

ATRAVÉS DO ESPELHO: A POÉTICA DE ORIDES FONTELA

VINICIUS DE OLIVEIRA CAMARGO *

ADEMIR DE SOUZA NETO **

DAVID VERZOLA FELTS ***

JOÃO VITOR SANCHEZ ****

ANTÔNIO DONIZETI PIRES *****

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise interpretativa sobre a temática do espelho na obra poética de Orides Fontela. Nessa perspectiva, selecionou-se um poema com tal temática em cada um de seus livros publicados. A partir da seleção, busca-se estabelecer uma relação entre aspectos formais do corpus e determinados elementos da poética oridiana apontados pela sua fortuna crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira. Orides Fontela. Espelho.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP, campus de Araraquara, Araraquara, SP, Brasil, e-mail: vo.camargo@unesp.br Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0000-6319-0225>.

** Graduado em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil, e-mail: ademir.neto@unesp.br Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0008-7031-7149>

*** Graduando em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil, e-mail: david.v.felts@unesp.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0133-4988>

**** Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP, campus de Araraquara, Araraquara, SP, Brasil, e-mail: jv.sanchez@unesp.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9867-1974>

***** Professor Doutor da Faculdade de Ciências e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP, campus de Araraquara, Araraquara, SP, Brasil, e-mail: antonio.d.pires@unesp.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3366-1203>.

Ao traçar um panorama da poesia brasileira em meados do século XX, propõe-se um início a partir da chamada “Geração de 45”, que se construiu, segundo Bosi (2017, p. 497-498), como um movimento de contraposição aos “modernistas de 22” buscando a utilização de ritmos antigos e de rigor formal e, simultaneamente, o tratamento de temas referentes à poesia existencial europeia, filiada ao surrealismo. Isso proporcionou às produções poéticas um estatuto ambíguo por meio da combinação entre o tradicional e o moderno. Durante a década seguinte, em 1956, o Concretismo se manifesta como uma vanguarda antitética à estética intimista dos anos 40, propondo movimentos semelhantes ao polemismo do Modernismo de 1922, além de potencializar determinados processos estruturais presentes nas vanguardas europeias do começo do século, como o futurismo e o dadaísmo (BOSI, 2017, p. 509-510). Dessa maneira, a vanguarda concretista se impõe como antiexpressionista, filiando-se a uma concepção de construção poética cerebral, caracterizada pelo apreço à simetria e à razão matemática; o que levou até mesmo alguns de seus representantes à experiência radical de abandono do verso. Nos anos seguintes, estabelecem-se movimentos opostos à poesia concreta, como a Poesia-práxis, preocupada, conforme Bosi (2017, p. 517), com a vinculação entre a palavra e o contexto extralinguístico, sendo intrinsecamente marcada pelo engajamento histórico-político-social.

Na década de 1960, determinados fatores históricos marcaram a produção literária brasileira na medida em que se instaurou o regime ditatorial de caráter militar, responsável pela promoção da censura, da perseguição e da tortura, por meio da institucionalização de ações antidemocráticas (FAUSTO, 2018, p. 257-260). Pensando-se em concepções desenvolvidas em Faria e Moisés (2000), nesse período há a presença, na poesia, da Geração de 60, denominação guardada aos poetas estreantes nos anos de 1960 — um agrupamento que não se tornou efetivamente um grupo, tendo como característica a heterogeneidade e a origem a partir do acaso e das circunstâncias, em que se diferiam entre si por meio de suas particularidades. Neste agrupamento de poetas estreantes encontra-se Orides Fontela (1940-1998), cuja poética se estabeleceu como interesse deste trabalho a partir da determinação de seus processos estéticos gerais desenvolvidos ao longo de sua produção, iniciada em 1969 com a publicação de *Transposição* e finalizada em 1996 com *Teia*.

Em adição, pretende-se o estabelecimento de um recorte analítico referente à figurativização do espelho ao longo de sua obra, buscando a estruturação de uma análise que se propõe a partir da investigação dos significados profundos advindos

das características gerais construídas pela poeta ao longo de seu ofício. O recorte proposto possui como justificativa o número relativamente baixo de artigos científicos encontrados com a temática. Em relação ao processo metodológico escolhido, optou-se pelo estabelecimento de uma análise comparativa entre poemas presentes nas obras de Fontela, pois, ao se tratar de uma poética cujas características marcantes residem no hermetismo e na reincidência constante de determinadas temáticas, há um grau maior de produtividade analítica na produção de uma investigação que coloque em comparação os diferentes movimentos desenvolvidos em torno de uma temática única, observando no poema-brinquedo as diferentes ações do (des)fazer poético.

VIDA E OBRA

Orides de Lourdes Teixeira Fontela é marcada pelo signo da singularidade: parece simbólico o seu agrupamento à heterogênea Geração de 60. De fato, a poeta Orides Fontela se mostra de difícil classificação. Esse dado se reflete, de modo bem humorado, já na confirmação da data de seu nascimento, sendo registrada no dia 24 de abril de 1940, mesmo que tenha nascido três dias antes. Ao longo de sua infância, alfabetizada pela mãe, encontrou a sua inspiração para escrever a partir das histórias inventadas pelo seu pai analfabeto que rearranjava um enredo único em prol da criação de novas peripécias, procurando a “quadratura do círculo”. Em contrapartida, a filha buscou ao longo de sua criação “a circulação do quadrado” (FONTELA, 1991, p. 256), reescrevendo e reelaborando movimentos estéticos e temáticas constantes desde *Transposição* (1969) até *Teia* (1996). Durante a adolescência, encontrou o sucesso municipal, escrevendo diversos textos para os jornais de sua terra natal, São João da Boa Vista. Uma mudança no estilo da escrita da jovem prodígio local viria se estabelecer, segundo Fontela (1991, p. 258), a partir de seu encontro com um psiquiatra que teria “decifrado-a”; o que a levou a uma modificação transitante do “nível ingênuo e confessional para algo mais elaborado”, construindo uma poética marcada pelo hermetismo, produzido pela nebulosidade estabelecida entre significante e seu correspondente referencial que desabrocha em uma estrutura entrecortada, pautada no silêncio e na busca do inefável através do concreto.

Ao longo de sua juventude, descobriu — além de Carlos Drummond de Andrade, sua grande influência — João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Alfonsus Filho, Cassiano Ricardo e Guimarães Rosa. A poeta estreou oficialmente aos 29 anos de idade com a publicação de *Transposição* (1969), formou-se em Filosofia três anos mais tarde,

encontrando grande apreço pela filosofia heideggeriana; e, em 1973, publicou *Helianto*, “sol e flor, terra e sangue, totalidade e círculo” (FONTELA, 1991, p. 259). Passados dez anos, a publicação de *Alba* (1983) contou com a elaboração de um prefácio por Antonio Candido, além de receber o prêmio Jabuti de poesia. Em sequência, ocorreu a publicação de *Rosácea*, em 1986, obra em que a autora assinala uma influência do zenbudismo ao seu modo (FONTELA, 1991, p. 261). Em 1988, reuniria a sua obra poética em *Trevo*, “um trevo de quatro folhas” (FONTELA, 1991, p. 261) que simboliza as quatro obras presentes no livro. Sua última obra, *Teia* (1996), foi prefaciada por Marilena Chauí e agraciada com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Apesar do reconhecimento de pesquisadores como Candido e Chauí, além do recebimento de prêmios dotados de grande prestígio, a fortuna crítica voltada para a poética oridiana é classificada — pensando-se em trabalhos tais como o de Batista (2021, p. 2) — como “discreta”. Forma-se, então, um panorama dúbio em relação à recepção da obra oridiana, na medida em que é reconhecida através de grandes pesquisadores e do recebimento de prêmios, ao mesmo tempo em que se mostrou pouco estudada.

A POÉTICA ORIDIANA

A poética oridiana é descrita em Lyra (1995, p. 101) a partir de seu caráter lírico universalista de fundo metafísico; características sob as quais Batista (2021, p. 25) acrescenta a metapoética como “uma espécie de preenchimento do vazio existencial”, dado o contexto de produção perpassado por tensões no plano político que se desdobraram no social através de censura, de repressão e de perseguição. Associação que parece em consonância com as discussões desenvolvidas em Octavio Paz ao tratar da relação entre o poeta hermético e a linguagem:

Cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, não a poesia, sofre de males incuráveis. E esses males podem ser medidos conforme duas circunstâncias: a ausência de uma linguagem comum e a surdez da sociedade ante o canto solitário. (PAZ, 1982, p. 54)

Nessa perspectiva, percebe-se a surdez imposta à sociedade assolada pela repressão ditatorial como um possível fator contributivo para a formação de uma poesia silenciosa,

criando um canto a partir do silêncio, configurado, conforme afirma Batista (2021, p. 30), por meio da correlação hermética desempenhada entre palavra e sentido. Nesse movimento, o significante perderia a relação com o referencial concreto, dotando o signo de uma opacidade potencializadora de sentidos que transgridem os significados correntes da palavra em favor do estabelecimento de uma expressividade encerrada em si mesma. Assim, o silêncio oridiano opera uma expressão existencial estabelecida através da reflexão metapoética, demarcando a configuração de um sujeito que procura a existência por meio da ocultação de si ao se apresentar através de uma escrita hermética. Candido (1983, p. 3), ao prefaciar *Alba*, afirma: “Os seus poemas partem da fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, – que é o eu do poeta, mas, sobretudo, o poema realizado, atrás do qual ele se eclipsa”. Dessa forma, o ser oridiano se estabelece a partir do que é eclipsado, delimitado pelo ábdito, mostrando-se em consonância com os desejos expressos pelo “eu-bibliográfico” que busca, conscientemente, a fuga ao confessional (FONTELA, 1991, p. 259), e pauta-se pelo ocultamento de si. Nisto, vê-se uma possível causa para o estabelecimento de uma escrita marcada pelo hermetismo, perpassada pela temática do silêncio e pela configuração de um sujeito pautado pelo segredo.

Por outro lado, é possível compreender o movimento feito pela poeta a partir da dubiedade, visto que se o eu-lírico busca a sua existência por meio da escrita, concomitantemente, ele o faz por meio das lacunas que se alastram na construção estrutural do poema, utilizando-se de diversos mecanismos estéticos, como a utilização de versos curtos e fragmentados, tanto sintaticamente quanto morfológicamente, — conforme indicam estudos como o de Belúzio (2018, p. 284), que ao analisar o metro oridiano afirma: “há elaborações formais capazes de expressar a ausência de som. Tais recursos constituem uma das belezas autoconscientes da obra de Orides Fontela: falar, com muitas camadas, os silêncios – do tempo histórico e da metafísica, das artes plásticas e da música”. A título de exemplo citam-se os seguintes versos presentes em *Alba* (1983):

Vigília

Momento

pleno:

pássaro vivo

atento a. [...]

(FONTELA, 2006, p. 150)

A disposição gráfica das palavras e o vazio sintático imperado no último verso da estrofe potencializam estruturalmente o silêncio observado por Batista (2021) e o eclipse descrito por Candido (1983), unindo forma e conteúdo em prol do hermético, do obscuro e do ocultamento do real poético. O silêncio, presente como tema latente em sua obra de estreia, encontra novas maneiras de representação, passando de um tratamento referente ao nível semântico para ser fecundado à estrutura do poema; o que proporciona a produção de uma obra que, ao ser desenvolvida, torna-se gradativamente marcada por construções curtas e fragmentadas². Em relação aos possíveis significados decorrentes desse movimento, torna-se possível apreender que a tentativa de fixação do ser, ao se mostrar perpassada pelo silêncio e pelo vazio, assinala a consciência da limitação do contato com o inefável: estando ciente da impossibilidade de atingi-lo, coloca-o como alvo. Assim, através da epígrafe de sua obra de estreia, Orides apresenta-se na poesia brasileira:

A um passo de meu próprio espírito
A um passo impossível de Deus.
Atenta ao real: aqui.
Aqui aconteço.
(FONTELA, 2006, p. 8)

Marques (2018, p. 2) afirma: “a epígrafe de *Transposição*, livro de estreia de Orides Fontela, publicado em 1969, anuncia a motivação inicial da obra, a busca da transcendência, e também seu limite, ou melhor, sua inevitável ambiguidade”. Aproveitando-se da interpretação realizada pelo pesquisador, nota-se a ambiguidade inerente à tal procura, ao se assinalar a noção da impossibilidade da transposição demarcada em “A passo impossível de Deus” e a delimitação da direção ao impossível ao se encontrar presente em um *hic* real-material. Um elemento importante para a compreensão da situação apresentada pelo eu-lírico aparece em um de seus depoimentos, em que ao comentar sobre *Transposição*, Orides afirma: “Não procurem ‘filosofia’ nele, nem orientalismo, é só o que é, a quase inefável intuição de estar ‘a um passo de’. De quê? Sei lá, hoje estou há anos-luz... O sol virou a Estrela Próxima” (FONTELA, 1991,

² É possível se assentar essa afirmação a partir das contribuições de Belúzio (2018, p. 287) em que, através de um levantamento quantitativo sobre o tamanho do verso desenvolvido na poética oridiana, observa-se uma progressiva tendência ao verso curto.

p. 259). A distância, ao turvar a visão da poeta, torna-se passível de ser apreendida como uma possível razão para a cristalização da temática em sua obra, mostrando-se sugerida na estrutura como afirmado anteriormente. Tal distanciamento mostra-se implícito por meio de uma construção espaçada que se vale dos brancos da página, da fragmentação dos versos e dos vocábulos, estabelecendo um ritmo solavancado, formado por vazios, por cortes morfológicos e sintáticos: o silêncio se potencializa, solidificando-se na estrutura da tessitura.

Mantendo-se em *Transposição*, a dicotomia entre o real e o abstrato se mostra assinalada de maneira explícita em outro poema do livro:

Torres

Construir torres abstratas
porém a luta é real. Sobre a luta
nossa visão se constrói. O real
nos doerá para sempre.
(FONTELA, 2006, p. 37)

Ao construir torres abstratas, a poeta parece assinalar as limitações do modo de existência pautado pela reflexão poética na medida em que a realidade torna-se esmagadora ao eu-lírico — fator que se encontra presente em sua vida marcada pela riqueza poética e pela penúria financeira. Concomitantemente, como assinala Marques (2019, p. 3), tal dubiedade demonstrada pela voz poética pode estar ligada “à circunstância contraditória, que Orides sempre lembrava, de escrever poesia enquanto se é obrigado a ‘viver em prosa’”. Dessa forma, a tensão — instituída entre o biográfico e o eu-lírico somada à condição inerente legada aos poetas que constroem o seu ofício a partir de signos presentes no seio social, em prol da construção do poético — forma a consciência dos limites apresentados pela atividade poética em Orides, apresentando uma questão aparentemente sem resolução.

Em outro prisma, uma característica fundamental da poética oridiana é apresentada em Bucioli (2003, p. 81-83): a redundância de determinados temas, imagens e construções ao longo de sua produção. Tal movimento se mostra liado à sua metapoética antecipadamente em *Transposição*:

Ludismo

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

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

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só. [...] (
FONTELA, 2006, p. 18)

O eu-lírico descreve uma ação que se mostraria uma constante na obra oridiana: a poeta atualiza o conteúdo trabalhado anteriormente em um movimento de tecer e destecer, desconstruindo a sua própria obra em prol de novas construções; e aliando-se como demarcado em Marques (2018, p. 7) à figura de Penélope, esposa de Odisseu que, em meio a sua espera, tece e destece seu manto. Exemplificando através de sua obra, pode-se citar o seguinte poema:

Laboratório

Des - armamos o fato
para - pacientemente -
re - generarmos a estrutura

ser nascido do que
apenas acontece

Re - fazemos a vida
(FONTELA, 2006, p. 22)

A vida re-feita através do poético parece o signo determinante da poesia oridiana, de modo que o silêncio, a flor, o sangue e o pássaro — figuras constantes de sua obra — são reapresentados em obras futuras a partir de novas configurações estruturais, quebrando-as em prol da criação de novos “jogos” e “novos mundos”; o que assinala a intenção também lúdica de uma força poética metamorfoseante pautada na destruição construtiva. Delimita-se, então, um estilo convidativo ao leitor, que, atraído pelo ludismo, participa da (re)construção, corroborando para a criação de novos significados a partir da leitura:

A poeta particulariza sua obra em um movimento constante de destecer – retecer – tecer; desconstruir – reconstruir – construir, movimento esse de enfrentamento contra os limites da forma do objeto poético para tentar aproximar-se e descobrir sua densidade. Essa ação, entretanto, sempre a leva a reconstruir o que fora destruído. A palavra poética orideana parece “brincar” com o leitor, insere-o nesse movimento, nesse jogo, como em um quebra-cabeças, ele desmonta as peças e passa a encaixá-las, novamente, para descobrir as peças que se encaixam e, nessa montagem, surgem novas formas. (BATISTA, 2021, p. 28)

Tal movimento torna-se explícito em uma das epígrafes apresentadas pela autora em *Alba* (1983):

A um passo
do pássaro
res
piro.
(FONTELA, 2006, p. 8)

Produzido quatorze anos depois, o excerto atualiza a epígrafe de seu primeiro livro: a temática anteriormente exposta é retratada a partir de uma concisão maior, reduzindo o número de versos e acentuando o movimento de quebra sintática disposta nestes, além de se valer de uma cisão na própria palavra com fins expressivos. O pássaro passa a substituir o espírito e o passo da divindade, enquanto a presença do eu-lírico em um *hic* real-material se mostra sugerida pela ação do respirar. Concomitantemente,

a quebra do vocábulo “respiro” traz em si uma delimitação desse sujeito, visto que *res* e *piro* possuem correspondentes, respectivamente, ao latim e ao grego clássico, sendo referentes à coisa e ao fogo. A relação com o latim clássico mostra-se apresentada em Marques (2019, p. 2). Porém, se o pesquisador compreende a quebra “como eco do substantivo ‘real’”, há a possibilidade de se atribuir à formação do sujeito as configurações apresentadas anteriormente, formando um *res*-sujeito ligado ao fogo, o que traz novas potencialidades expressivas para a caracterização deste eu-lírico revisitado. Portanto, percebe-se como a poeta desconstrói e constrói as questões existenciais, potencializando o silêncio por meio da estrutura fragmentada que convida o leitor a participar de uma ação interpretativa sugestionada.

Na obra de Fontela, a ação de tecer e destecer se mostra sugerida pelo eu-lírico através do trabalho:

Teia

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não virgem
mas intensamente
prenhe:

no
centro
a aranha espera.
(FONTELA, 2006, p. 275)

A teia-poema, em seu último livro, mostra-se explicitamente ligada à ação de trabalhar, marcando uma dissonância em relação aos depoimentos dados pela poeta, como apresentado em Marques (2019):

a autora dizia pertencer à família dos poetas inspirados, limitando-se a anotar os versos que lhe apareciam já prontos. Achava-se incapaz de escrever ao modo racional de João Cabral de Melo Neto. Para ela, poesia não era *cosa mentale*. De maneira cômica, dizia: “Se eu acreditasse que poesia é trabalho, eu não faria poesia, porque eu não gosto de trabalhar”. (MARQUES, 2019, p. 6)

O estudioso, em seguida, parece desconfiar da posição proclamada por Orides, levantando o questionamento sobre a possibilidade da existência do desenvolvimento de uma fala irônica pela poeta ao se ligar à arte poética referente à inspiração, visto que na visão da artista sua vida material destoaria de maneira exacerbada da poesia, o que caberia sua criação a uma força-motriz proveniente de um fator externo. Independentemente de suposições, o eu-lírico presente em *Teia* se fia ao trabalho como um fator produtor do poético, ação que se mostra presente em outros poemas como “Maiêutica” e “João”, ou até mesmo em suas primeiras produções, como “Mãos”, presente em *Rosácea*, em que se observa a presença de “mãos nuas” lavradoras do campo. Assim, entre desconstruir e construir, destecer e tecer, inspiração e trabalho, o eu-lírico toma em si o manto de tecelã em prol da edificação de uma obra poética calcada em temáticas insistentes, rerepresentadas ao longo de toda sua produção, procurando desmontar o brinquedo-poesia e montá-lo novamente construindo novas formas a partir do conhecido em busca do desconhecido.

ATRAVÉS DO ESPELHO

Levando em consideração as características gerais levantadas, não se configura como uma surpresa a constatação de que a figura do espelho aparece em diferentes formas. Ao longo de sua obra completa, contam-se quatorze poemas em que o espelho se encontra figurativizado, sendo uma constante de *Transposição* à *Teia*. Estes são: em *Transposição* (1969), “Ludismo”, “Mãos”, “Poema II” e “Reflexo”; em *Helianto* (1973), “Tela”, “Caleidoscópio” e “As sereias”; em *Alba* (1983), “Poemetos (II)”, “Espelho”, “Espelho (II)” e “Reflexos”; em *Rosácea* (1986), “O espelho”; e, por fim, em *Teia* (1996),

“Kairós” e “Narciso (jogos)”. Assim, optou-se por analisar um poema de cada livro publicado, tomando por interesse as seguintes produções: “Poema II”, “Caleidoscópio”, “Espelho”, “O espelho” e “Narciso (jogos)”.

Poema II

Ser em espelho
fluxo detido
ante si mesmo

lucidez.

(FONTELA, 2006, p. 24)

Estando presente em *Rosácea*, “Poema II” é composto por quatro versos, divididos em um terceto e em um verso único. Os versos referentes ao terceto são tetrassilábicos, dispostos em um esquema métrico de modo que as primeiras e as últimas sílabas poéticas são acentuadas. Concomitantemente, o último verso é composto por três sílabas poéticas nas quais o acento se apresenta na última posição. Nesse panorama, o estrato fônico é construído através da proeminência sonora da vogal “e” presente nas rimas toantes formadas pelo primeiro, pelo terceiro e pelo quarto verso, além de se encontrar destacada através da acentuação na primeira sílaba do poema.

As rimas toantes, nessa produção, encontram-se contrastadas com a palavra “detida”, formando a contraposição entre a sonoridade produzida pela vogal “e” e pela “i”. Dessa forma, percebe-se que o ritmo do poema forma-se a partir do descontínuo e do contínuo, sugerindo um movimento semelhante ao seu conteúdo semântico em que se procura a captura do fluxo: a continuidade se mostra pela utilização de versos semelhantes do ponto de vista métrico com rimas toantes, marcadas pela sonoridade da vogal “e”, ao mesmo tempo em que o descontínuo se manifesta pelo verso fragmentado e pelo som contido do “i”.

Assim, a contradição rítmica manifesta-se no plano semântico ao se procurar o “fluxo detido/ ante si mesmo”, *movimento fixado* através do reflexo: o espelho torna-se permeável; o elo entre dois planos cujo contato revela a luminescência³ do ser. A figura refletora, portanto,

3 Faz-se essa afirmação pensando nos desdobramentos possíveis da utilização da palavra “lucidez”. Ao mesmo tempo, ressalta-se a presença de um “Poema I”, presente no mesmo livro, cuja temática se estabelece também a partir da fixação de um “sol novifluente”.

mantém os seus semas comuns referentes à revelação, sendo o elemento responsável pela união entre o mundo material, concreto e real; e o projetado, igualmente concreto, criado a partir do reflexo e ligado à transcendência; o que promove, a partir dessa conjunção, o fluxo que transita entre os âmbitos presentes na construção da imagem poética.

Dessa forma, produz-se a lucidez, a representação luminosa essencial do ser e o elemento capaz de dotar o eu-lírico da consciência de si — o fluxo essencial do “eu” em si mesmo possibilitado por meio da figura espelho permite ao poeta o contato com o ser, sendo o revelador do brilho interior do sujeito.

Caleidoscópio

Acontece: um

giro

e a forma brilha.

Espelhos do instante

filtram

a ordem pura cores forma

brilho

(e sem nenhuma

palavra).

Acontece: outro

giro

outra forma e o mesmo

brilho.

Ó espelho dos instantes

fragmentos

estruturados em reflexos

fúlgidos!

Acontece: novo

giro...

O caleidoscópio quebra-se.

(FONTELA, 2006, p. 90)

“Caleidoscópio” se apresenta em *Helianto*, configurando-se a partir do manuseio de um caleidoscópio, gerador de novas formas. Nessa composição, a disposição gráfica das palavras é estabelecida de maneira a sugerir o movimento de “giro” do objeto, desempenhado por um sujeito oculto, apresentado pelo uso do verbo impessoal “acontecer”. O eu-lírico se constrói, nessa perspectiva, alheio à ação que perpassa a construção do poema, capturando os resultados produzidos pelo movimento. Este é apresentado por meio da figura do “espelho dos instantes” que “filtra” o ininteligível da “ordem pura” das “cores” e da “forma”, permitindo o contato com um brilho que se reconfigura a cada virada do instrumento.

Nota-se como o espelho perde a sua configuração material, tornando-se uma característica de uma categoria abstrata, o “instante”. Fundidos pelo sintagma nominal, o espelho e o instante se relacionam de modo que este torna-se apreensível por meio do reflexo, desvelando o inteligível pela concretude do objeto. Concomitantemente, o espelho do instante torna-se um agente presente na ação do poema: o instante influi na posição em que se encontram as lentes do caleidoscópio, enquanto o espelho atua como um elemento de transposição das limitações impostas pelos sentidos, organizando a forma.

Entretanto, se em “Poema II” o movimento desempenhado pelo espelho, iniciado e terminado em si, configura e organiza os fragmentos da existência em fluxo-vivo lúcido, em “Caleidoscópio” há o estabelecimento de uma ação referente à relação do eu-lírico com a exterioridade, atuação lúdica de observação da realidade externa, entregue à fortuna do instante em que se desvelam novos paradigmas de representação perpassados pela atividade temporal. O espelho (re)organiza o real ao trazer o brilho que, dessa vez, é ininteligível, mudo, sem nenhuma palavra — a lucidez se ausenta, dando lugar ao ludismo criador que encontrará o seu fim com a quebra do objeto. Esta marca a interrupção abrupta da atividade, como se houvesse o estabelecimento de uma recusa por parte do instante ao ser revelado e exposto, reduzindo o espelho à condição fragmentária da realidade e do tempo, tal qual a percepção sensorial humana os apreende numa cadeia de vidro.

A fugacidade do instante afeta o caleidoscópio, quebrando-o e inutilizando-o na medida em que se encontra incapaz de desempenhar suas funções: o real continua fragmentado e oculto. Percebe-se, dessa forma, a atuação do espelho como (re) organizador do real fragmentário, unindo-o em fluxo e em brilho.

Espelho

O espelho

lúcido branco silente

imóvel lâmina fluxo

o espelho: corola
 branca

o espelho

branco centro da
 vertigem

enorme corola
 áspera

forma vazia
do branco

o espelho

flor sem memória fluência

— intensa corola
 branca.

(FONTELA, 2006, p. 180)

Diferentemente dos outros poemas escolhidos, o espelho aparece, nesta produção de *Alba*, como a temática central do texto, de modo que a configuração gráfica sugere — a partir do espaçamento no verso de determinados vocábulos — o reflexo, como se os brancos da página assumissem, metaforicamente, as características do objeto refletor. Isso permite, em conjunção com a temática proposta, a elaboração de uma leitura em que o polo direito, distanciado pelo vazio gráfico, configura-se como uma projeção do esquerdo.

Nessa perspectiva, o lúcido branco, em sentido luminoso, projeta o silêncio; a imóvel lâmina, o fluxo; o espelho, a corola de pétalas brancas; a enorme corola, o áspero; a flor sem memória, a fluência. Concomitantemente, o espelho é caracterizado a partir do brilho (lúcido branco), da imobilidade (imóvel lâmina), da vertigem (em conotação referente ao giro), do vazio e da flor sem memória. Ao contrário dos outros poemas analisados, “Espelho” oculta o “eu” e a realidade externa em prol da configuração do objeto e do reflexo derivado de sua atuação.

Percebe-se, portanto, uma alteração na maneira de representação da figura do espelho em três modos: a) o confronto do sujeito consigo mesmo em face à ação do espelho, b) a apreensão, por parte do sujeito, do *fluxo-vivo* em contato com o real e c) a caracterização e a criação do espelho. Dessa forma, ao se valer de uma determinada configuração gráfica cujas posições dos vazios sugerem, em sentido metafórico, a ação do objeto, além de se valer de imagens caracterizadoras do espelho, a poeta cria o seu próprio espelho, colocando diante do leitor as suas formas de representação — através do silente, do fluxo, da corola, da vertigem, da aspereza e da fluência apresenta-se o espelho oridiano como *fluxo-vivo*, unificador do real, irregularidade áspera, lúcido e flor.

O espelho

O
espelho: atra
vés
de seu líquido nada
me des
dobro.

Ser quem me
olha
e olhar seus
olhos
nada de
nada
duplo
mistério.

Não amo
o espelho: temo-o.
(FONTELA, 2006, p. 212)

“O espelho” em *Rosácea* se configura formalmente a partir das deformações produzidas através da ação refletora do objeto retratado. Os cortes nos versos e nos vocábulos, em somatória à temática do desdobramento do eu-lírico, permitem

a construção de um ritmo que se propõe afetado e atravessado pela distorção produzida pelo reflexo do espelho. Assim, a ação do espelho se mostra retratada ritmicamente e passa a agir sobre o eu-lírico: o corte morfológico em “desdobro” promove a configuração de um movimento que ao mesmo tempo desconstrói o “eu” e o duplica, colocando o sujeito em confronto consigo mesmo. A partir desse encontro, o nada se revela ao indivíduo, denunciando a dificuldade de compreensão do ser — o mistério da existência.

O espelho, nessa perspectiva, desvela novas formas do existir através de uma profunda intimidade (olhar no olhar), criando novos paradigmas da expressão de si concomitantemente à aquisição da consciência da impossibilidade de sua compreensão: aflora-se a temeridade originada a partir tanto do contato sensorial com o ser deturpado pela ininteligibilidade quanto da exposição do “eu” em face do seu duplo, recriado e desconstruído pelo reflexo. A imagem de si formada pelo espelho, portanto, é *fluxo-vivo*, criado a partir da liquidez do nada, denunciando ao eu-lírico as características de sua condição. É importante ressaltar a possibilidade de se perceber a configuração do espelho por meio de sua formação a partir das águas refletoras, visto que o “líquido” encontra-se em sua composição, além da sua retratação explícita que seria adotada posteriormente em *Teia* com “Narciso (jogos)”. O eu-lírico atravessaria o seu reflexo formado a partir do reflexo da água, mergulhando em si e encontrando o vazio — tal qual a figura mitológica de Narciso. Entretanto, diferentemente do personagem mitológico, o encontro com o “eu”, ao invés de provocar o embevecimento narcísico, provoca o temor que o faz recuar diante de sua imagem ao proferir a seguinte avaliação: “Não amo/ o espelho: temo-o”.

Percebe-se, nesse panorama, a mudança na caracterização do espelho: se em “Espelho”, de *Alba*, há a ligação do espelho à imóvel lâmina, “O espelho” de *Rosácea* é líquido nada, proporcionando ao sujeito a possibilidade de se fundir ao objeto. As fronteiras entre o “eu” e a projeção se diluem — o espelho absorve o sujeito, trazendo a confusão entre o real e o projetado, o “eu” e o duplo, desaparecendo a lucidez, cara aos poemas anteriores, em face do nada e do mistério.

Narciso (jogos)

[I]

Tudo
acontece no
espelho.

[II]

A fonte
deságua na própria
fonte.

[III]

Leio
minha mão:
livro único.

[IV]

Um deus
olho
ôlho no
ôlho.

[V]

A vida é que nos tem: nada mais
temos.

[VI]

A luz está
em nós: iluminamos.

[VII]

A aventura
— a
ventura —
fluir
sempre.

[VIII]

Nunca amar
o que não
vibra

nunca crer
no que não
canta.

[IX]

Vemos por espelho
e enigma

(mas haverá outra forma
de ver?)

[X]

O espelho dissolve
o tempo

o espelho aprofunda
o enigma

o espelho devora
a face.

(FONTELA, 2006, p. 333-346)

Em sua poesia reunida (FONTELA, 2006), o poema em questão encontra-se disperso em dez páginas, de modo que a utilização dos números romanos foi um mecanismo encontrado para sinalizar a segmentação proposta pela edição. Nesse panorama, há a possibilidade de se compreender essa produção a partir de suas particularidades que se articulam em prol de um todo organizado, visto que em seu título há a presença do vocábulo “jogos” e este é compreendido na poética oridiana por meio do desmontar e montar de formas anteriores, criando novos poemas-brinquedos.

Assim, em I, pensando-se nas análises propostas anteriormente, há a possibilidade de compreensão de “tudo”, em conjunção com a figura do espelho, por meio de *um modo existencial* que se estabelece a partir do reflexo, o *vivo-fluxo*. O mergulho no ser, novamente, aparece: o “eu” deságua em si, formando o fluxo, o cíclico e o ser dobrado — o movimento inicia-se e se finda no sujeito, ação constante nos segmentos de I a VI. Nessa perspectiva, a fonte deságua na própria fonte; a mão torna-se livro único; o olho vê o próprio olho; a luz presente no ser: jogos narcísicos em que o tudo é o “eu”. Se em “O espelho”, como analisado anteriormente, já havia indícios sobre a diluição das fronteiras do eu, do duplo e do espelho, agora esse movimento aparece radicalizado — a temeridade se ausenta, o eu-lírico se entrega à ação refletora e o espelho torna-se o tudo.

Em VII e VIII, o eu-lírico traça um caminho tomado por objetivos e metas: a aventura em seu corte morfológico que busca assinalar a direção a caminho da ventura; o amor ao fluxo; a credulidade no canto, ou talvez, até mesmo, na poesia e no fluxo. Há a configuração de um modo de vida almejado pelo sujeito, o que, ao se confrontar com os movimentos assinalados entre I e VI, pode se depreender uma espécie de síntese feita pelo eu-lírico que se aventura pelas profundezas do seu próprio ser. A visão de si pelo contato com o espelho, a leitura de sua mão e o olho no olho proporcionariam a revelação dos aforismos proferidos pela voz poética. O mergulho no espelho das águas torna-se revelador ao possibilitar o contato com as profundezas do *ego*.

Em seguida, IX e X assinalam a configuração da figura do espelho: em relação ao tempo, transfigura-o e o funde à sua composição, criando inclusive uma instância atemporal; em se tratando do enigma, aprofunda-o em face dos efeitos refratores da incidência de raios luminosos; em referência à face, devora-a, consumindo a própria materialidade do ser. Se anteriormente o eu-lírico recua mediante as revelações do espelho, neste momento a poeta passa a enfrentá-lo sob pena da perda do “eu” material, buscando, na luminescência do reflexo, o devir de um novo modo existencial. O espelho passa a revelar a partir da deformação; modifica a matéria em prol de novas criações, novos tempos e novos paradigmas, devorando a face e adentrando nas profundidades da existência da poeta. O reflexo torna-se absoluto, única forma de compreensão da realidade, modo narcísico de existir em si mesmo, consumindo o ser e formando novos enigmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra oridiana se estabelece de modo singular em seu tempo. Pertencente à Geração de 60, a poesia de Orides Fontela ora se mostra herdeira de aspectos da geração de 45, como afirma Vinícius Dantas (1986, p. 51-52), por conta da concisão, do silêncio e do vazio, ora se aproveita de características caras à vanguarda concretista, como a manipulação da disposição gráfica no papel em prol da potencialização de determinados sentidos. Proclama-se filiada à corrente dos poetas inspirados, tendo declarado como maior influência e inspiração Carlos Drummond de Andrade. Concomitantemente, vale-se da temática do trabalho como força criadora do poético, assemelhando-se a determinados aspectos da poética cabralina. Perpassada pela influência da filosofia heideggeriana e do zen-budismo, a poesia oridiana, como afirma Marilena Chauí (1996, p. 9), “é palavra pensante e pensamento falante”, ao mesmo tempo em que se configura através do silêncio, do hermetismo, da reiteração temática e do lúdico, buscando a formalização estrutural do vazio, o ocultamento do real poético e a “circulação do quadrado”. Nessa perspectiva, figura-se o espelho como uma temática importante para a compreensão da poética oridiana, visto que, apesar de pouco explorado pela crítica, esse tema se mostra constante em sua obra, contando com aparições entre *Transposição* (1969) e *Teia* (1996). Através do ludismo oridiano, o espelho aparece em sua obra em configurações diversas, das quais destacam-se: a interação, os efeitos de sua ação e a sua caracterização.

Em relação à interação, percebe-se, ao longo de sua produção, a relação do espelho com o eu-lírico e com o exterior do sujeito. Forma-se, nesse panorama, um modo interativo com o “eu” poético que varia entre a apresentação da lucidez, do brilho interior do sujeito, do mergulho *egótico* e da deformação do ser em prol de um devir existencial. Em contrapartida, o espelho aparece em contato com a exterioridade na medida em que organiza novas formas de compreensão do real, apresentando um modo de transposição das limitações sensoriais. Em se tratando dos efeitos de sua ação, alternam-se entre a lucidez, a temeridade e a deformação: ora o sujeito em contato com o seu reflexo torna-se lúcido, ora se encontra temeroso diante da exposição de si, ora se mostra deformado mediante o consumo corpóreo. Ao se pensar sobre a caracterização do espelho, algumas características se sobressaem, como a lâmina e o líquido: em determinadas situações, caracteriza-se a partir do estático, sendo a superfície em que se transita o *vivo-fluxo*, desvelador de novas faces

do real; enquanto, em outras, configura-se por meio do dinâmico, sendo o líquido deformador que interage corporalmente com o sujeito.

De toda maneira, o espelho oridiano se mostra constante em se tratando da transposição dos limites sensoriais do humano, tornando-se um elemento capaz de superá-los e de propor novas formas de compreensão do real. Entre a lucidez, o temor, a deformação, a lâmina, o líquido, o silêncio, o *vivo-fluxo*, a corola e a vertigem, o espelho de Orides Fontela desvela o real, refletindo-o, organizando-o, deformando-o e concebendo um novo devir da existência.

THROUGH THE MIRROR: ORIDES FONTELA'S POETICS

ABSTRACT

This paper intends to produce an interpretative analysis on the theme of the mirror presented in the poetic work of Orides Fontela. In this perspective, poems with such theme were selected in each of his published books. Based on the selection, an attempt is made to establish a relationship between formal aspects of the corpus established and certain elements of Oridian poetics highlighted by his critical fortune.

KEYWORDS: Brazilian Poetry. Orides Fontela. Mirror.

A TRAVÉS DEL ESPEJO: LA POÉTICA DE ORIDES FONTELA

RESUMEN

Este trabajo produce un análisis interpretativo sobre el tema del espejo presentado en la obra poética de Orides Fontela. En esta perspectiva, se seleccionaron poemas con esa temática en cada uno de sus libros publicados. A partir de la selección se intenta establecer una relación entre los aspectos formales del corpus establecido y ciertos elementos de la poética oridiana destacados por su fortuna crítica.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña. Orides Fontela. Espejo.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Jaqueline de Carvalho Valverde. *Entre o verbo e o real inefável: o silêncio potencializador em Transposição*, de Orides Fontela. 2020. 230f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/202640>. Acesso em: 30 jun. 2022.

BELÚZIO, Rafael Fava. Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela). *Eixo Roda*, v. 27, n. 2, Belo Horizonte, p. 283-299, 2018. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13397. Acesso em: 30 jun. 2022.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

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

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Teias: poemas*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p. 9.

DANTAS, Vinícius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos - Cebrap*, v. 3, n. 16, São Paulo, p. 40-53, 1986. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-16/#58daaba7920de>. Acesso em: 31 jan. 2023.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia da geração 60. In: FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (Org. e introd.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p.7-13.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Univ. de São Paulo, 2018.

FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, A. (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 255-261.

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da Geração 60 - introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MARQUES, Ivan Francisco. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56, Brasília, p. 1-13, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22683>. Acesso em: 30 jun. 2022.

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

Submetido em 31 de janeiro de 2023

Aprovado em 14 de março de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
