

Orides Fontela: introspecção e luz

Renato Suttana*

RESUMO

A recente publicação da poesia completa de Orides Fontela (1940-1998) trouxe à luz a possibilidade de um contato mais íntimo com a suas realizações, bem como a tornou acessível a um número maior de leitores. Neste ensaio, faz-se um estudo de sua poética, apontando-se as noções de *introversão* e *introspecção* como elementos centrais desse universo.

Palavras-chave: Poesia moderna; Poesia brasileira; Introversão; Introspecção; Orides Fontela.

... vai fio contra fios.

João Cabral de Melo Neto

Numa entrevista que se pode ler na Internet, publicada originalmente na revista *Jandira*, da Universidade Federal de Juiz de

* Professor da Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Fora¹, Davi Arrigucci Jr. afirmou, sobre Orides Fontela, que em sua infância ela teria sido “uma menina um pouco peculiar, como foi a vida inteira, pois não sabia controlar os risos e as lágrimas.” (ARRIGUCCI JR, 2006) A afirmação parece inocente, carregada apenas de um teor judicativo próprio cuja origem estaria em experiências de caráter biográfico que nós, que não compartilhamos delas, só poderíamos aceitar. E a passaríamos por alto – a afirmação –, sem lhe dirigir nenhuma pergunta mais incisiva, se não descobríssemos muito cedo que o tom do que nela se afirma domina todo o conteúdo da entrevista. Com efeito, segundo as reminiscências de Arrigucci Jr., Orides não só teria sido uma criança de personalidade e de convívio difíceis, como também teria carregado para a idade adulta essas características de comportamento, podendo-se definir, nas palavras do entrevistado, como tendo sido alguém que “não tinha a medida do outro”.

Por certo, em se tratando de reminiscências pessoais, não nos caberia tecer julgamentos. Porém não deixam de atrair nossa atenção certas expressões que aqui e ali são usadas para caracterizar o comportamento e a aparência da escritora. Além de ser essa pessoa “de convívio difícil”, Orides é ainda apresentada como tendo sido “muito desvairada, exuberante de um certo lado, mas muito agressiva, uma pessoa que controlava mal as emoções mais fortes, o ciúme, o ódio e também o amor, a paixão em geral”. Não sendo “uma pessoa fisicamente bela, embora fosse muito belo o que podia conceber”, Orides teria tido, nas palavras de Arrigucci Jr., “um lado infantilista, de menina desgarrada e ressentida pela falta da mãe, dos afetos, dos amigos”.

Não caberia julgar. Em todo caso, é curioso acompanhar esse esforço para caracterizar, a partir da autoridade que concede ao entrevistado o fato de tê-la conhecido pessoalmente, a escritora como alguém que não só não se ajustava aos quadros convencionais do convívio social, alguém cujo “artesanato se tornou como uma força contra o quadro da sociedade burguesa”, isto é, “rebelde por excelência, [que] não se enquadrava nos moldes burgueses do bom comportamento”, mas também como alguém que “tinha um sentimento de monstruosidade. Um monstro consciente de si mesmo. Uma coisa de minotauro, de ser que se esconde no labirinto para fugir do monstro: um certo terror e, ao mesmo tempo, um fascínio pela luz”. Descontemos, por ora, a liberdade a que nos dão direito as efusões de momento e o poder de eufemismo que há na metáfora. No entanto não ficaremos indiferentes quando nos dermos conta de que todo o esforço, na entrevista, corre na direção de uma tentativa de ligar essas idiosincrasias de personalidade a uma arte cujos aspectos mais importantes seriam, para Arrigucci Jr., “a penetração, a lucidez cortante, a capacidade de alta condensação, e o caráter destrutivo [...] representados de uma forma contundente, limpa, seca”. Um monstro lúcido, suportamos, a partir de tais palavras, que não sabia dominar suas emoções no plano da vida diária, mas que era capaz de fazê-lo esplendidamente bem no campo da arte.

Ora, embora controlasse mal as emoções mais fortes, Orides “era muito esperta e sabia sempre o que estava fazendo”. E aqui já não sabemos se se trata da arte ou da vida. De qualquer maneira, sobre sua arte se pode dizer, ao contrário do que se diz do seu comportamento, que “tem, no entanto, uma garra no concreto muito forte”, manifestando-se numa poesia na qual “a lucidez chega ao auge”. Estranha contradição! Para resolvê-la, seria preciso admitir que a lírica, “o fogo da criação”, é

o elemento que “articula esses dois lados, transformando a questão da própria existência em problema” – um tanto, pois, à maneira da catarse aristotélica. Com isso, estaremos habilitados a concluir que se trata “de uma poesia de reflexão e da dor ao mesmo tempo, da lucidez dolorosa”. Não se deveria, com certa indiscrição, imaginar que, qualquer que seja o seu teor, essa lucidez comporta igualmente qualquer coisa de “desvairada”, de *monstruosa*, desde que os paradoxos, concebidos como possíveis no campo da arte, poderiam de repente invadir os domínios da vida? Para Arrigucci Jr., as coisas se resolvem por uma espécie de sublimação: “Ela parte de seres muito simples, do mundo descarnado de seu contexto natural transposto por um quadro de abstração, e incorpora isto na forma da surpresa e do paradoxo.” (ARRIGUCCI JR., 2006)

Detenhamo-nos neste ponto. Pensemos apenas que, qualquer que seja o modo como se relacionem e se imbriquem os planos da arte e da experiência, é o fato de os concebermos como separados e independentes que conduz aos impasses. Mas esses impasses não poderão ser resolvidos aqui, e muito menos com a ligeireza de certos torneios de raciocínio que parecem precipitar as conclusões. Se o depoimento de Arrigucci Jr. não esconde as suas contradições – entre as quais não seria a menor o fato de se conceber a poesia de Orídes como sendo uma poesia da lucidez e do domínio extremado das palavras, mas que nem por isso chegou a sê-lo plenamente, já que “não chegou a atravessar o umbral”² –, a poesia deverá ter também os seus impasses. E contradições é o que não falta, mas há que observar que, seja qual for o lugar aonde vamos procurá-las, tais contradições se resolvem de algum modo no poema realizado, mantendo-se nele e reservando-se nele como um campo de tensões cujo sentido, para além dos julgamentos de ordem moral ou das apreciações de caráter afetivo, deve ser tomado como pertencendo ao âmago da sua verdade, e não ao plano de um jogo estético que se basta a si mesmo, fundado em *a-prioris* de julgamento cujo estatuto ainda seria preciso pôr em questão. Se a poesia de Orídes Fontela reserva contradições, a elas se deveria conceder, antes, o direito de voz, em vez de apenas tentar silenciá-las no campo de uma avaliação que as toma, por fora, meramente, como aspectos de uma construção estética que se equilibra mal no campo do sublime, como se tivéssemos de atravessá-los e de ultrapassá-los para atingirmos aquilo que realmente importa: a grande tradição da poesia onde pontificam os mestres e onde se submetem os discípulos, formando-se assim um cânone onde a voz, rebaixada a uma condição secundária, só poderá falar se conseguir vencer as barreiras que, ao longo de três décadas, um silêncio tagarela erigiu à sua volta.

O drama de Orídes Fontela – caso se possa falar em “drama” sem correr outra vez o risco de uma mistificação – talvez diga respeito não tanto, como querem alguns de seus críticos, ao esforço de incorporar o silêncio como uma dimensão estética da fala, quanto ao de perfurar uma espessura de fala onde não valem os gritos e as exortações e onde só se escuta aquilo que tem a qualidade e o tom do que se quer ouvir. Não queremos dizer que Orídes, provinciana lúcida e talentosa, tenha moldado sua arte de modo a satisfazer as exigências de um ambiente culto, cosmopolita e vanguardista, para o qual escrever sonetos seria ainda coisa de “cidades de interior”. Contudo não se pode deixar de suspeitar que tenha travado com esse ambiente um diálogo tenso, do qual a idéia do adensamento, recorrente em sua poesia, poderia ser

tomada como um símbolo (embora não o seja totalmente). Na tensão desses opostos, o esforço de manter uma certa integridade pessoal, de demarcar uma zona de atuação particular onde se pode navegar sem os riscos do naufrágio – zona que teria talvez a forma de um *círculo* – poderia assumir as características de um endurecimento interior, de um domínio de si mesma no plano da arte que não se manifestaria apenas como “tema” de poesia, mas que teria repercussões na própria forma do que escreveu.

Sabemos, evidentemente, o quanto é arriscado tentar compreender determinadas configurações do campo artístico como produtos ou reflexos de certas determinações psicológicas do sujeito (as quais, desde o início, fogem ao âmbito da nossa investigação). Porém nada nos impede de imaginar que a melhor resposta às palavras de Arrigucci Jr. seja a própria arte de Orides, quaisquer que sejam os sentidos que lhe possamos atribuir. Nessa resposta, alguma coisa se forma e se conforma, e, na conformação, o que é silêncio, obscuridade e mudez assume as características de uma fala:

ROSA

*Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiquei-a no símbolo
(mas sem elidir o sangue).*

*Porém se unicamente
a palavra FLOR – a palavra
em si é humanidade
como expressar mais do que
é densidade inverbal, viva?*

*(A ex-rosa, o crepúsculo
o horizonte.)*

*Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.
(FONTELA, 2006, p. 33)*

Afirmar que a poesia de Orides Fontela contém uma fenomenologia da percepção só pode ser verdadeiro até certo ponto. De fato, a consciência ali não parece tanto disposta a examinar-se a si mesma e às complexidades de seus meandros – o que estaria talvez para além do alcance de uma poesia de feições tão lacônicas, que se vale de tão poucas palavras para se exprimir –, quanto está disposta a se perceber no seu momento mesmo de acontecer. Seria, pois, a nosso ver, muito mais do que uma consciência que se desdobra no seu processo de ser e acontecer: seria uma consciência que se surpreende no seu eterno ponto de partida, ou seja, no eterno começo do ser consciente. O ato de ver, e de ver-se consciente do ver, está, assim, todo ele centrado em si próprio, a tal ponto que não se pode falar propriamente de uma *lucidez* – da lucidez no sentido analítico do termo, isto é, que se desdobra em todas as direções no esforço de perceber o seu alcance e os seus limites (como seria, digamos, a consciência no pensamento de Descartes) –, mas de uma lucidez imóvel, autocentrada, eternamente ancorada no seu começo, como se disso não pudesse afastar-se. O caráter imóvel, pouco dinâmico e extremamente compacto dos poemas de Orides é a

prova do que estamos dizendo. Neles, o próprio movimento é concebido como um *passar diante*, como um desfilar ou um fluir perante alguma coisa que não se move, sendo essa coisa o ponto de ancoragem a partir do qual se pode conceber a imobilidade (garantida pela consciência imóvel) e o movimento:

FLUXO

*A gênese das águas
é secreta e infinita
entre as pedras se esconde
de toda contemplação.
A gênese das águas
é em si mesma.*

.....

*O movimento das águas
é caminho inconsciente
mutação contínua
nunca terminada.*

*É caminho vital
de si mesma*

[...]

(FONTELA, 2006, p. 62)

Alguém poderia argumentar que se trata de uma poesia filosófica, de uma poetisa-filósofa que faz da abstração o seu espaço preferido de manobras. Não haveria que disputar quanto a isso, até porque a abstração parece ter mesmo um papel importante a cumprir ali. Entretanto, seja lá o que for essa abstração, haveria que observar que o que ela introduz no poema não é uma exterioridade da abstração, tomada como uma espécie de “assunto” sobre o qual se apoiaria o desenvolvimento do poema, mas uma abstração construída de dentro para fora, como um efeito da disposição de certos elementos internos que levam à idéia de abstração (ou que propiciam uma experiência da mesma). O emprego rigoroso e parcimonioso das palavras e a produção de obscuridades intencionais estariam entre esses elementos, embora sem os abrangerem totalmente. Para falarmos de abstração, poderíamos dizer que um recurso comum da poesia de Orídes é a soldagem de seqüências verbais por justaposição, deixando ao leitor o trabalho de procurar, por si mesmo, apoiado em bases muito estreitas, os vínculos ou os pontos de ligação entre as seqüências justapostas. Esse modo de proceder produziria freqüentemente uma impressão de dificuldade, desgaste e fadiga que nada mais seria, segundo pensamos, do que uma decorrência do esforço e da concentração de pensamento necessários para reconstituir os vínculos:

IV

*Bendita a sede
por arrancar nossos olhos
da pedra.*

*Bendita a sede
por ensinar-nos a pureza
da água.*

*Bendita a sede
por congregar-nos em torno
da fonte.*
(FONTELA, 2006, p. 61)

A consciência, em seu eterno recomeço, apareceria sempre prestes a atravessar um abismo, embora esse abismo nada mais seja, às vezes, do que efeito de tal fenômeno: “Beber a hora / beber a água / embriagar-se / com água apenas” (p. 60). Disse-se que a poesia de Orides Fontela é marcada por um forte elemento de dissolução, do qual seriam documentos alguns poemas do seu primeiro livro, *Transposição*, que fazem inclusive do ato de dissolver um tema a ser representado simbolicamente:

LUDISMO

*Quebrar o brinquedo
é mais divertido.*

*As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.*
[...]
(FONTELA, 2006, p. 18)

E que dissolução pode ser essa, senão uma dissolução “tematizada” no corpo da obra ou, por outros termos, uma dissolução que, vista de um ponto elevado, parece colocar o mundo inteiro em questão, só não se podendo colocar a si mesma? A não ser que concebamos uma dupla dissolução – aquela que se manifesta no fundo e se torna passível de representação simbólica e aquela que, implicada não no símbolo mas no corpo do poema, na sua maneira própria de ser, como um fator efetivo de dissolução, colocaria em risco uma consciência cindida –, tal dissolução só poderia ser um encontro da consciência com esses vazios abissais. Mas os vazios estão lá, paradoxalmente, como *presenças*, como atitudes de linguagem (elipses, paralelismos, metáforas incompletas, falsas simetrias) incorporadas ao ser do poema. E somente se iludindo é que o leitor acreditaria, confrontando-se com eles, estar diante de uma real fenomenologia do ser (conforme se quer e conforme se quis também em relação à poesia de João Cabral de Melo Neto), a qual talvez não coubesse em nenhum espaço e muito menos entre limites tão estreitos quanto sejam os de um poema de poucas palavras. Entretanto o confronto reiterado com a experiência tem o poder de gerar alguma coisa. A repetição do *mesmo* pode nos colocar diante de uma verdadeira *presença* – mesmo que seja apenas a presença da repetição –, e essa presença somente por equívoco a confundiríamos com lucidez:

SALTO

I

*Momento
desprendido 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, 2006, p. 21)

O fato é que a lucidez não pode ser postulada, não pode ser sequer teorizada. E toda vez que nos encontramos diante de alguém que se declara lúcido ou que afirma, com maior ou menor convicção, que a lucidez é o seu caminho ou o seu modo de ser, podemos desconfiar de um engodo. É um fenômeno curioso da poesia de Orídes Fontela que a lucidez ali seja uma lucidez procurada e declarada como se se tratasse de alguma coisa ou de alguma meta a atingir. Tal como em João Cabral de Melo Neto, as formas que a declaram são muitas vezes carregadas de um sentido paradoxal, ou vêm acompanhadas de intensificadores que, ao mesmo tempo em que demarcam o seu território de abrangência (é preciso ser lúcido aqui e agora, perante este mundo e não outro), também a comprometem profundamente. Não basta ser lúcido, na medida em que é possível sê-lo, mas é preciso ser *muito* lúcido, *extrema* ou *exageradamente* lúcido, como se o ato de adjetivar ou de intensificar garantisse a lucidez diante das ameaças a que está sujeita pela imersão num mundo onde, para parafrasearmos certa expressão de Cioran, “o sono é a regra”, bem como diante do simples ato de enunciá-la, que parece desgastá-la irremediavelmente. Um dos poemas mais conhecidos de Orídes enuncia esse movimento. Dá-lhe um contorno tão severo e decidido, no próprio instante em que afunda no paradoxo, que não podemos lê-lo senão com espanto ou, quando menos, com ceticismo e uma certa reserva desconfiada:

FALA

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

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

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

*Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser*

*é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.*

*(Toda palavra é crueldade.)
(FONTELA, 2006, p. 31)*

Um excesso de lucidez não poderia ser senão isto: excesso, desequilíbrio, transbordamento dos limites do ser. Há, portanto, qualquer coisa de exorbitante no gesto ou, se não estivermos indo muito longe, qualquer coisa de ostensivo, que lhe dá um caráter muito mais acentuadamente *simbólico* e emblemático do que seria de desejar. Talvez por isso tal caráter – de uma lucidez declarada – indique que se trata de uma lucidez dialogada, de uma lucidez que se declara diante de alguém cujo rosto, no entanto, não se pode ver.

De qualquer maneira, se não quisermos fazer conjeturas a esse respeito, podemos ao menos admitir que, qualquer que seja o sentido da lucidez, o que a sustenta no fundo é o olhar da consciência que se olha. Mas esse olhar, por sua vez, carece de sustentação: “A luz está / em nós: iluminamos.” (FONTELA, 2006, p. 338) É um olhar que desmoronaria no vazio, caso não dispusesse de recursos que lhe permitem ancorar no mundo. E tais recursos conduzem a um desejo permanente de concretude, de estabilidade, de uma exterioridade plena que, não podendo ser abrangida totalmente, pode ao menos ser evocada, como uma espécie de alibi ou de garantia para o ato fundador de uma consciência que é em si mesma infundada:

NUVEM

*Asa sem
pássaro
se vai ou
vem
se vem ou
cai
quem
sabe?*

Leve vazia branca

*A flor do
céu. A forma
do silêncio.
(FONTELA, 2006, p. 235)*

Debruçar-se sobre o mundo, esmiuçá-lo, examiná-lo microscopicamente convertem-se em estratégias para alcançar a exterioridade. Sem ela, suspeitamos, tudo o mais se consumiria em introversão ou desabaria sobre si mesmo:

NEWTON (OU DA GRAVIDADE)

*I
A maçã
cai
e os astros
dançam.*

II

*O abismo atrai
o abismo: caio
em
mim.
(FONTELA, 2006, p. 292)*

Falar, portanto, de lucidez é ainda estar aquém de qualquer conhecimento efetivo da questão. Mais correto seria falar de uma *introversão*, de uma *introspecção* que, à maneira de uma força gravitacional, que solda e modela as formas do universo, tudo atrai para a sua órbita e tudo consome no seu esforço de se colocar diante de si mesma, fugindo ao desaparecimento: “A fonte / deságua / na própria fonte.” (FONTELA, 2006, p. 334) Se a lucidez nada mais é do que a idéia de lucidez convertida em tema de literatura, a presença na poesia de Orides Fontela de um elemento de autoconsciência e de introspecção parece ser bem mais do que isso, refletindo-se profundamente em certos aspectos de sua criação: “Tudo / acontece no / espelho” (“Narciso (jogos)”, p. 333). O que é a introspecção, na própria tradição do pensamento ocidental, que remonta a Sócrates, passando por Santo Agostinho e por Descartes, senão um esforço do ser em se “conhecer a si mesmo”, segundo os dizeres do oráculo, mas de um ser que, para empreender a tarefa, tem de se colocar numa zona de limiar, a partir da qual o *conhecido*, o efetivamente sabido, se apresentará como o novo e o ainda por vir, o desconhecido e o longínquo?

Já em suas *Meditações filosóficas*, Descartes (1962, p. 125) supunha que, se há algum “enganador mui poderoso e mui ardiloso que emprega toda a sua indústria em enganar-me sempre”, nem por isso pode haver dúvida “de que sou, se ele me engana” e de que “por mais que me engane, não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa”. Conclui-se que “esta proposição, *eu sou, eu existo*, é necessariamente verdadeira” todas as vezes que a enunciamos ou que a concebemos em nosso espírito. Também no *Discurso do método* colocou o ponto de partida num reposicionamento do ser diante de si que parecia dissolver o mundo (para recuperá-lo, é certo, mais adiante), mas que permitiria a fundação de um espaço de pensamento onde o ato de se voltar para si mesmo garantiria a certeza pelo próprio fato de não se poder negar nesse ato. Quer dizer, no roldão da dúvida sistemática, se salvaria ao menos a consciência de que o retorno do eu sobre si é sempre real e indubitável:

Depois, examinando atentamente o que eu era e verificando que podia supor que eu não tinha nenhum corpo e que não havia nenhum mundo ou lugar onde eu existisse, contudo, mesmo assim, eu não poderia supor que não existia, bastando o fato de duvidar da verdade das outras coisas para demonstrar, de modo bastante certo e evidente, que eu existia; ao passo que bastaria deixar de pensar, mesmo admitindo que tudo o que imaginasse fosse verdadeiro, para não haver nenhuma razão que me levasse a crer que eu tivesse existido.
(DESCARTES, 2003, p. 42)

À diferença de Descartes (uma diferença que talvez seja apenas pontual e que mereceria ser aprofundada), na poesia de Orides o olho que se volta para si, muito antes de poder reconstruir o mundo nessa volta, corre o risco de continuar perdendo-

se indefinidamente. O movimento é complexo e talvez esteja na raiz da negatividade que se tem apontado como inerente à sua escrita. E, por certo, é profundamente ambíguo e bastante obscuro em mais de um sentido. Mesmo assim, pode-se dizer que a contrapartida da introspecção (e da introversão) é aquela amplitude de exterioridade a que nos referimos, a qual parece fundar o mundo para além de qualquer derrocada ou à qual se pode recorrer sempre que se ameace uma derrocada: “O metal presença / íntegra / opondo às águas seu frio / e incorruptível núcleo.” (FONTELA, 2006, p. 82) Trata-se, pois, de uma poesia introspectiva, introvertida (no sentido, como se vê, de que se volta para si mesma como seu ponto de origem), mas que põe em relevo um mundo que não se introverte, que permanece lá, seguro em seus eixos, apesar de todas as derrocadas. Pode-se, assim, dizer também que se trata de uma poesia dos sentidos, das sensações, para a qual o campo sensório oferece muito mais do que uma motivação ou um pretexto, pois é antes de tudo um fundamento. Chris Daniels (2006), que verteu alguns dos poemas de Orides para o inglês, aproximou-a da tradição simbolista. Observou, por exemplo, que seus “pássaros” e “flores” podem parecer muito abstratos à primeira vista, mas que ela “nos quer fazer *ver* (e não apenas *ler*) ‘pássaro’ e ‘flor’ e ‘sangue’ e ‘jardim’ como seres imagéticos e quintessenciais – ícones, isto é, coisas que não poderiam representar senão a si mesmas ou, na expressão usada pelo tradutor, ‘*things-in-themselves*’ (coisas-em-si-mesmas). É uma observação certa, pois a idéia do ícone traz à tona o fato de que o conteúdo do poema – como representação, em qualquer nível que seja, de certos movimentos da consciência – remete diretamente a uma exterioridade que o ultrapassa:

CENTRO (II)

*O querubim arde no adro, erguendo
sua alada cabeça, essência
apenas*

*o querubim arde no adro, e a
pedra
em que se encarna, arde
no fogo
da sua integridade
absoluta.*

(FONTELA, 2006, p. 252)

A idéia de *coisas em si mesmas* acarreta, porém, questões que preferiríamos não abordar. Mesmo assim, é justo supor que a aproximação parece iluminar um aspecto fundamental dessa poesia, desde que o conflito entre exterioridade e interioridade tem tomado, na tradição simbolista, um contorno próprio que lembra, em mais de um momento, a atitude de uma introversão extrovertida. Foi Edmund Wilson quem descreveu esse aspecto, dizendo que, no Simbolismo, os momentos da experiência, vividos como únicos e irrepetíveis na consciência do escritor (momentos *em-si-mesmos*, se quiséssemos adaptar a expressão de Daniels), geram um embate que exige respostas no plano literário, pondo em questão a capacidade da linguagem para fixar o *único* e o *absoluto*. A atitude pode ser definida, nas palavras de Wilson (1993, p. 22), como “uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar

percepções únicas e pessoais”. A tarefa do poeta seria então descobrir ou inventar uma linguagem que fosse capaz de exprimir essas vivências múltiplas e cambiantes:

Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor. Os próprios simbolistas, empolgados com a idéia de produzir, com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. (WILSON, 1993, p. 22)

Se há, para o simbolista, um absoluto da experiência, há também um absoluto da linguagem. Na integração entre ambos é que se deveria procurar o sentido da experiência estética, tal como, para citarmos um exemplo, em “O cemitério marinho”, de Valéry, se encenaria o drama de uma percepção – e de uma introspecção – que se sabe imóvel (e talvez igual a si mesma em todos os momentos), em contato com um mundo de realidade dinâmica, de mudança perpétua, que Valéry, complicando os dados, atribuiu ao sujeito: “O meio-dia no alto, meio-dia / Quedo se pensa em si e a si convém. / Fronte completa e límpido diadema, / Eu sou em ti recôndita mudança!” (VALÉRY, 1963, p. 180) Mudança que, reconhecendo-se como tal, se enraizaria, em sua perpetuidade, num plano mais profundo do ser, numa experiência de *permanecer* da qual o poema seria a manifestação – sendo o Meio-Dia, evocado por Valéry, o símbolo máximo desse encontro e dessa confluência entre a introspecção instável e infundada do sujeito e uma exterioridade que se afirma para além da necessidade de qualquer fundamento.

Na poesia de Orides, o confronto é igualmente difícil e não menos contraditório. A instabilidade está dada desde o princípio: “Ó rosa face / emergente / puro gosto de luz / branca” (“Alba (III)”, p. 179). Mesmo que a atitude diante do universo sensorial tenha algo de seletivo, e o campo das combinações tenda a aglutinar-se em torno de um determinado número de imagens centrais, ainda assim há variação, abertura e multiplicidade: “A estrela d’alva – puríssimo / centro da aurora – sidera-me / penetra-me até a vertigem.” (“Alba (II)”, p. 178) Mas a consciência, confrontada com esse exterior, não lhe cede total passagem. Há como que um centro imóvel no coração do poema, centro cuja expressão converge com o recurso reiterado a certos expedientes de linguagem, a certas recorrências do dizer que, num momento, podem aparecer apenas como tais (isto é, como torneios de expressão de caráter retórico, mas também como pontos de apoio para o trabalho da consciência), mas logo serão consumidos pela própria distância que, na poesia, sempre se abre entre a consciência e aquilo que ela realiza: entre a *imagem* (e também ali a consciência pode se converter numa imagem de si mesma) e aquilo a que a imagem remete como uma presença para sempre afastada: “O real? A palavra / coisa humana / humanidade / penetrou no universo e eis que me entrega / tão-somente uma rosa.” (“Ode I”, p. 35) A reiteração, como processo recorrente, fornece à consciência um espaço qualquer de espelhamento de si mesma. É, assim, o campo privilegiado de sua concretização (da consciência); e então tudo o mais poderá oscilar e consumir-se, introverter-se e desaparecer, porque a reiteração, o retorno do mesmo como imagem de um si próprio que se recupera a cada passo, garante também nem que seja uma ilusão de imobilidade, uma permanência em meio ao vasto fluxo em que tudo se consome:

ANTÁRTIDA

O campo branco (nenhum mapa) intenso

Os pássaros consomem-se

o espaço introverte-se

branco branco

asséptico/absoluto

Norte nenhum

noite nenhuma

- branco sobre

o branco.

(FONTELA, 2006, p. 179)

O formato mais característico da poesia de Orides Fontela teria, a nosso ver, a seguinte configuração: uma imagem é lançada no início – imagem ou conceito de caráter metafórico ou não, declarativo ou não –, e logo em seguida há um movimento em que ela é capturada e expandida. A expansão dependerá da força declarativa do *mesmo* que vem em socorro da imagem, o qual parece então aprofundá-la até o infinito:

NUDEZ

Ainda há maior nudez: barreira

ininterrupta do silêncio

guardando em si a evidência das formas.

Ainda há maior nudez: evidência

sem mais sinais

exata em sua luz interna.

Ainda há maior nudez: a luz

infinita simplicidade

sem apoio além de si mesma.

(FONTELA, 2006, p. 187)

A obscuridade não estaria, pois, no plano do assunto (geralmente, a poesia de Orides Fontela se mostra bastante clara quanto ao tipo de situação a que se faz referência), mas nesse processo de aprofundamento por expansão. Tal movimento é paradoxal e parece caminhar para o abismo, porém nunca o fará totalmente. Restará sempre, de qualquer maneira, a segurança daquilo que a repetição (a presença, pois, da consciência incorporada como dado *efetivo* do poema) propiciou. A idéia, desdobrada no plano da repetição, pode cavalgar sem risco o espaço da sua própria precariedade e instabilidade. Evidentemente, o movimento, vertiginoso e ao mesmo tempo fascinante, seria o próprio movimento da imagem, em seu trabalho de trazer e retrair, e o que existe nele de inefável, arbitrário ou impuro não poderíamos sondar. Parece ser próprio da poesia em geral (caso ela tenha qualquer coisa de própria) produzir esses gestos em que uma presença está sempre afastada e em que uma afirmação acontece o tempo todo no espaço aberto por um movimento de recuo. Assim, só o que sabemos, talvez, é que a consciência obtém uma espécie de centro, uma espécie de ponto de retorno eterno sobre si mesma, e o nome que se lhe queira dar – chamando-o (impropriamente) de “rigor” ou de “lucidez” ou do que quer que seja – já não parece importante, porque não lhe acrescentaria nem lhe subtrairia nada.

intimidade dinâmica, na expectativa de que este as preencha, de que as articule, para além de qualquer esquematismo ou da segurança propiciada pelo exterior.

Ocorre que a um leitor familiarizado com a obra, uma imagem como a do *espelho*, qualquer que seja o sentido que assuma em certos pontos, parecerá sempre carregada de um significado simbólico latente, ligado à idéia mesma da introspecção ou, para lembrarmos certo poema de Orides, do olho que se vê a si mesmo. Não negaríamos o sentido alegórico desses termos e nada temos a opor a isso, porém nos perguntamos pela justiça de generalizar o procedimento, quando sabemos que, ao tentarmos atribuir-lhes – às imagens – um sentido estável, esse sentido nunca é satisfatório. Haverá sempre uma defasagem entre o que é dito e o que fica por dizer, sendo que as circunstâncias, não importando o esforço que se empreenda em contrário, sempre comandarão o jogo. Elas farão brilhar o sentido onde o sentido deve brilhar, mas também o escamotearão, quando, depois de o terem feito brilhar, nada mais tiverem a fazer senão retirar-se em direção à noite de onde provêm:

IV

*Para os anjos a
água. Para nós
o vinho encarnado
sempre.*

(FONTELA, 2006, p. 157)

Imagens como a do *sol* ou da *estrela* podem, obviamente, apontar para uma mitologia própria da autora que só podemos reconhecer como tal. Apenas, teríamos a acrescentar que essa mitologia, ela mesma, jamais seria clara ou auto-elucidativa o suficiente para que, apoiados nela, pudéssemos dar o salto em direção a uma sistematização de símbolos que os esclarecesse objetivamente. Não se trata meramente de um postulado teórico que pretendamos aplicar à poesia. (E sabemos o quanto essas palavras – *estrela, sol, sangue, branco* – têm de auto-referente, auto-elucidativo, em se tratando da poesia de Orides.) Acontece que, não tanto porque não aceitamos que seja uma qualidade da poesia o fato de ser ela ambígua e polivalente por natureza (o que seria nada dizer de específico sobre a obra em questão), a dinâmica da obra – o que estamos denominando de sua dinâmica – parece proibi-lo, rejeitando-o como um modo inadequado de aproximação. Além disso, se aceitarmos, como quis Octavio Paz, que não é tanto a imagem que faz o poema, mas este é que, na sua maneira própria de ser, nos dá a ver qualquer coisa como imagem, metáfora e símbolo (e os conceitos parecerão vagos e inconsistentes demais para que insistíssemos neles por muito tempo), então concluiremos que a poesia de Orides Fontela realiza, no que diz respeito às alegorias, um movimento tão particular, que somente a essa particularidade é que deveríamos interrogar – particularidade a partir da qual (e não *por fora* da qual) se poderia falar de um sentido possível:

SOL

*Sol
inconsciente
Sol
de negro cerne*

Sol
aureolado de luz.
(FONTELA, 2006, p. 293)

De certo modo, se não quisermos permanecer num plano muito alto de abstrações, podemos ao menos admitir que, por complexo que seja, o sentido da tomada de consciência ou da introspecção contém uma faceta *dialogal*. Testemunham-na as inúmeras evocações ao ato de *falar* e de *nomear* o mundo que se disseminam em seus poemas. E patenteia-a também a preocupação quase obsessiva com certo peso e densidade das palavras, preocupação que não deveria ser entendida apenas como um cuidado profissional de artesã consciente com aquilo que faz, mas como um gesto de quem sabe que as palavras *significam, dizem, falam* para muito além de qualquer previsão, e que muitas vezes nos ultrapassam, nos desmascaram e nos traem sob a máscara das intenções conscientes, dos esforços que fazemos para dominá-las nas diversas circunstâncias da vida em que elas se tornam fundamentais. Não se trata – é o que queremos dizer – de ver esse fato como uma qualidade geral da linguagem, que se aplicaria indistintamente a qualquer poema (na medida em que todo poema *diz* alguma coisa), mas de uma qualidade que encontraremos nessa poesia como um dado especial e que estaria relacionada, como um plano de fundo, aos elementos que vimos apontando, imprimindo-lhes um contorno e uma significação que não se restringem ao plano das atitudes estéticas que se bastam a si mesmas e em si mesmas se consomem.

Tal faceta se poderia tomar, portanto, como resposta a um complexo de situações que dá sentido ao mundo e que ainda não estamos em condições de avaliar. É característica da modernidade a exigência de uma atitude vigilante, de um certo grau de ascese pessoal por parte do poeta, sem o qual a palavra, lançada ao mundo e tendo de atravessar círculos cada vez mais largos de sensibilidade e contato (sendo que os primeiros são aqueles que dizem respeito ao seu universo de vivências imediatas, onde a obra surge e se inaugura como um evento cujas repercussões depois se alastrarão em ondas através dos círculos cada vez mais amplos, num avanço misterioso cujos percalços ninguém pode prever), corre o risco de naufragar. E, pelo visto, Orídes Fontela teve consciência disso – da qual a prova é a sua poesia – num grau bastante elevado. Soube, pois, lidar com a situação à sua própria maneira – maneira que para muitos pode parecer conflituosa e paradoxal, mas que não deixa de ser uma forma de impacto, complementar e irmão daquele impacto que causa a poesia quando surge em nossas vidas como um evento inaugural e atordoador.

Mas além deste ponto não queremos avançar, porque nos parece que nos embrenharíamos em conjeturas em meio às quais, sem condições de confirmá-las sequer parcialmente, correríamos o risco de nos perdermos.

Podemos, ainda assim, afiançados nesses aspectos, tentar ao menos uma aproximação. Sondaríamos o verdadeiro silêncio, aquele que não vem *da* poesia – cuja natureza não é ser silenciosa, mas falante, ou cujo silêncio, caso exista, é de uma outra ordem, que diz respeito a certos modos de ser da linguagem que nela se põem em evidência –, mas na grande extensão da fala que a envolve, que a amplifica, recorta, modula e muitas vezes *silencia*, tornando audíveis apenas as tonalidades convenientes. Essa extensão pertence às contingências do mundo. Ignorá-la, contudo, é continuar

sempre a insistir numa essência própria da poesia, num seu modo de ser particular que nasce e morre em si mesmo, que só se comunica consigo mesmo e que, para o mundo, constitui apenas um espetáculo a mais, ao qual se dispensa um momento de atenção, mas que não o toca no fundo, nem o comove, que não o pode *contundir* – conforme são as esperanças de certos escritores –, porque as barreiras que se elevam são altas demais para serem transpostas.

Haveria como pensar numa transposição (conforme o diz, aliás, o título de um dos livros de Orides)? Ao final de sua entrevista à revista *Jandira*, Davi Arrigucci Jr. (2006) declarou sua intenção de “escrever um ensaio longo para contar um pouco dessas histórias todas” e “montar um quadro” da maneira como via (ou vê) essa poesia. Não sabemos se já o escreveu, ou se virá a escrevê-lo, e devemos esperar por ele. Entretanto, paralela a essa espera, seria justo alimentar uma expectativa de que outras vezes se manifestassem, vozes que, num contraponto, ajudassem a lançar uma luz mais brilhante, mais difusa e mais verdadeira sobre a questão. Permitiriam, sobretudo, enxergá-la por outros ângulos e para além dos termos em que, dadas as circunstâncias, ela tenderia a se codificar. Essa seria uma contribuição considerável ao entendimento da poesia de Orides Fontela. E seria, sem dúvida, mais do que uma homenagem ou uma tentativa de desfazer mistérios e incompreensões que cercam a sua biografia, um modo de libertar a sua voz de fardos a que, pelo visto, até hoje tem estado atrelada.

ABSTRACT

Inspired by the recent publication of Orides Fontela's complete works, in: *Poesia reunida: 1969-1996*, a study was performed which revealed that the notions of introspection and introversion constitute central elements in her poetic universe.

Keywords: Modern poetry; Brazilian poetry; Introversion; Introspection; Orides Fontela.

Notas Explicativas

¹ *Jandira* - Revista de Literatura, n. 2. Juiz de Fora, Funalfa Edições, 2005. Neste estudo utilizamos o texto disponível na Internet.

² “Mas, em outros momentos, a forma não é o tema desdobrado, é mero exercício formalístico, lúdico, de alguma coisa já dominada de antemão. Aí sua escrita tende a uma linguagem desgastada, já sem a força vital que tinha quando estava ligada organicamente à matéria de que tratava. Há um certo desligamento da busca, do despojamento lingüístico. Isto é um problema, pois o poeta precisa ter sempre um domínio exato da linguagem que não pode ser além nem aquém da matéria” (ARRIGUCCI JR., 2006).

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. *Na trama dos fios, tessituras poéticas: Davi Arrigucci Jr. fala sobre Orides Fontela*. Entrevista concedida a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Batriz Fonseca de Almeida (s/d). Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/orides_entrevista_davi.asp> (Acesso em 30-5-2006)

DANIELS, Chris. *Orides de Lourdes Teixeira Fontela. (Nota biográfica - datada de agosto de 2001)* Disponível em: <<http://www.litvert.com/orides.html>> (Acesso em 30-5-2006)

DESCARTES, René. *Discurso do método. Regras para a direção do espírito*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Obra escolhida*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

FONTELA, Ordes. *Poesia reunida: 1969-1996*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. *Nas trilhas do trevo*. (Publicado originalmente In: MASSI, Augusto (org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.) Disponível em: <http://www.cosadnaify.com.br/noticias/orides_depoimento.asp> (Acesso em 30-5-2006)

VALÉRY, Paul. O cemitério marinho. Trad. Darcy Damasceno e Roberto Alvim Corrêa. In: *Obras primas da poesia universal*. São Paulo: Martins Fontes, 1963. p. 178-182.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Tradução de José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.