

# A POESIA DE ORIDES FONTELA E A RECUSA DA SUBJETIVIDADE<sup>1</sup>

Adriana de Fátima Barbosa Araújo<sup>2</sup>

## RESUMO

Salta aos olhos, na poesia de Orides Fontela, a quase ausência da subjetividade na configuração de um “eu” que se conecta com o gênero humano em sua genericidade. Tecendo essa ideia, pretendo apresentar uma leitura de alguns poemas de *Transposição*, publicado em 1969, em que discutirei a forma poética encontrada pela autora, na qual não temos a experiência do calor da hora, da luta ou da apatia política, das palavras de ordem, do confessionalismo e da espontaneidade emocional, mas uma poesia condensada pelo uso recorrente da mediação entre os nexos simbólicos dos valores essenciais presentes no intercâmbio entre as dinâmicas da natureza humana e da natureza simbólica. Pássaros, flores, fontes, fluxos, luz, tempo, silêncio e solidão se conectam com o comum do cotidiano e com o presente no poema. Nesse sentido, proponho que através da negação do “eu” individual, a poesia de Orides flutua sobre o contingente na sua evocação do real.

**Palavras-chave:** Orides Fontela, poesia, Transposição, natureza, símbolo

## ORIDES FONTELA POETRY AND THE SUBJECTIVITY REFUSAL

### ABSTRACT

What stands out in Orides Fontela's poetry is the absence of subjectivity exploitation and the characterization of a “self” which connects with mankind at large. Driven by this idea, I intend to present my interpretation of some poems in “*Transposição*”, published in 1969, and discuss the poetic forms used by the poet in which we cannot find the experience of the heat of the events, of the indignation or the political apathy, of watchwords, of emotional spontaneity, but a poetry consolidated by the recurrent use of mediation between core values, symbolic nexus prevalent in the interchange between human nature and symbolic nature dynamics. Birds, flowers, springs, flows, light, time, silence and loneliness establish a connection with the ordinary and the moment of the poem. In this regard, I propose that, by denying of the “self”, her poetry drifts over the circumstances when it evokes reality.

**Keywords:** Orides Fontela, poetry, transposition, nature, symbol

Recibido: 26 de abril de 2019

Aceptado: 15 de noviembre de 2019

---

<sup>1</sup> Artigo originado de comunicação apresentada no XXI Congresso Internacional de Humanidades, UMCE, outubro de 2018.

<sup>2</sup> Professora Associado 1 da Universidade de Brasília (UnB), Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras. É líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Feminismos e Revolução do PósLit/UnB, no qual esta pesquisa está se desenvolvendo na linha “Estudos de obras de autoria feminina”. [adrianafba@gmail.com](mailto:adrianafba@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Neste texto apresento um relato da pesquisa que venho fazendo com a leitura do primeiro livro de poemas, *Transposição* (1969), da autora paulista, de São João da Boa Vista, Orides Fontela. Essa pesquisa está sendo realizada no Grupo de Pesquisa do PosLit da UnB, “Literatura, Feminismos e Revolução”. Para começar a reflexão sobre a poesia recorro ao pungente romance-reportagem *O Enigma Orides* (2015), de Gustavo de Castro. Ao me aproximar da obra poética da autora pela que narra sua biografia logo de início afirmo o assombroso espanto que causa saber como Orides, a pessoa, era radicalmente diferente do que é a subjetividade poética que a autora constrói em sua obra. E esse é o gancho de reflexão que busquei investigar nesse texto: como a construção do sujeito poético inventa uma recusa do eu lírico confessional.

## DESENVOLVIMENTO

O que despertou inicialmente minha curiosidade foi ter consciência do contraste radical entre vida e obra: a mulher caótica, explosiva, de trato difícil, com fama de brigona e de fazer cenas aparece como em um poema como Fala, de *Transposição*, que numa leitura apenas inicial traz de modo contundente a profunda sensação da precariedade do diálogo e até mesmo da “crueldade” que está presente em “*toda fala*”. Chama atenção a afirmação peremptória de *tudo, tudo, tudo*, à semelhança com um destino inexorável da fala que fere tão distante da fala como possibilidade de amparo, de aconchego e de acolhimento:

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, 31)

A dor do real, o real da dor, “para sempre”, ou seja, sempre a dor, e talvez no plano metapoético o prazer do acolhimento da dor que o poema realiza:

Torres

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

A leitura do pungente livro de Castro (2015) nos descortina a vida da poeta quase toda passada na penúria e que teve um fim realmente tristíssimo tendo Orides morrido de tuberculose sozinha num hospital em Campos do Jordão para onde havia sido transferida depois de quatro meses de internação em São Paulo onde sua mais fiel amiga, Gerda – amiga desde seus primeiros dias em São Paulo, a visitava a cada 15 dias! A cada quinze dias!!! Não bastasse a solidão em que definitivamente caiu em Campos do Jordão, Orides foi salva por outra grande amiga, Renata Curzel, de ser enterrada como indigente, ou seja, morreu completamente só, “sem eira nem beira”. Em sua triste penúria, dizia que nada tinha de seu, fora sua poesia a qual tinha dedicado toda a vida.

Orides, tinha sido, quando adolescente, fervorosa legionária de Maria, e depois em São Paulo foi uma das primeiras brasileiras oficialmente iniciadas na corrente zen do budismo, o que dizia (Castro, 2015) a tinha ajudado muito a controlar a raiva e os ataques de fúria em que chegava a jogar gatos pela janela. Trago essas duas informações que parecem comprovar um aspecto de dedicação profunda com que podia se dedicar a algo em que acreditasse. Filha da classe trabalhadora, desde muito cedo escrevia e tinha em seu pai uma das suas influências mais importantes – grande companheiro para tudo na vida. Foram as pescarias que ia com ele na infância (Castro 2015) umas de suas mais caras memórias, especialmente no que tange a relação com a natureza.

Nenhum poema temos sobre esse momento de suas lembranças, estamos aqui na simples constatação inicial de que sua poética recusa a lírica confessional e o biografismo. Alcides Vilaça (2015) desenvolve a ideia de que o sentimento de Destino na poesia de Orides se materializa com a “recusa em admitir o drama pessoal” (Vilaça, 2015: 311). Profundamente inspirada pela leitura deste texto de Vilaça, recorro a alguns passos de seu argumento no texto, que anuncio abaixo e que voltaremos a discutir mais adiante:

Logo saberemos, e sobretudo sentiremos, que aquela composição custosa vem do fundo da poeta, e em absoluto não elide os traços da paixão e do lirismo – antes os requalifica no perfil sóbrio, económico e disciplinado que é o seu contorno vital. A falta de um confessionalismo imediatista ou sentimental é deliberação dessa poesia que nos busca em outro plano de confiança: aquele em que se despoja do peso das circunstâncias para se interrogar, serenamente, quanto ao nosso destino (Vilaça, 2015: 295).

A entonação serena e a forma despojada, o léxico básico repetido mas nunca inócuo, os símbolos de luz, fluxo e estabilização – tudo recobre com alguma transparência aqueles subterrâneos, promovendo o diálogo da fatalidade com seu domínio expressivo (Vilaça, 2015: 311).

Em texto sobre a poesia escrita por mulheres nos anos da repressão (2004), Regina Zilberman afirma ser a poesia de Orides herdeira daquela família de poetas a que pertence João Cabral de Melo Neto - poetas que primam pelo trabalho de arte - que teriam como antípodas aquela família de poetas cujo signo é a inspiração. Em seu famoso ensaio intitulado Psicologia da composição, lemos:

A composição literária oscila permanentemente entre esses dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. (...) E embora elas se distingam no que diz respeito à maneira como essa experiência se encarna, essa distinção é acidental - pois a prática, e através dela domínio técnico, tenta a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o caráter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras (Melo Neto, 1999: 725).

Gostaria de destacar deste trecho o fator de alta potência estética que as noções da experiência e da espontaneidade têm no fazer poético, não tomadas de modo automático como puro reflexo. Com a prática do trabalho poético ou o

aprimoramento técnico, afirma Cabral, a maneira de incorporar a experiência sempre se torna construção artística e nunca é simplesmente expressão do eu, por assim dizer. Nesse sentido toda produção poética se distancia da experiência embora com ela sempre mantenha relação. Temos aqui a intenção de pesquisar o modo negativo que a experiência está presente na poesia de Orides.

A poética de Orides é trabalhada com uma pureza de formas finamente cultivadas e a que se chega com a maturação do trabalho poético como o anuncia João Cabral de Melo Neto tanto no ensaio citado como no seu poema de mesmo título, Psicologia da composição, no qual o poeta constrói uma meditação sobre o fazer poético:

Não a forma encontrada  
como concha, perdida  
nos frouxos areais  
como cabelos;

não a forma obtida  
em lance santo ou raro,  
tiro nas lebres de vidro  
do invisível;

mas a forma atingida  
como a ponta do novelo  
que a atenção, lenta,  
desenrola

aranha; como o mais extremo  
desse fio frágil, que se rompe  
ao peso, sempre, das mãos  
enormes (Cabral, 1999: 95-96).

Nesse sentido, a metáfora da aranha capaz de tecer sua teia - de criar sua própria morada, vem a ser fundamental tanto a Cabral quanto a Orides, inclusive sendo "Teia" o título de seu último livro, de 1996. Ressalto do poema de Cabral ainda a consciência metapoética explicada pela palavra "atenção" – essa conexão é também fundamental na poesia de Orides especialmente ligados às palavras solidão, silêncio, ao enigma da presença e da realidade e da simples entrega ao comum, como podemos perceber no poema Laboratório, "ser nascido do que/apenas acontece" (Fontela, 1996, 22) e também Desafio:

Contra as flores que vivo  
contra os limites  
contra a aparência a atenção pura

constrói um campo sem mais jardim  
que a essência (Fontela, 2006: 23).

Regina Zilberman (2004) também ressalta a recusa da subjetividade na poesia de Orides, porém ela acrescenta um argumento importante que também quero ressaltar por ser importante para minha argumentação neste texto que é a questão da genericidade:

Orides parece aluna que aprendeu com grande proveito a lição de João Cabral de Melo Neto, segundo o qual a “folha branca / [...] prescreve o sonho” e “incita ao verso / nítido e preciso.” A neutralização da subjetividade é outro aspecto de sua poética que filia a escritora ao projeto cabralino, pois, mesmo quando se evidencia a manifestação em primeira pessoa, desaparece tudo o que é da conta da subjetividade, tornando-se o sujeito da enunciação entidade genérica, não indivíduo dono de história particular e isolada (Zilberman, 2004: 149).

Foi esse sentido da poesia de Orides que me propus aprofundar - a questão da genericidade humana que flutua sobre as contingências – daí observamos que a atitude presente na recusa da subjetividade é capaz de ativar o sentimento repousante da pertença ao comum como gênero humano. A minha ideia é a de que essa genericidade do humano é alcançada por mediações especulares com certos elementos da natureza recorrentes na poesia de Orides, ou seja, a genericidade aparece mediada pelos nexos simbólicos dos valores essenciais: as fontes, os pássaros, as flores, luzes, águas, pedras, frutos. E nesse campo das essências - surge uma outra aparência - aquela afirmada pela negação do ‘drama pessoal’ - aquela construída pela afirmação da pureza essencial comum.

Considerando que *Transposição*, sua obra de estreia, foi publicada em 1969, tendo uma marcação temporal como uma espécie de subtítulo: "1966-1967", não podemos nos furtar a fazer referência ao contexto dos primeiros anos da Ditadura Civil-Militar. Não temos, repisamos, em sua poesia, a experiência do calor da hora, da luta ou apatia política, de palavras de ordem da confissão ou da espontaneidade emocional, mas uma poética condensada pelo uso recorrente do intercâmbio simbólico entre as dinâmicas da natureza humana e da natureza natural como se a opressão vivida concretamente pelas penúrias de sua condição social e pelo fechamento de possibilidades do período ditatorial a guiassem para uma estabilização construída na poesia. Sempre na busca de algo no mundo humano que só pode ser alcançado pela mediação das convenções simbólicas. E ainda coloco mais uma

questão - a ideia de que até mesmo a dimensão metapoética da poesia de Orides se manifesta – por intermédio das convenções da poesia e da natureza como mediadora de paisagens humanas que só podem ser alcançadas por meio dessas convenções.

*Transposição* foi publicado com a ajuda de Davi Arrigucci Jr, que ao ler um poema de Orides num jornal de São João da Boa Vista percebe a potência da sua poesia e se entusiasma tanto que vai procurá-la. O apoio de Davi será incrivelmente benéfico para Orides e ele se tornará presença marcante em sua vida. Orides tinha um processo bastante lento e cuidadoso com a organização de seus livros. Poemas sempre escreveu muitos, mas a seleção e organização foi em cada uma de suas obras e no seu escopo como totalidade extremamente pensada. Assim também e principalmente *Transposição*, livro que foi arquitetado durante dois anos: 1966-1967, portanto é interessante notar, como já anunciamos, como a obra reivindica sua historicidade própria, mas que remete, não se pode negar, à Ditadura. Digamos apenas que até a publicação da obra em 1969, teremos, nesses dois anos, em dezembro de 1968, o AI 5 e as ações que iniciaram a guerrilha armada e o movimento de sequestro dos embaixadores.

A arquitetura de *Transposição* aparece da seguinte forma: o livro é dividido em quatro seções indicadas com números romanos, tal como transcrevo abaixo:

- I. Base ~ 17 poemas
- II. (–) ~ 16 poemas
- III. (+) ~ 13 poemas
- IV. Fim ~ 10 poemas

A estrutura formada pelo número quatro, as partes em que o livro está dividido, acomodam a "base" e um pesar e medir (–) (+) antes do "fim". A própria estrutura já apresenta um argumento da relação com a criação e o criado. As significações simbólicas do número quatro desde sempre aparecem ligadas ao quadrado e à cruz, conforme nos apresenta o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant:

Desde as épocas vizinhas da pré-histórias, o 4 foi utilizado para significar o sólido, o tangível, o sensível. Sua relação com a cruz fazia dele um símbolo incomparável de plenitude, de universalidade, um símbolo totalizador. O cruzamento de um meridiano e de um paralelo divide a terra em quatro setores. (...) Existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos, quatro humores, quatro rios do Paraíso,

quatro letras no nome de Deus, no do primeiro homem (Adão), quatro braços da cruz, quatro Evangelistas, etc. (Chevalier, 2008: 758-9)

O livro traz uma epígrafe que realmente será chave fundamental para a poética de Orides:

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

No seu texto sobre filosofia e poesia, publicado no livro de Gustavo de Castro, intitulado *Sobre poesia e filosofia - um depoimento*, ela diz:

Ora, uma intuição básica da minha poesia é o “estar aqui” - auto-descoberta 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 um passo é o “impossível” com que luto. É o paradoxo que exprimo num poemeto

Próxima: mas ainda  
Estrela  
Muito mais estrela  
Que próxima (Castro, 2015: s/n).

Será interessante notar então esse “impossível” como fonte da nossa compreensão da presença, existir sempre “a um passo” será talvez aquilo que se comunica do modo não imediato nem mecânico, portanto por meio das convenções simbólicas dos elementos naturais, na leitura que estou fazendo dos poemas de *Transposição*. O primeiro poema do livro tem o mesmo título da obra, é um poema metapoético – em que pese toda a poesia possuir uma dimensão de falar de si mesma – consideramos aqui como esse poema que representa transpor para a escrita - a manhã, o jardim e as flores, sendo na manhã – o início dessa poética – a primeira expressão do primeiro poema – portanto a manhã não começa apenas o dia – como também o poema:

#### Transposição

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

Tudo se recria e o instante  
varia de ângulo e face



segundo a mesma vidaluz  
que instaura jardins na amplitude

que desperta as flores em várias  
cores instantes e as revive  
jogando-as lucidamente  
em transposição contínua (Fontela, 2006: 11).

Temos duas orações em três estrofes. A segunda oração é um desdobramento da primeira. A transposição parece ocorrer entre dois campos semânticos. Um está ligado a jardim, luz, manhã, desperta e o outro com as palavras geometria, gradação, descontinuidade, planos. Quando essas palavras ressurgem desdobradas na segunda oração, próximas duas estrofes, estão no contexto da recriação: com variações "a mesma vidaluz instaura jardins na amplitude" - e assim a recriação atrai as palavras amplitude/geometria/lucidamente e transposição que instauram a instância da poesia que fala da poesia que inventa palavras sínteses "cores instantes" e "vidaluz".

A intuição provocada pela imaginação poética em funcionamento na segunda oração do poema, o prazer do jogo das palavras instante, vida, luz e cor transpõem em gozo poético o prazer da experiência das luzes da manhã nos jardins em flor. A própria estrutura do poema - no um só de sua forma conteúdo - comunica e ao mesmo tempo incorpora em suas palavras e estrutura sintática e semântica do que o poema é em seu poder de recriar o mundo. Sem deixar de reconhecer, em sua dimensão metapoética a descontinuidade de planos - a página não mais geometria, mas em jogo contínuo - transposição e recriação: a cada leitura do poema a transposição *contínua* vida natureza e vida poética.

É importante notar ainda que as proximidades e associações que o retorno constante da poeta às suas "mesmas vinte palavras", como no verso de Cabral sobre Graciliano (Cabral, 1999:311), não apenas nesse livro de estréia, mas em toda sua obra, criam um jogo de espelhos em que os nexos simbólicos dialogam com cada aspecto refletido em cada novo aspecto abordado do mesmo tema/mesma palavra/mesmo símbolo. Por exemplo, nos poemas Transposição e Desafio o campo semântico flores/jardim naquele poema conversavam com a ideia de transposição de planos. Em Desafio, o mesmo campo semântico aparece renovado pelas palavras essência/aparência, que trazem novamente a dimensão metapoética, mas explorando outro aspecto dessa relação o que nos moveria a repensar a dialética forma/conteúdo.

## CONCLUSÃO

No livro considerado na sua arquitetura quadrangular – podemos intuir uma construção que se eleva sobre uma base, que se eleva na ponderação “a um passo” materializada nos símbolos gráficos de menos e mais (-) e (+) e depois nada, além do fim. Assim como a abertura do poema se dá “na manhã”, a quarta parte do último poema da seção intitulada “fim”, não sem razão dentro dessa construção, se inicia com a palavra “jaz” e nos devolve a dialética da transposição pensada mais acima neste texto: a transposição de planos descontínuos entre o real e a poesia:

IV

Jaz  
sobre o real o gesto  
inútil esta palma.

A palavra vencida  
e para sempre inesgotável.

Devemos captar ainda o lado negativo dessas relações, por exemplo se confrontarmos o poema Transposição, em que a luz se recria “vidaluz” para Meio-dia em que a luz não mais vida agora é impossibilidade:

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, 2006: 34).

Aqui interrompo o relato da pesquisa que pretendo ainda aprofundar com o estudo da tensão entre “eu” e “nós” que se encontra naqueles poucos poemas em que o “eu” aparece, apenas 8 de 56 poemas do livro – na razão de um para sete, quando de novo nos interessa indagar pela a simbologia dos números.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**Castro, G.** 2015. O enigma Orides. São Paulo: Hedra.

**Fontela, O.** 1996. Poesia Reunida [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 Letras.

**Melo Neto, J. C.** 1999. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

**Villaça, A.** 2015. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. doi: 10.1590/S0103-40142015008500019

**Zilberman, R.** 2004. Poesia feminina em tempos de repressão: as mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80. doi: 10.5216/sig.v16i1.3755