreensível, e novamente a capacidade de criação e fabulação humana desvencilha-se dos grilhões do mundo prescritivo para dançar no dorso das ondas:

Mas está claro o que significa ‘literatura’? Quando pronunciamos essa palavra, hoje, percebemos de imediato que um abismo a separa do sentido que tinha para qualquer escritor do século XVIII, enquanto no início do século XIX ela já havia assumido certas conotações que podemos reconhecer atualmente: sobretudo as mais ousadas e

as mais exigentes, que deixam atrás de si a antiga construção das *belles lettres* e fogem para um saber que encontra fundamento em si mesmo e se expande, por toda parte, como uma nuvem, capaz de abarcar qualquer perfil, indiferente a qualquer limite. Esse novo ser, que apareceu num dia que não se sabe ao certo e que ainda habita entre nós, pode ser definido como *literatura absoluta*. *Literatura* porque se trata de um saber que se declara e se pretende inacessível por outra via que não seja a da composição literária; *absoluta* porque é um saber que corresponde à busca de um absoluto — e, por isso, não pode comprometer nada menos do que o todo; e, ao mesmo tempo, é algo de *ab-solutum*, ‘dissolvido’ de qualquer vínculo de obediência ou pertença, de qualquer funcionalidade a respeito do corpo social. Às vezes proclamado com arrogância, outras vezes praticado de forma clandestina e dissimulada, esse saber deixa-se perceber na literatura — como presença ou presságio — desde a alvorada romântica, na Alemanha. E parece destinado a não abandoná-la mais: como uma espécie de mutação irreversível, que pode ser celebrada ou execrada, mas pertence, agora, à fisiologia da escrita. (CALASSO, 2004, p. 120-121, grifos do autor)

*

* *

Mesmo que Orides Fontela não tenha deixado nenhum escrito estritamente sobre a questão mito, seus textos teóricos referenciam o tema sempre em diálogo com o pensamento poético e filosófico. Em primeiro lugar, identifico, a partir da obra da autora, uma “genealogia” dos modos discursivos: 1) a poesia e o mito interpretam o ser — isto é, por meio deles, oferece-se uma chave de reflexão sobre o humano; 2) a filosofia emerge lentamente da poesia e do mito, e destes guarda as marcas da conascença. Essas “marcas” são também aludidas à posição da intuição no pensamento: “[a] filosofia não me dá a resposta, a poesia só dá intuições, a estrela próxima está cada vez mais longe, mas continue-se a escrever.” (FONTELA, 2018, p. 13). Ou seja, ambas interpretam o ser e guardam marcas não cindidas. Há poesia na filosofia, filosofia na poesia, poesia no mito e mito na poesia... Todavia, na reflexão de Orides, a presença do mito mais interessante é o de uma certa *hybris* de poeta, a que ela conferiu a noção de “ingenuidade” — do questionar ingênuo —, de, por meio dessas esferas do pensamento, tocar a *verdade*, de ir “rumo ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível” (FONTELA, 2018, p. 14).

Afinal, para a autora “[p]oesia é arte – talvez a mais antiga da humanidade – e arte implica um impulso essencial para o mais alto, talvez o ultra-humano” (FONTELA, 2019, p. 32). Nesse aspecto, as metamorfoses construídas em relação com o mito no interior da sua poesia tratam de executar uma espécie de retrabalho de temas e imagens do pensamento. Nesse caso, para além da tentativa de percurso

estético de sua obra, a investigação dessas metamorfoses contribui para reelaborar uma constante crítica das instâncias da cultura, dada a intersecção íntima com a filosofia e a religião, por exemplo.

Nessa relação, um caminho de pensamento interessante surge por meio da antropologia filosófica de Ernst Cassirer. Ao seguir na esteira da revolução copernicana promovida por Kant, Cassirer objetiva promover uma reflexão que demarque as diversas formas de conhecimento — para além da “razão científica”. Observando que tais construções se constituem através de mecanismos da consciência que moldam as impressões do meio imediato, o pensador desenvolve uma filosofia que não mais confere a primazia do *logos* (em seu sentido de razão puramente lógica, esquematizante) no tocante a outras expressões do espírito.

Ora, desde Kant, é sabido que os objetos do mundo só podem ser apreendidos mediante as faculdades intelectivas do sujeito. O homem, pois, passa a ter ciência de que não pode apreender o real tal como existe em si mesmo. Cassirer, logo, pensa que, além da razão científica — que não alcança o “em-si” do mundo —, há outras formas de apreensão do universo mediato, dentre elas a linguagem e o mito. Segundo o pensador, todo modo de relação do indivíduo com o mundo é mediado por uma “construção simbólica”, sendo, tanto o mito quanto a arte e a ciência “formas simbólicas” dessa interposição do sujeito com o universo circundante.

Em vista disso, é importante pensar a questão do mito. Como o universo das “formas simbólicas” é mutável, está em constante atividade de reinterpretação do mundo, o modo como o sujeito apreende determinados conceitos se dá a partir de seu ser histórico. As mutações dos conceitos acerca das estruturas do conhecimento permanecerão abertas a debates e reflexões. Assim também ocorre com a interpretação que o indivíduo realiza do mito. Na antropologia de Cassirer, suas investigações convergem para uma compreensão dos mecanismos da linguagem mítica como fenômeno fundamental ao auxílio do homem no exercício da autocompreensão: “[n]ão há nenhum fenômeno natural, nenhum fenômeno da vida humana, que não seja passível de uma interpretação mítica” (CASSIRER, 1977, p. 123). Ao caso em particular que penso aqui, interessam as relações que a linguagem mítica estabelece com a linguagem poética. Para Cassirer (1977, p. 126), “o mito combina um elemento teórico e um elemento de criação artística”. Isso porque, na linguagem mítica, as estruturas representativas das palavras não são dissociadas. É

artístico, pois confere narrativas e imagens sofisticadas às coisas, e é teórica, pois trata-se de uma forma de dar sentido a fenômenos do mundo.

Assim é também a linguagem poética, na qual não há cisão entre significado representativo e significado expressivo⁷⁶. Partindo desse conceito, Patricia Lavelle (2019b) pontua que a poesia grega, ao se alimentar do polimorfismo do mito, também demarca uma instância de subjetividade do poeta. Caracterizado pela inerente reflexão do trabalho artístico, o eixo representativo da arte poética produz reflexões, aproximações e distanciamentos, no interior da imagem mítica representada pelo poema. Desse modo, no eixo da representação cultural, a poesia (assim como outras formas artísticas), além de demarcar a subjetividade expressiva do poeta, colabora com ressignificações em determinadas instâncias coletivas.

Por exemplo, o poeta Ricardo Domeneck realizou uma pequena coletânea de representações da figura mítica de Penélope na recente poesia de língua portuguesa (a partir de poetas do século XX)⁷⁷. Ao refletir sobre os diversos sentidos por meio dos quais a arte contemporânea tem retratado a figura de Penélope, um caminho possível a se percorrer, na era da constante luta pela representatividade social feminina, pode-se “reler” Penélope de forma oposta aos significados mais consolidados. Semelhante contraposição de perspectiva feminina ante uma narrativa tradicional fez Margaret Atwood em *A odisseia de Penélope*⁷⁸. Nessa perspectiva, a poesia, juntamente a outras formas estéticas, contribui para que, ao reler tópicos inscritos em historicidade e estar imerso em sua construção cultural, o humano possa lançar um olhar a si.

Naturalmente, por meio dessa concepção teórica, toda forma de expressão poética manifesta um modo de pensamento. Essa é uma condição que, a propósito da própria elaboração do poema, proporcionará um diálogo frutífero com alguma área

⁷⁶ CASSIRER, Ernst. “If we look back once more to *language*, we see that the language of poetry is different in nature from that of ordinary life and that of science in that, for it, there is no opposition and separation of presentative meaning from expressive meaning. It seeks in expression, and by virtue of it, pure presentation, as in pure presentation it seeks pure expression” (CASSIRER, 2017, p. 269).

⁷⁷ A antologia está presente no blog do autor. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2020/09/microantologia-penelopeana-de-poesia.html>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

⁷⁸ De outro modo, Margaret Atwood, ao falar da *Odisseia de Penélope*, aponta como reducionismo rotular como produção feminista uma obra que esteja sob o ponto de vista da mulher. A respeito disso, responde: “I wouldn’t even call it feminist. Every time you write something from the point of view of a woman, people say that it’s feminist, and when you write something from the point of view of a man, they say, ‘Why did you write it from the point of view of a man?’ You actually can’t win those gender issues” (ATWOOD, 2005, s/p) (Entrevista com Susanne Hiller).

AS SEREIAS

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio.
(FONTELA, 2015, p. 119)

Na representação cultural, o imaginário acerca das sereias ganha um viés depreciativo, conforme atestam Chevalier e Gheerbrant (2018)⁷⁹ e Cirlot (1984)⁸⁰.

⁷⁹ “Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. Como vem dos elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), vê-se nelas

As sereias induzem os marinheiros à morte, desviando-os da busca por seu destino. Mary Lafer⁸¹ aponta que as sereias têm, portanto, o pior lado da morte: o esquecimento. Promovem *lethes*, fazem-nos esquecer de que pertencem a uma família, a um povo e a um lugar. Com isso, perdidos entre os cantos de júbilo, esquecemos nossa própria identidade.

No poema de Orides, o primeiro verso mostra que também as sereias são atraídas e traídas, trazendo um novo olhar à condição do mito. Há um tom próprio de senso coletivo com o uso do pronome possessivo. Sempre ocorre em “nossa” tarefa, “nosso” crime, “nossa” função, como se a postulação inclinasse a uma ideia de imposição a um grupo. Nessa perspectiva, o jogo dos símbolos é, por vezes, visto com tom de reivindicação ao reelaborar a posição do símbolo por meio do olhar contraposto, como se o canto fosse “crime”, e o papel da sedução, uma violação. Ao falar sobre os cursos que Orides Fontela realizou com Jean-Pierre Vernant, Marilena Chauí (2020) diz que, possivelmente, esses cursos deixaram marcas no tocante à relação da poeta com o mito, ressaltando o caráter feminista do poema “Sereias”: “[t]ambém faço essas referências porque penso que esses cursos deixaram marcas em Orides, sobretudo os de Vernant, cuja presença pode ser notada em ‘Mito’, ‘Centauros’, ‘Eros’, ‘Penélope’, ‘Kairós’, ‘Ananke’, ‘As deusas’ e, em especial, num de seus poemas mais belos (e premonitoriamente feminista): ‘As sereias’” (CHAUÍ, 2020, s/p).

Homero não descreve a forma das sereias: constrói o episódio descrevendo-as como na epifania sonora. A atração pelos ouvidos, através do canto prazeroso, se imiscui na confusão dos sentidos. Os versos finais do poema oridiano, contudo, provocam, por intermédio do símbolo, uma atitude enigmática: “Deixando a água original /cantamos/ sufocando o espelho/ do silêncio”. Seguindo-se a marcação verbal na primeira pessoa do plural, o poema nos conduz a uma afirmação.

criações do inconsciente, sonhos fascinantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem. Elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável. É preciso, como fez Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2018, p. 814).

⁸⁰ “Parecem especialmente símbolos das ‘tentações’ dispostas ao longo do caminho da vida (navegação) para impedir a evolução do espírito e ‘encantá-lo’, detendo-o na ilha mágica ou na morte prematura” (CIRLOT, 1984, p. 520).

⁸¹ Comunicação de Mary Lafer ao programa *Estudos Clássicos*, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da FFLCH-USP, em 14 de agosto de 2020.

Reelabora, em atitude consciente, a figura mítica em sua tradição. Na relação oposta entre o canto e o silêncio, entre o tatear puro do silêncio em espelho, a tentativa de dizer, por meio do cerne da linguagem, o não dito, o inefável recria, em signo aberto, a multiplicidade de elaborações interpretativas.

Orides, evidentemente, ao escolher as instâncias da tradição com as quais resolve dialogar, constrói, no âmbito do contemporâneo, uma nova fulguração de percepção do mito — e da imagem mítica: como mote de pensamento impresso de sentido. Nesse trajeto, a materialidade dos poemas carrega ideias, argumentos, questões e, claro, enigmas e dicções abertas — próprias da grande poesia — sem renegar a face humana em seu aspecto de beleza e de prazer de leitura. Ainda que o toque do real seja inacessível — e a própria história do pensamento estabeleceu isso —, o tentar é sempre filosófico e, no caso da poesia oridiana, também poético: “para além de todos os enigmas, o pensamento penetra no silencio pleno de insondável razão” (JASPERS, 1983, p. 148). Ainda que existamos num mundo sem sentido, há uma tentativa, ora em esperta ingenuidade, ora em *hybris*, que, apesar de tudo, parece motivar intensamente a poeta ao pensamento: “por mais que a sociedade mercantil e técnica desvalorize a poesia e os poetas, por mais que elitizem a poesia e, pior, não a paguem, não dá para elidir a essencial verdade poética. Pois não vivemos só de pão” (FONTELA, 2019, p. 30).

7

Referências

Obras de Orides Fontela

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

FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia: um depoimento. *In*: PUCHEU, A. (Orgs.). **Poesia (e) Filosofia**: por poetas-filósofos em atuação no Brasil. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018. p. 11-15.

FONTELA, Orides. **Orides Fontela**: Toda Palavra é Crueldade. Nathan Matos (Org.). Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

Comentários sobre Orides Fontela

BRITO, José Carlos A. A imagem criativa na poesia de Orides Fontela. **Revista de Cultura Fortaleza**, São Paulo, versão digital, jan., 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. Os decassílabos ocultos em “Alvo”, de Orides Fontela. *In*: **Poesia e Filosofia**: homenagem a Orides Fontela. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 29-34.

CANDIDO, Antônio. Prefácio a Alba. *In*: FONTELA, O. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

CASTRO, Gustavo. A mística de Orides Fontela: revolta e selvageria. **Revista 7faces**, Natal, n. 18, p. 46-62, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/setefaces/docs/revista_7faces_18>. Acesso em: 17 nov. 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Orides Fontela e a Filosofia**. Colóquio 50 anos de Transposição. FFLCH-USP, 2019.

CHAUÍ, Marilena. Orides Fontela e a filosofia. Org. Patricia Lavelle. **Revista Cult**, São Paulo, ed. 255, 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/orides-fontela-e-a-filosofia/>>. Acesso em: 02 out. 2020.

DUARTE, Pedro. “Há muita poesia na filosofia, sim”. *In*: LAVELLE, P. *et al.* (Orgs.). **Poesia e Filosofia**: homenagem a Orides Fontela. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 105-115.

GALVÃO, Donizete. Orides Fontela: o maior bem possível é a sua poesia. **Poemargens**, Rio de Janeiro, 12 out. 2010. Disponível em: <<https://poemargens.blogspot.com/2010/10/orides-fontela.>>. Acesso em: 03 jan. 2021.

JUNQUEIRA, Ivan. A essência da linguagem. *In: O fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1998. p. 135-137.

LAVELLE, Patricia. Dossiê Orides Fontela. *In: Revista Cult*, São Paulo, ed. 255, 3 de março de 2020.

LAVELLE, Patricia. **Poesia, mito e filosofia: uma leitura insistente de Orides Fontela**. Revista ALEA, Rio de Janeiro, vol. 21/2. 2019a. p. 207-218.

LAVELLE, Patricia. O que dá nervo ao poema? Uma releitura de Orides Fontela. *In: LAVELLE, P. et al. (Orgs.). Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019b. p. 15-29.

PUCHEU, Alberto. Orides Fontela: a apreensão – impossível – do real, nem. *In: LAVELLE, Patricia et al. (Orgs.). Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 141-154.

RODRIGUES, Henrique Estrada. A casa da utopia: o livro, a língua, o poema. *In: LAVELLE, Patricia et al. (Orgs.). Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 141-154.

SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. **Revista USP**, [S. l.], n. 2, p. 175-192, 1989.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

WISNIK, José Miguel. Transparência da esfinge. **Revista Isto É**, Cidade, 29 out. 1986, Caderno Cultura, s/p.

Mito e cultura grega:

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Tradução de Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

BOSCHUNG, Dietrich. **Kairos as a figuration of time: a case study**. Germany: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega II**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega I**. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRISSON, Luc. **Introdução à filosofia do mito**. Tradução de José Carlos Baracat Junior. São Paulo: Paulus, 2014.

BRUNEL, Pierre. **Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes**. New York: Routledge, 1992.

MUNSON, Rosaria Vignolo. Ananke in Herodotus. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 121, p. 30-50.

NYGREN, Anders. **Agape and Eros**. Tradução de Phillip Watson. Philadelphia: The Westminster Press, 1953.

ONIANS, Richard Broxton. **The origins of european thought**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

PETERS, Francis Edward. **Greek Philosophical Terms**: a Historical Lexicon. New York: NYU Press, 1967.

SCHRECKENBERG, Heinz. **Ananke**: Untersuchungen zur Geschichte des Wortgebrauchs. Munich: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1964.

SOUSA, Eudoro. **História e Mito**. Lisboa: INCM, 2004.

SMITH, AMY. Ananke. In: BAGNALL, R. S. *et al.* (Eds.). **The Encyclopedia of Ancient History**. Blackwell Publishing: Oxford, 2012. p. 397.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2. ed. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses e os homens**. 3. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

Dicionários

BOISACQ, Émile. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Librairie. Klincksieck, 1916.

CASSIN, Barbara. **Dictionary of untranslatables**. Tradução de Steve Rendall *et al.* EUA: Princeton University Press, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. s/d. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>>. Acesso em: 26 dez. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Rio de Janeiro: Editora Moraes, 1984.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Versão 1.0. s/d. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0>. Acesso em: 01 jan. 2021.

FERBER, Michael. **A Dictionary of Literary Symbols**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

LIDDEL, George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Textos bíblicos

BÍBLIA. **Novo Testamento**: Interlinear Grego-Português. 3ª Ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revisado por Vilson Scholz e Roberto Brachter. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BÍBLIA. **Novo Testamento**: os quatro evangelhos. Tradução de Frederico Lourenço. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

BÍBLIA. **Os Santos Evangelhos**. Tradução de Mateus Horpers. Revisão acadêmica de Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

BLAIR, Thom (Ed.). **The Hebrew-English Interlinear ESV Old Testament** (Bíblia Hebraica Stuttgartensia). EUA: Crossway, 2013.

Teses e dissertações:

ANDRADE, Fabio Cavalcante de. **A transparência impossível**: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. 2008. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

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

GODOY, Edevilson. **O sacrifício de Cristo como superação do sacrifício antigo**. 2009. 340 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Faculdade de Teologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

GREEN, Alison Claire. **The concept of Ananke in Greek Literature before 400 BCE**. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia Clássica) – Departamento de Filosofia, Universidade de Exter, Inglaterra, 2012.

LIZ, Carlos Alberto Fernandes. **O conceito de ἀνάγκη nas peças sofocianas**. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

PERSKY, Richard. **Kairos**: A cultural history of time in the greek polis. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Michigan, 2009.

SILVA, Ionaldo Pereira da. **Chrónos e kairós na dýnamis do Espírito Santo, a partir da leitura de Atos 1, 6-8**. 2007. 175 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Documentários

ORIDES, onde ninguém mais. Direção de David Ribeiro. São João da Boa Vista: TV-UNIFAE, 2019. 1 DVD (95 min.).

Geral

ABRÃO, Bernadette Siqueira. **História da Filosofia**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO. **A graça (I)**. São Paulo: Editora Paulus, 1999. Coleção Patrística, v. 12.

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de Lorenzo Mammi. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

ALMEIDA, João José R. L. de. A luz como metáfora na teologia e na filosofia. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 67, n. 3, p. 43-47, set. 2015.

ALVES-BEZERRA, Wilson. Como os poetas terminam – literatura e indigência no Brasil. **Revista Cult**, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/literatura-e-indigencia-no-brasil/#:~:text=Menos%20livros%2C%20menos%20livrarias%2C%20menos,velocidade%20do%20centro%20da%20cena>>. Acesso em: 03 mai. 2020.

ARRIGUCCI JR, Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas. **Jandira - Revista de Literatura**, Juiz de Fora, n. 2., p. 113-123, 2005.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

ARRIÈS, Phillipe. **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1990.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. *In*: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 01-21.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. *In: Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 1980.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Obras escolhidas, v. 1.

BOLLE, Willi. Guimarães Rosa: retrato da alma do Brasil. [Entrevista concedida a Luiz Fernando Vitral]. **Revista FAPESP** [online], n. 69, out. 2001.

BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao filosofar**. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. *In: Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p. 13-30.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **Poesia como resistência à ideologia dominante**. [Entrevista concedida a Paulo Hebmüller e Daniel Garcia]. **Revista Adusp**, n. 58, p. 6-17, dez. 2015.

BOSI, Alfredo. Poesia e Resistência. *In: O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASIL, Joaquim Fontes. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. São Paulo: Editora Estação da Liberdade, 1991.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. Tradução de Jônatas Batista Neto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. *In: LUCCIONI, G. (Org.). A Atualidade do mito*. Tradução de Carlos Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. Direito à Literatura. *In: Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Bernardo. Revelação do óbvio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 de maio de 2001. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2605200121.htm>>. Acesso em: 04 set. 2020.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem. Tradução de Vicente Félix. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CASSIRER, Ernst. The problem of the symbol and its place in the system of philosophy. *In: The Warburg Years*. New Haven: Yale University Press, 2017.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma espelho do mundo. *In: NOVAES, Aduato (Org.). O olhar*. São Paulo: IMS, 1988.

CHAUÍ, Marilena. O papel da filosofia na universidade. *In: SANTIAGO, H (Org.). Em defesa da educação pública, gratuita e democrática*. São Paulo: Autêntica, 2018.

CHKLOVSKI, Viktor. Arte como procedimento. *In: Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo SA, 1978. p. 39-57.

CICERO, Antonio. **Forma e sentido contemporâneo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DICKINSON, Emily. **80 poemas**. Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Editora Guimarães, 1979.

DINUCCI, Aldo. Epicteto e os estoicos: uma ontologia da superfície. **Revista Prometeu**, ano 11, n. 27, p. 145, ago. 2018.

EPICTETO. **Manual para la vida feliz**: Epicteto - Pierre Hadot. Tradução de Claudio Arryo e Javier Palácio Tauste. España: Errata Natural, 2015.

FERNANDES, Luis Estevam; KARNAL, Leandro. **Santos fortes**: raízes do sagrado no Brasil. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Herder, 1963.

FOGEL, Gilvan. **Que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ideias e Letras, 2009.

GIACOIA, Oswaldo. Amor dei e amor fati. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, jul./dez. 2011.

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego de filosofia**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. 7. Edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

HOMERO. **A Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2019.

HOMERO. **A Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2019.

HURET, Jules. **Enquête sur l'évolution littéraire**: Stéphane Mallarmé. L'Echo de Paris: Journal littéraire et politique du matin. 14 de mar. De 1891. p. 2. Acessado em < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34429768r/date>>.

JASPERS, Karl. **Philosophy**. Tradução de E. B. Asthon. Chicago: Univesity of Chicago Press, 1969.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. 2. ed. Tradução de Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Tradução de Isis Borges da Fonseca. São Paulo: Odysseus, 2006.

LAÉRCIO, Diógenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Brasília: Editora UnB, 1987.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: um estudo da catarse na comédia. São Paulo/Salvador: Perspectiva/Fundação Gregório de Mattos, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva** – da atualidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2003.

NUNES, Benedito. **A chave do poético**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. Literatura e Filosofia: (Grande sertão: veredas). In. Luiz Costa Lima (org.) **Teoria da Literatura em suas fontes**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. São Paulo: Editora Abril, 1973. Coleção os Pensadores.

PINHEIRO, José Amalio. Literatura, cultura e dispositivos de controle. [Entrevista concedida a Maria Rosa Duarte de Oliveira]. **FronteirasZ**, n. 10, entrevista em vídeo, dez. 2013.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editora UFPA: Belém, 1980.

PLATÃO. **Teeteto**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 1980.

ROCHA, João Cezar de Castro. A crítica literária e seus descontentes. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, n. 79, 2014.

SCHLEGEL, Freiderich. **Dialeto dos fragmentos**. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Freiderich. **Fragmentos sobre poesia e literatura** – Conversa sobre poesia. Tradução de Constantino Luz Medeiros. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

SCHILLER, Friedrich. Os deuses da Grécia. Tradução de Maria do Sameiro Barroso. **Revista Triplov de Artes**, Lisboa, 2005. Disponível em: <http://triplov.com/poesia/schiller/deuses_da_grecia.htm>. Acesso em: 18 dez. 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: L&PM, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Tomo II.

SECCHIN, Antonio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. *In*: **Percursos da poesia brasileira**: do século XVIII ao XXI. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SECCHIN, Antonio Carlos. Simbolismo e modernismo. *In: Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EUERJ, 2003.

SENECA. **Cartas a Lucílio**. Tradução de José A. Segurado e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *In: Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010.

SZYMBORSKA, Wisława. As três palavras mais estranhas. *In: Poemas*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

UNGARETTI, Giuseppe. A poesia contemporânea está viva ou morta? *In: Razões de uma poesia*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VÁSSINA, Elena. A presença de Deus nas obras de Dostoiévski. [Entrevista concedida a IHU]. **IHU**, Unisinos, 2016.

Anexo A⁸² – Texto *Da ética*

DA ÉTICA

“...vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.”

(Genesis, capítulo 3, versículo 5).

O início: um julgamento célebre.

No banco dos réus: Sócrates. Acusação: impiedade. Todos sabem o resultado. Injustiça? Não: o próprio Sócrates acatou a sentença, pois a acusação procedia. As leis e os costumes de uma cidade grega eram sagrados, fundados na tradição e na religião. A ideia nova de Sócrates – ensinar a virtude, dar base racional aos costumes – era impiedade, mesmo. Discutir algo sagrado é começar a dessacralização, é atacar os fundamentos da cidade. Resultado: o lançador desta novíssima disciplina – a ética – foi condenado. A ética dos gregos o exigia!

Sequência: os gregos.

Morreu Sócrates, não a ética – inda bem. A filosofia nascente tentava responder a questões como: o que é o bem? Como nos tornamos virtuosos? As respostas foram várias como se sabe.

A resposta de Platão era que devemos visar o Bem supremo: a ideia do Bem é a norma da virtude, o sábio busca assimilar-se ao divino (o próprio Bem). Há quatro virtudes principais: justiça (*dike*), harmonizadora do cosmos, virtude básica que nos une ao divino; prudência (*sofia*) é a razão, como o divino em nós, fortaleza (*andréia*) é o controle das paixões, submetendo-as ao dever; e a temperança (*sofrosine*) é harmonia, auto-domínio. Tudo muito bem, mas, justamente... platônico. Era um programa para poucos, bem poucos mesmo!

Aristóteles, no entanto, era bem mais empírico: levava a sério a experiência. Sabe que há bens diversos, segundo a diversidade dos povos e das condições. Assim, como atingir a felicidade (*eudaimonia*)? Que fins são importantes para sermos felizes? Quais os bens? Saúde, amizade, riqueza, tudo são bens – mas devem ser procurados de acordo com a razão: o maior bem do homem é viver segundo a inteligência! Estudo, contemplação, teoria! Sem dúvida, Aristóteles foi o primeiro intelectual...

⁸² Texto encontrado nos arquivos de Orides Fontela na Academia de Letras de São João da Boa Vista. Pelas referências (a mais recente é de Marilena Chauí, em texto de 1992), nota-se que é um escrito dos anos 1990. Logo, corresponde à fase madura da poeta. Em evento realizado em homenagem a *Transposição*, na USP (2019), deduziu-se que Orides já haveria tornado público oralmente este texto. Contudo, não o encontramos, enquanto registro escrito, em nenhuma pesquisa bibliográfica (seja em produções acadêmicas, seja em repositórios de mídia impressa). Desse modo, se trata, então, de um texto raro da escritora. Decidi por manter a margem dos parágrafos, algumas expressões correntes e a exposição das referências. É preciso salientar que não é um texto em sua versão definitiva – Orides poderia, ainda, realizar modificações – ou sequer publicá-lo. A disponibilização como anexo tem a intenção de contribuir para futuros pesquisadores e interessados em sua obra.

Há outras respostas, gregas ou já romanas – em todo caso, pré-cristãs – as teorias estoicas, epicuristas e – a menos votada – a dos cínicos. Claro: era uma saída para os pobres e impotentes, tentando driblar a necessidade (hoje seria o consumismo) na base da renúncia e simplificação da vida. Funciona mal, mas não é “cinismo” no mau sentido. Ao contrário, é um sadio não-conformismo que preludiou – lá a moda deles – a novíssima ética cristã.

Cristo vai nascer.

Bom, antes deste fato, focalizemos as características principais da ética antiga. A ética (de *ethos*, costume) é o estudo racional dos costumes, moral, política, valores, enfim. Em todas as sociedades – salvo a nossa, da época moderna para cá – valores, leis, costumes etc. eram assunto religioso. Cada sociedade achava que suas regras eram sagradas e absolutas, como todas as pessoas religiosas, inda hoje. A inovação da ética, enquanto disciplina filosófica, foi, como vimos, iniciar a dessacralização do assunto. A razão, agora, podia legislar onde só os deuses reinavam. E ia além a pretensão – e ingenuidade – da razão grega, pois a ética, claro, era pedagógica. O bem e a virtude podiam ser ensinados, maus costumes nasciam da ignorância. Bastaria só aprender para ser bom. Isso é parcialmente verdadeiro – o ser humano é educável – mas, como bem sabem os cristãos, está longe de ser suficiente. Não importa lá muito, para os antigos, pois não se visava ao povo em geral: visava-se o macho, guerreiro, dotado de liberdade política, rico e inteligente, claro. Era – e não podia deixar de ser – uma ética classista. Força, coragem, autodomínio! Paixões eram uma espécie de doença. Uma moral de senhores, de elite livre e guerreira. Não uma moral de escravos, como Nietzsche acusava de ser a moral cristã. E com este conhecidíssimo “contra” do filósofo germânico, já está focalizada a “revolução” ética trazida por Cristo. Novíssimos valores, impensáveis para antigos, dominavam agora a cena.

Nova era, Cristo nasceu – e, infelizmente, com ele vieram a culpa, o pecado, e outros monstros parecidos. Os valores se dualizaram, a humanidade tendia – em teoria pelo menos – a... humanizar-se. Foi a semente do humanismo (no sentido geral, não no sentido renascentista do termo). Não que os antigos valores super machistas morressem, mas cederam lugar a valores mais femininos – no bem sentido. O amor ao próximo implicava fraternidade, interajuda, compaixão pelos mais fracos, doentes, velhos, crianças. E – incrível – nasciam virtudes que, contrariando o próprio sentido do termo (virtude quer dizer força), eram fraquezas: humildade e paciência, por exemplo. Revolução mesmo – e democrática. O Bem cristão estava ao alcance de todos, e especialmente dos mais fracos. E – primeira luz da futura ideia da igualdade – as pessoas já eram iguais perante Deus: liberdade, igualdade, fraternidade! Soa familiar, mas é só o embrião disso – e embrião teológico. A ética, enquanto parte da Filosofia, sobreviveu nas condições de serva da Teologia. Como a ética cristã inda é essencialmente – ou ao menos oficialmente – a nossa, não precisamos explicar muito. Só queremos salientar os pontos úteis para o futuro, digamos, pós-cristão. Em primeiro lugar, Nietzsche viu bem: a moral cristã é a moral, não do escravo, mas do pobre. Uma nova classe legislava, e até os senhores tinham de se conformar, mesmo que só na aparência. E sendo todas as pessoas – escravos, mulheres e crianças de igual valor perante Deus, isso deu solo para que um novo “estilo” de ser humano se incubasse. A ideia de indivíduo, e de indivíduo livre e responsável, começava. Mesmo que a liberdade fosse culpa e implicasse submissão

a Deus e a igreja, mesmo que a igualdade não fosse vivida no exterior, a coisa toda estava lá. O homem antigo não era livre só como cidadão. Mas existia ainda o indivíduo! E as religiões antigas – salvo as religiões de salvação, entre as quais se conta o cristianismo – eram religiões da natureza, não da alma. Práticas exteriores estranhas e rigorosas da natureza, não da alma... não tinham sido inventadas, exceto, claro, pelos judeus. Com a Bíblia, o pecado e etc., ganhamos também a alma, isto é: começava a aventura da interioridade.

O assassinato do pai real, nobre, marcou o nascimento de um novo homem: infelizmente, do burguês. Mas o burguês inda heroico, temerário, libertário. Parricida, regicida, deicida. Romântico! É, falamos da Revolução Francesa, e os termos tem que ser claros: do cristão. Foram os valores cristãos não sociais que se modificaram, pouco a pouco, até este espetáculo todo. Devagar, a igreja foi se despotenciando, os Estados nacionais crescendo, e aquele “demônio”, o indivíduo, revelando-se. A imprensa logo traz a Bíblia e cria os protestantismos – trinco do livre-exame individual. A nova ciência desafia os dogmas, novas ideias políticas surgem, tudo está mudando. A nobreza perde seu antigo sentido e poder como classe guerreira, o clero já não é a única classe instruída e ideologicamente dominante, os comerciantes iniciam sua ascensão, o pré-romantismo já está aí... Sabemos disso tudo, mas, afinal, qual foi a grande novidade no campo ético, o historicamente inaudito em toda história humana, isto que se selou com o regicídio? Apenas isso: as leis e a moral perdem seu fundamento sagrado, tão bem encarnado no rei de direito divino – sendo por isso que se precisou matá-lo. Continua a religião, continua a moral, e, para a maior parte das pessoas, o antigo fundamento inda é vivido como válido. E, claro, funciona inda, por muito tempo, para quem tem fé. Para quem tem fé, eis a diferença, pois o fundamento de uma ética tem que ser, como queria Kant, válido para todos, universal e universalizável – é a fórmula de Kant, pena que ele só achou uma forma – e a religião, fragmentada e despotenciada, não servia mais. Há leis morais, mas como fundamentá-las – na razão? na natureza? Pior: os descobrimentos revelam outros povos, outras morais. E daí? Tudo é histórico, relativo, e, em última análise, arbitrário? Que leis válidas e constrangentes, que deveres fundar nesse caos? Os filósofos da modernidade – e da pós modernidade – tentam responder, até hoje. Não saímos da encrenca, só que a radicalizamos: fomos da morte do pai ao “é proibido proibir”, da ordem à bagunça organizada – e tentamos fazer do caos um novo cosmos, mais espontâneo e vivo. Talvez – um dia – na Nova Era, iremos conseguir?

Idade moderna – desde que a filosofia se libertou da teologia voltam os filósofos à ideia socrática: uma ética fundada na razão, ou na natureza humana. Não que tais tentativas contrariassem a ética cristã, pelo contrário, procuravam apoiá-la e dar-lhes bases supostamente mais sólidas que a revelação e a fé. As tentativas mais conhecidas são a de Kant, que baseou seu imperativo categórico numa estrutura transcendental da razão humana, daí a ideia que tal imperativo só seria válido se fosse para todos, posto que a razão é universal. Bela na forma, tal ética ficou, no entanto, sem nenhum conteúdo, pois, em cada caso, cabia ver se era universalizável ou não... E aí, a razão, a natureza ou a liberdade são bases frágeis para uma boa ética. Quão pouco os mais sólidos argumentos racionais nos obrigam a agir quando tal dilema contraria nossos valores e interesses! Daí, no iluminismo em diante, assistimos à deterioração da ética cristã sem que tenhamos, inda, nada de melhor. Marx – que tinha fome e sede de justiça – tem uma ética que, se contraria os meios

da ética cristã, visa apaixonadamente seus mais altos fins: a fraternidade e o bem na terra. Nietzsche, bradado que Deus morreu, quer inverter todos os valores e instaurar uma vivência dionisíaca, supremo sim à vida, além do bem e do mal. Sartre, por fim, chega ao supremo paroxismo, pois, em sua doutrina, somos condenados à liberdade – temos que, por assim dizer, nos inventarmos, e aos valores também. E por aí vão as coisas entre os filósofos. E entre as pessoas comuns, a sociedade em geral? Em que ficamos? Bom, desaguamos na confusão atual.

Atualidade, segundo Marilena Chauí, – cito artigo publicado no livro *Ética*, intitulado “Público, privado e despotismo” – o que chamamos de crise pós-moderna em ética provem do fato de subsistirem três correntes concorrentes e contraditórias. A primeira é o niilismo – ou relativismo – ético, afirmando não existirem valores universais e que cada sociedade, até cada pessoa, tem lá os seus, todos valendo igualmente. A segunda, a velha corrente iluminista, repetindo Kant e afirmando uma ética racional. A terceira, a pragmática, que apoia a democracia liberal para manter a liberdade e os grandes valores humanistas-cristãos-liberais, digamos que, mais ou menos universalizáveis; quer dizer, os melhores ainda para a sociedade ocidental. Só? Bom, se acrescentarmos que a ética conservadora teológica tem não só sobrevivido como ganhado força pois, desorientadas, as pessoas procuram no sagrado um sentido e um valor que não mais são dados pela sociedade em geral. E se olharmos no pior sentido – de abusarem do niilismo e respeitarem só a “lei de Gerson”, então ‘crise’ é um termo bem fraco... é difícil pensar entre tal balbúrdia, mas tentamos, pelo menos, levantar alguns problemas, dado que não vislumbramos soluções.

Fim – problemas, problemas...

Três mortes: a de Sócrates, a de Cristo e a do Rei – e depois milhões de mortes, a barbárie de Hitler, Stalin e tantos horrores de nosso infeliz século. Volta a pior barbárie, voltam também as mais altas aspirações. O mundo se une – à força, mas está se unindo – e a humanidade se reconhece como uma só. Os Direitos Humanos são proclamados, e o velho lema da revolução é alargado. Todas as minorias proclamam seus direitos e exigem respeito às suas idiossincrasias. Morreu o indivíduo, consumista, na massa? Ah, mas sobrevive o indivíduo, narcisista, consumista, exigente. Metade dos seres humanos – as mulheres – se integram, enfim, à humanidade, deixando de ser “o sexo”, isto é, a parte (secção) mais ou menos sub-humana, coisa. Mas, enquanto isso, os mais fracos são cada vez mais desumanamente usados...

“Que século, meu Deus”! disse Carlos Drummond. Como conviver com tudo isso? Bem, façamos algumas observações.

Primeiro, das três — ou cinco — linhas de comportamento ético, nenhuma traz nada de novo. Também o ser humano não mudou, embora a consciência ética pareça estar no seu ponto mais decisivo, talvez aguardando mutação. E se esta nunca vier? Que fazer? Afundar no cinismo é destruir de vez a ética, e talvez a humanidade. Apostar em valores universais seria possível, mas não convincente. Valores mais-ou-menos válidos para nossa sociedade, valores pragmáticos, democracia-humanismo, valores fundamentalmente cristãos, mas já sem base religiosa? Não precisamos pensar muito: esta é nossa ética, a melhor até agora, humana e razoável, pois não

pretendemos mais ao racional, nem à verdade, nem a nenhum absoluto. Somos pós-cristãos, eticamente. A não ser que voltemos ao sagrado, à teocracia. Pois ética e política se coordenam, sempre. Religião dá em governos tirânicos, humanismo dá em democracia. As outras “correntes” dão em fisiologismo, cinismo, por aí. Mas, como são fortíssimas, nossa ética tem que ser combativa, precisamos da ética em política e em tudo o mais. Não eliminaremos o mal, mas defenderemos algum bem.

Não é uma conclusão convincente, mas, por agora, é a única possível.

Orides Fontela

Bibliografia

O que é ética

Álvaro L.M. Valls

(Coleção primeiros passos) – Ed. Brasiliense

Ética – Companhia das Letras

(vários autores)

Público, privado, despotismo.

Marilena Chauí

Anexo B⁸³ – Poema *Perdas*

PERDAS

Pois o que perdi
(coisa
sonho
estrela?)

pois o que perdi
porque perdi
é infindo

pois o que perdi
– porque perdi –
eu amo

e o que perdi é que me salva.

⁸³ Nos arquivos de Orides, havia a matriz de publicação de *Teia* (1996) com algumas alterações e correções da autora. Havia também algumas pastas com poemas datilografados em folha A4, todos publicados em *Teia* ou na seção “inéditos” de sua *Poesia Reunida* (2015). No entanto, o poema em questão não faz parte dessas publicações, o que nos leva a crer que seja do período dos anos 90, anterior a seu último livro publicado em vida. É impossível saber com certeza o motivo da exclusão desse poema em *Teia*. Todavia, levanto a hipótese da condição de sofrimento. Orides Fontela expressou em entrevistas que *Teia* foi seu livro mais sofrido (2019, p. 98), pois foi escrito num momento difícil, com algumas marcas desta fase. Penso, porventura, que esse poema poderia reforçar tal ideia. Algo, talvez, não pretendido pela autora à época. No entanto, a verdade desta exclusão é impossível de aferir. Na conjectura do plausível, a expressão do poema permanece.