



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro

A poesia como modo de vida:

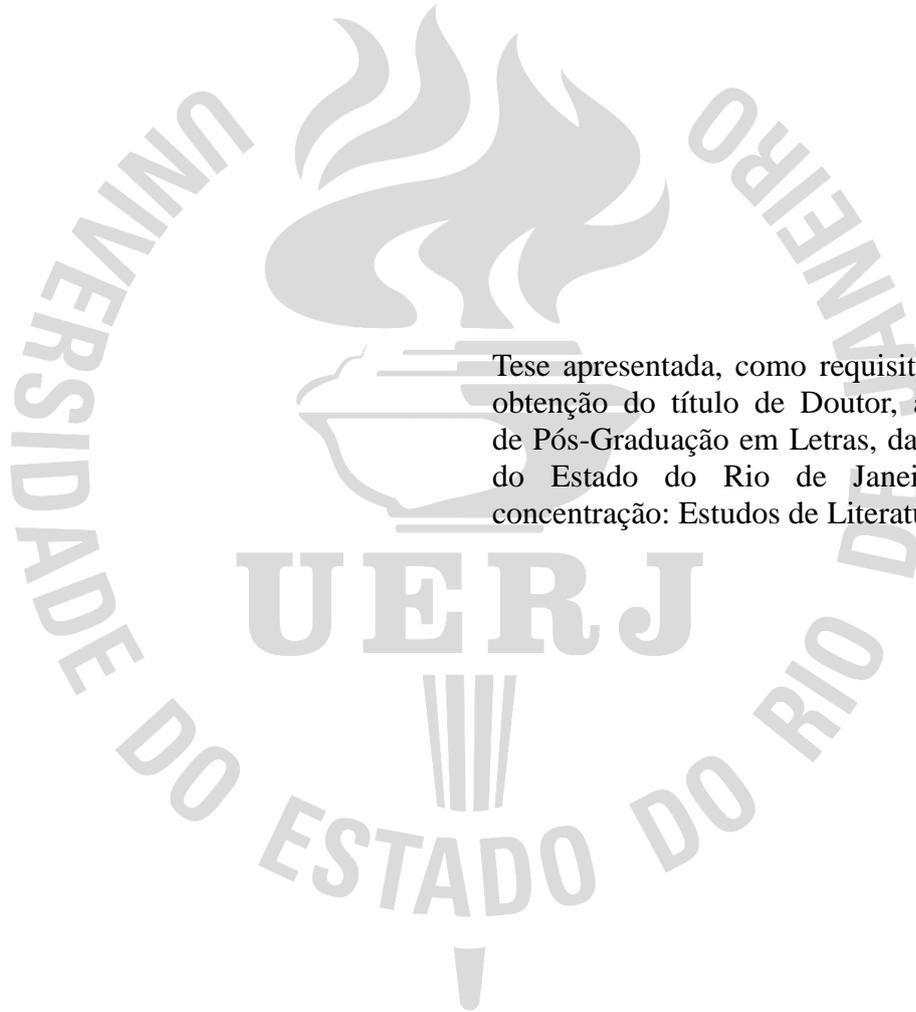
A espiritualidade poética em Orides Fontela

Rio de Janeiro

2024

Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro

A poesia como modo de vida: A espiritualidade poética em Orides Fontela



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F682 Ribeiro, Felipe Augusto da Fonseca.
A poesia como modo de vida: a espiritualidade poética em Orides Fontela / Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro. – 2024.
246 f.

Orientador: Mário Bruno.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Fontela, Orides, 1940-1998 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Espiritualidade na literatura – Teses. I. Bruno, Mário, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Felipe Augusto da Fonseca Ribeiro

A poesia como modo de vida: A espiritualidade poética em Orides Fontela

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de outubro de 2024.

Banca examinadora

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Guilherme Augusto Souza Prado
Universidade Federal do Delta do Parnaíba

Prof. Dr. Leonardo Maia Bastos Machado
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Aos que amam a poesia brasileira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus pais, irmãos, familiares e amigos – de outrora, de hoje e de sempre –, a todos que me ensinaram a amar e a viver.

Ao meu orientador, Mário Bruno, pela compreensão e pelo aprendizado. E a todos os professores que, do primário ao doutorado, de uma forma ou de outra, me auxiliaram nessa jornada sem fim pela formação.

Aos membros da minha banca de defesa do doutorado, os professores Cláudia Amorim, Guilherme Prado, Leonardo Davino e Leonardo Maia, pela participação e pelo empenho em estar presentes nesse momento tão importante na vida de um pesquisador.

À UERJ, por tudo que me proporcionou nesses longos anos de amadurecimento.

Aos meus amigos e amigas do curso de História, pelos anos inesquecíveis.

À Ana, Juliana e Amanda, por me auxiliarem a encontrar o meu caminho no doutorado.

À Orides Fontela, pela obra poética singular que me proporcionou um mergulho no indizível – esse mar que transforma todo aquele que nele se banha.

Aos poetas e romancistas, aqueles que nunca conhecerei, mas que muito conheço, por ampliar minha visão sobre o céu poético.

Aos vendedores de livros usados, pelo trabalho honesto e pelos descontos generosos.

Aos peregrinos.

E, especialmente, ao leitor: talvez eu não possa fornecer o que você procura, mas ficarei feliz em acompanhá-lo por essas vielas. Cuidado, apenas, com as gralhas.

Foi tudo muito intenso, mal cabe no papel. Mas através das palavras é possível criar mundos, traduzir indizíveis e projetar o invisível. Assim sendo, agradeço a todas as pessoas por tudo o que vivi, sobretudo pelos sonhos, e por tudo que virá, seja nessa vida, seja além, pois as coisas passam tão rápido que se torna impossível capturá-las – como um gato arisco que traz em seus olhos o segredo do mundo, mas que cruza velozmente o nosso caminho uma única vez, sem repetição. A gente, porém, se é feita de esperança, nunca desiste, e sempre persiste nessa busca, seja por implicância ou por utopia, mesmo que, após uma jornada cansativa, acabe se calando, pois só quem pode compreender o silêncio é capaz de entender, ainda que brevemente, o que quero dizer.

Ao final, resta apenas agradecer a todos com um simples “muito obrigado”: uma expressão tão banal e cotidiana, mas que, quando dita com sinceridade, resume em si uma gratidão sem tamanho. Dessa forma, muito obrigado!

O coração,
a cada chamado da vida, deve estar
pronto para a partida e um novo início,
para corajosamente e sem tristeza,
entregar-se a outros, novos compromissos.

Hermann Hesse

Método de investigação: assim que tivermos pensado em algo, descobramos em que sentido
seu contrário é verdadeiro.

Simone Weil

Um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa.

Walter Benjamin

Por que poetas – e santas – em tempos de desgraça? Justamente para que a desgraça não se
torne definitiva, para que o esquecimento não se transforme numa ausência total. Pois há uma
fome, mas não de pão, uma sede não física, e sim um desejo vital de transcendência. Não é,
entenda-se bem, uma fuga, mas a busca de algo essencial e que complementa nossa
humanidade.

Orides Fontela

Οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ’ ἢ ἐρμηνεῖς εἰσὶν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος
κατέχηται.

Platão

RESUMO

RIBEIRO, Felipe Augusto da Fonseca. *A poesia como modo de vida: a espiritualidade poética em Orides Fontela*. 2024. 246 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta tese busca pensar a poesia de Orides Fontela (1940-1996) através dos conceitos de aleturgia, cuidado de si e espiritualidade poética. Segundo Foucault, a aleturgia e o cuidado de si dizem respeito à produção de verdades e às práticas e ocupações de si que alguém exercita ao longo de sua vida. Já a espiritualidade poética é um conceito desenvolvido nesta tese e que objetiva entender como se deu a transformação da subjetividade de Orides Fontela, sobretudo através da experiência de escrita de suas obras, além de valorizar as variadas experiências de leitura realizadas pela autora. Para entender tal espiritualidade poética, abordaram-se ao longo dos capítulos os biografemas mais significativos de Orides Fontela, partindo-se, a seguir, para o estudo de todos os seus livros poéticos, enfocando especialmente o seu último livro publicado, *Teia*, por ser ele singular dentro de seu *corpus poeticum*. Em *Teia*, a poesia de Orides reveste-se de uma maior materialidade, afastando-se das excessivas abstrações dos seus livros iniciais, sem com isso abandoná-las por completo, mas as transmutando em algo especialmente novo. A partir dessas considerações, observou-se como a escrita de uma obra poética possibilita que o sujeito, ao mesmo tempo em que cria essa obra, transforme e desenvolva a si mesmo através das práticas específicas da poesia, o que pode fazê-la se constituir em um verdadeiro modo de vida.

Palavras-chave: espiritualidade poética; poesia brasileira; Orides Fontela.

RESUMEN

RIBEIRO, Felipe Augusto da Fonseca. *La poesía como modo de vida: la espiritualidad poética en Orides Fontela*. 2024. 246 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta tesis busca analizar la poesía de Orides Fontela (1940-1996) a través de los conceptos de aleturgia, inquietud de sí y espiritualidad poética. Según Foucault, la aleturgia y la inquietud de sí se refieren a la producción de verdades y a las prácticas y ocupaciones de sí mismo que una persona ejerce a lo largo de su vida. La espiritualidad poética, por su parte, es un concepto desarrollado en esta tesis, cuyo objetivo es entender cómo se produjo la transformación de la subjetividad de Orides Fontela, sobre todo a través de la experiencia de escritura de sus obras, además de valorar las diversas experiencias de lectura realizadas por la autora. Para entender dicha espiritualidad poética, a lo largo de los capítulos se abordaron los biografemas más significativos de Orides Fontela, pasando luego al estudio de todos sus libros poéticos, con un enfoque especial en su último libro publicado, *Teia*, por ser singular dentro de su *corpus poeticum*. En *Teia*, la poesía de Orides adquiere una mayor materialidad, alejándose de las excesivas abstracciones de sus libros iniciales, sin abandonarlas por completo, sino transmutándolas en algo especialmente nuevo. A partir de estas consideraciones, se observó cómo la escritura de una obra poética permite que el sujeto, mientras crea esa obra, se transforme y desarrolle a sí mismo a través de las prácticas específicas de la poesía, lo que puede convertirla en un verdadero modo de vida.

Palabras clave: espiritualidad poética; poesía brasileña; Orides Fontela.

ABSTRACT

RIBEIRO, Felipe Augusto da Fonseca. *Poetry as a way of life: the poetic spirituality in Orides Fontela*. 2024. 246 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This thesis aims to examine the poetry of Orides Fontela (1940-1996) through the concepts of aleturgy, care of the self and poetic spirituality. According to Foucault, aleturgy and care of the self relate to the production of truths and the practices and self-disciplines that one exercises throughout life. Poetic spirituality, on the other hand, is a concept developed in this thesis, aiming to understand how the transformation of Orides Fontela's subjectivity occurred, particularly through the experience of writing her works, as well as to appreciate the diverse reading experiences undertaken by the author. To understand this poetic spirituality, the most significant biographemes of Orides Fontela were explored throughout the chapters, followed by a study of all her poetry books, with a particular focus on her final published work, *Teia*, due to its unique position within her *corpus poeticum*. In *Teia*, Orides's poetry takes on a greater materiality, distancing itself from the excessive abstractions of her earlier books, without abandoning them entirely, but rather transmuting them into something particularly new. From these considerations, it was observed how the writing of a poetic work allows the subject, while creating this work, to simultaneously transform and develop themselves through the specific practices of poetry, potentially turning it into a true way of life.

Keywords: poetic spirituality; Brazilian poetry; Orides Fontela.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	VISÕES DE ORIDES: BIOGRAFEMAS E CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO	23
1.1	Biografemas	23
1.2	As práticas religiosas de Orides Fontela	34
1.2.1	<u>O cristianismo e a mística cristã</u>	35
1.2.2	<u>O Zen budismo</u>	37
1.2.3	<u>A umbanda</u>	41
1.3	Os escritos de Orides Fontela e a sua recepção crítica	44
2	OS CONCEITOS DE ALETURGIA, CUIDADO DE SI E ESPIRITUALIDADE POÉTICA	56
2.1	A aleturgia	57
2.2	O cuidado de si	62
2.3	A espiritualidade	67
2.4	A espiritualidade poética	73
3	A ESPIRITUALIDADE POÉTICA E A POÉTICA ORIDIANA	83
3.1	Escritos teóricos e entrevistas	84
3.2	Transposição	93
3.3	Helianto	115
3.4	Alba	132
3.5	Rosácea	144

4	TEIA E A ESPIRITUALIDADE POÉTICA FONTELIANA.....	158
4.1	Fala.....	166
4.2	Axiomas.....	181
4.3	O Antipássaro.....	189
4.4	Galo (Noturnos).....	201
4.5	Figuras.....	209
4.6	Vésper (Finais).....	217
4.7	Dos poemas inéditos.....	220
	CONCLUSÃO.....	228
	REFERÊNCIAS.....	237

INTRODUÇÃO

Como lidar com o indizível? Talvez essa seja uma das maiores dificuldades que o pensamento humano já tenha enfrentado. Mas, para além de pensar de um modo generalizante, também se pode pensar em uma questão muito mais específica e que diz respeito afortunadamente aos estudos literários. Mais singularmente ainda, à discussão poética. Sobretudo se ela for referida à obra de uma poeta brasileira cujos poemas lidem com a questão do indizível de um modo tão *sui generis* que dificilmente encontra paralelo na literatura nacional. Essa poeta, afinal, não é outra senão Orides de Lourdes Teixeira Fontela.

Orides Fontela, como reconhecem alguns de seus críticos, escreveu uma poesia das mais impressionantes que se tem notícia nas letras nacionais das últimas décadas. Poeta de extrema qualidade e rara inovação, sua poesia destaca-se, dentre outras coisas, por lidar com o silêncio e a ausência, temáticas que buscou aprimorar ao longo dos anos, sempre se equilibrando entre as potencialidades da poética moderna e suas inovações, ao mesmo tempo em que jamais se desligou do misticismo e dos mistérios da religiosidade humana. Com maestria, soube equilibrar o que há de mais vivo na tradição secular da poesia com o que há de mais disruptivo na poética moderna. Estribando-se em uma linguagem aparentemente neutra e distante de todo o ruído cotidiano, soube guardar em seu núcleo poético as virtudes de ser uma questionadora radical de seu mundo e de sua época, num enfrentamento que não foi somente o da política menor e suas necessidades mezinhas e banais, mas a de uma política da alma, da transformação e da reflexão sobre os mistérios mais indomáveis e indefiníveis da filosofia e da existência humana.

Na busca pelo indizível, Orides Fontela não apenas se apegou ao estudo da poesia, mas também se imiscuiu nos mais diversos ambientes de aprendizagem que a sua vontade e a sua condição social permitiram. Da graduação em Filosofia na USP até a iniciação em um mosteiro Zen, lidou com as grandes questões do mundo de forma distinta de uma acadêmica nefelibata, cujos interesses fossem apenas as questões abstratas e as soluções distantes da vida prática. Da mesma maneira, não quis se limitar a ser uma monja isolada dos perigos das emoções e das expectativas mundanas, mas insistiu em viver como uma pensadora realmente curiosa e interessada em se compreender, em entender o seu mundo e a transformação de si, sem nunca se esquecer do valor de se abrir totalmente ao outro – ao indizível.

É pensando nas práticas de transformação que foram tão fundamentais e dominaram grandes períodos da vida de Orides Fontela, em conjunto com sua dedicação à poesia, que se

decidiu estudar com profundidade a possibilidade de existir uma espécie de espiritualidade poética articuladora de sua obra e de sua existência. Para refletir nessa questão geral, porém, observou-se a necessidade de se percorrer um caminho que possibilitasse entender a pertinência e a validade de tal postulação. Nesse aspecto, seria mesmo possível enxergar em Orides Fontela uma poeta que, ao fabricar seus versos, fabricava, ao mesmo tempo, a si mesma? Essa é a questão objeto da tese que se descortina aqui. A poesia, portanto, seria realmente capaz de moldar a alma de quem a ela se dedica, transformando a poeta não em uma fazedora de versos herméticos supostamente afastados das preocupações reais das pessoas, mas sendo, na verdade, uma espécie de “terapia” que se deve seguir, por si mesma, visando a total construção de si, capaz até mesmo de levar o indivíduo a tornar-se, em certo sentido, outro?

Ao estudar a vida e a obra de Orides Fontela também se desejou contribuir, antes de mais nada, com uma maior recepção e uma análise mais profunda dos seus escritos. Escritos de uma poeta singular e inovadora mas ainda pouco lida, mesmo reconhecendo-se os esforços dos últimos anos em reunir, analisar e estudar os seus poemas. Ela via nesse pouco caso dado à sua obra um certo preconceito por ser uma poeta mulher e pobre. O ato de nomeá-la “poeta”, aliás, busca respeitar a forma como a própria escritora preferiu se intitular, pois ela percebia no termo “poetisa” um certo viés depreciativo (CASTRO, 2015, p. 57).

É certo, de fato, que o lugar de Orides Fontela ainda precisa ser melhor avaliado no terreno da literatura brasileira. E é pensando nas suas qualidades ímpares e na potência inventiva de sua arte que se pretende dar a atenção que ela merece em uma tese de doutorado que se articula criticamente, no sentido de não ser um panegírico mas uma profunda reflexão sobre as suas produções de si e da sua poesia.

Outra questão relevante a ser assinalada é que o referencial teórico a ser utilizado é, sobretudo, o que se convencionou chamar de pós-estruturalista (CUSSET, 2008, pp. 35-39). O que se propõe é partir da obra de Michel Foucault em direção a uma busca pela produção de verdades e mentiras. Buscando a produção de verdades e mentiras, vislumbra-se o mecanismo de toda construção intelectual, ética, estética, etc, de que alguém pode se cercar para lidar com as coisas do mundo. É por isso que Foucault diz que a produção de verdades é o ponto fulcral do exercício de poder, visto que daí se pode entender com mais propriedade as condições de possibilidade do que se faz presente e se torna concreto na sociedade (FOUCAULT, 2010, p. 22). De uma forma ou de outra, o que se quer dizer é que todas as coisas são produzidas e que tudo que existe, existe por ser resultado de uma produção.

Salienta-se que não é um mero acaso a escolha dos conceitos e das teorias de Michel Foucault para entender e destrinchar a forma como a própria Orides Fontela se constituiu como poeta. O motivo de sua escolha é Foucault oportunizar uma análise dos fundamentos que permitem a um sujeito transformar-se e tornar-se outra coisa, algo de grande valia para se entender a construção poética como verdadeira potência de transformação. Aliado a isso, os estudos foucaultianos também permitem atuar de maneira ampla sobre o objeto em análise, sempre aberto ao âmbito político, social, psicológico, autoral e artístico de qualquer empreitada intelectual.

Tomando essa perspectiva pós-estruturalista foucaultiana como pressuposto é que se resolveu articular a tese através dos conceitos de aleturgia, cuidado de si e espiritualidade. Todas essas noções, mesmo que intrinsecamente presentes ao longo do tempo nas produções intelectuais de Michel Foucault, foram examinadas com mais vagar e atenção no que se convencionou chamar de última fase de seu pensamento, no momento em que Foucault se confrontou com as questões da constituição de si. A ideia de aleturgia, assim, significa a reflexão de como se constituem e são dadas as verdades, o que será observado aqui, especificamente, no que concerne ao estudo de obras literárias. O cuidado de si, por outro lado, é voltado à reflexão da constituição de si por cada indivíduo, ou seja, de como alguém se torna o que é, através de práticas, repetições, produções. E a espiritualidade, dessa forma, é o modo como o sujeito, ao se transformar, põe-se em jogo, arrisca-se até mesmo ao aniquilamento, transbordando-se ao ponto de não ser mais o que era.

Para que se entenda o que se quer dizer ao se falar em “se transformar”, deve-se ter em mente que isso pode implicar várias coisas, dentre elas, um aprimoramento moral, uma mudança de personalidade, uma mudança na condução de sua existência, uma mudança de visão de mundo, uma busca pelo melhor uso dos afetos, etc. Ou, em outras palavras, segundo Pierre Hadot, a transformação de si “desenvolve sua força da alma, modifica seu clima interior, transforma sua visão de mundo e, finalmente, todo seu ser” (HADOT, 2014a, p. 56).

Nessas noções de aleturgia, cuidado de si e espiritualidade, portanto, o que se vê é o jogo entre a produção das verdades, a constituição das subjetividades e do se arriscar a não ser mais o que se é, ao se transformar.

Para Foucault, de fato, essas noções não são separadas, mas estão todas implicadas na reflexão sobre a espiritualidade. Para ele, até mesmo “a verdade não é senão um episódio na história da espiritualidade”, sendo essa a grande questão a ser enfrentada e refletida nos projetos de pensamento das condições de possibilidade do conhecimento e das coisas (FOUCAULT, 2018b, p. 29). E é partindo da verdade, atravessando as construções e desafios

de si mesmo, que se busca caminhar até o limite, tateando por uma teorização que nos permita estudar o literário em conjunto com as questões da constituição de si e do conhecimento, desembocando numa reflexão sobre a espiritualidade na poesia.

Foi ao estudar as práticas e as técnicas de construção e invenção de si, conforme o legado foucaultiano permitiu fazer, que se buscou entender a potência desse processo espiritual nos termos dos estudos literários, ao mesmo tempo em que se questionou as suas fronteiras estabelecidas. Da mesma forma que Orides Fontela desafiou o seu tempo, o seu mundo e a si mesma em busca de uma insurreição em relação à sociedade burguesa e em relação aos próprios paradigmas literários vigentes que subalternizavam as mulheres à condição de inferiores no que diz respeito à criação poética, não se poderia fazer diferente em um trabalho que se quer respeitoso e crítico às suas concepções e às suas práticas. A inspiração, assim, reside nos perigosos desafios que Fontela se propôs vencer, transformando a sua própria identidade através de práticas espirituais literárias e existenciais, colhendo os frutos pertencentes a todos aqueles que ousam encarar os limites de sua época.

A espiritualidade que se busca entender, portanto, não é um mero conceito ultrapassado ou localizado num tempo remoto, restrito à Grécia Antiga, por ter Foucault lhe dedicado a maior parte de suas análises, mas, na verdade, é uma realidade que ainda vive, mesmo que sob formatos e constituições distintas, no mundo atual, assim como fora no final do século XX, período em que viveu a poeta inconformada. É por isso que, ao buscar pensar a aplicabilidade e a pertinência da invenção de um conceito como o de espiritualidade poética para os estudos literários, buscou-se uma nova conceituação que pudesse vir a ser extremamente frutífera para entender e estudar a ligação entre a vida e a obra de qualquer literato. O que vai se mostrar ainda mais enriquecedor para refletir a obra de uma poeta tão ímpar e inclassificável quanto Orides Fontela.

Ademais, os méritos poéticos de Orides Fontela devem ser pensados não apenas por ser inovadora, mas pelas formas como inovou – ou, melhor dizendo, como transgrediu. Essa transgressão não deve ser vista em seu sentido puramente etimológico, como ultrapassagem e subversão, nem como oposição ou como algo "escandaloso" (CASTRO, 2016, p. 417). O que a transgressão faz, no sentido foucaultiano, é apresentar o "limite como ilimitado", levando esse limite até a sua desmedida, o que possibilita novas amplitudes, gestando novos limites e desarranjos (CASTRO, 2015, p. 418). O que se quer dizer, desta feita, não é que a transgressão suprima o limite, mas o experimenta (CASTRO, 2015, p. 418). Experimentação que pode ser lida e aproximada da noção batailleana de experiência, como aquilo que não cessa nem se satisfaz com nenhum fundamento (BATAILLE, 2017b, pp. 215-217).

Da mesma forma, como será possível observar no caso dos biografemas, a transgressão não busca os fundamentos sólidos e instituídos. Ela lida com o não definitivo, com os cacos e os cortes de um mundo "sem deus" e sem nenhum sujeito que se estabeleça como padrão, menos ainda com um suposto sentido da história, não se vinculando com nenhuma narrativa "humana" ou "humanista" (FOUCAULT, 2009, p. 29; BARTHES, 2005, pp. XVI-XVII).

Se, como dizia Foucault, a partir do século XX tornara-se possível abandonar a linguagem dialética e pensar em termos de transgressão na linguagem, a saber, não no sentido de pura negatividade, mas de afirmação do limite, indo de encontro à finitude, tornando "presente a ausência", então Orides fez isso, lidando com os seus limites, com a morte, com o "vazio ontológico", ao seu próprio modo, não apenas nos "conteúdos", mas também nas formas poéticas de que se valeu (FOUCAULT, 2009, pp. 45-46; BRUNO, 2007, p. 155).

Em um período da literatura brasileira em que se discutia com tanto ardor a validade dos versos, sobretudo por causa do vanguardismo concretista, Fontela optou por utilizar-se de maneira singular da versificação. Sem aderir acriticamente aos modismos de época, versejou da maneira que mais lhe apeteceu, ressignificando sozinha a poesia nacional, muito além de simplesmente filiar-se a tradições já estabelecidas ou que buscavam se estabelecer. Esse caráter heterodoxo de sua construção como poeta dá mostras decisivas de seu vigor enquanto criadora, não se filiando a nenhuma vanguarda que buscava se instalar como a nova diretriz artística. Esse caminho independente, como se sabe, sempre é mal visto pela elite intelectual do momento, sobretudo quando essa elite anseia se instalar no lugar de outra antiga. Quem ousa se manifestar contra um novo *status quo*, geralmente sofre as consequências de um exílio em sua própria terra: o banimento e o silenciamento. Algo que, querendo ou não, Orides Fontela acabou por sofrer.

Outra questão digna de nota é que, para um estudo que permita aprofundar as reflexões sobre a produção literária, em correlação com questões de constituição de verdades, seja de si, seja do mundo, não se pode fazer objeção ao que se convencionou isolar como outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, a tese desenvolvida é francamente de caráter multidisciplinar. Isso significa que ela questiona as divisões estáticas das categorias do conhecimento humano e de suas áreas de atuação. Isto é, defende-se aqui que as divisões em disciplinas não são realidades autoevidentes, mas construções epistemológicas tornadas definitivas por interesses político-ideológicos e de contexto histórico.

Por outro lado, por ser multidisciplinar, a pesquisa não se limitará ao pensamento foucaultiano nem apenas a teóricos assinalados como pertencentes ao pós-estruturalismo.

Portanto, mesmo fundamentando a pesquisa em um autor do dito “pós-estruturalismo”, buscou-se a contribuição de teóricos que abordem questões importantes da tese, mesmo que sejam totalmente contrários e avessos às visões tidas como pós-estruturalistas. Para resumir, pode-se lembrar a velha máxima segundo a qual citar um autor não é concordar com todas as suas postulações e filosofias, mas valer-se exclusivamente daquilo que é propício ao tema estudado, de acordo com o contexto em tela, conforme será possível observar ao longo da tese.

A tese afasta-se conscientemente, por conseguinte, das teorias que se apresentam como estritamente literárias, que pretendem, de uma forma ou de outra, que os textos literários sejam vistos como territórios para usufruto exclusivo de seus latifundiários. Nada de latifúndios. Nada de exclusividade. O que se pretende é o uso de autores filosóficos, antropológicos, sociológicos, marginais, artísticos, místicos, ou quaisquer outros, sem limitação alguma que não seja a da busca por uma melhor compreensão e análise do objeto da tese. E quiçá formar assim um novo e estranho mosaico de imagens e conceitos.

Para formar esse novo mosaico, foram definidos alguns objetivos a serem alcançados. É nesse sentido que se pode dizer que os objetivos gerais da tese são o de refletir sobre a obra poética de Orides Fontela, levando em conta a aleturgia, o cuidado de si e a espiritualidade. Através desses conceitos foucaultianos, pensa-se na possibilidade da poesia não ser algo redutível a uma escrita ou cantoria, mas a toda uma potência transformadora de si e do mundo. Por ser uma atividade que envolve toda a construção de uma realidade singular, a literatura, desse modo, é algo “psicopolítico” capaz de impactar a vida de si e dos outros (HAN, 2018). Objetiva-se, portanto, analisar a obra de Orides Fontela ao mesmo tempo em que se alarga a própria compreensão do que é literatura. Literatura: não apenas textos, não apenas poemas e romances, mas uma fábrica capaz de produzir subjetividades.

Por outro lado, há também objetivos específicos que não podem ser ignorados. Um deles é compreender a potência e o valor da obra de Orides Fontela na literatura brasileira, pensando nas inovações e nos desafios que ela trouxe para o cânone estabelecido. E também se questiona se o fato de ser mulher e não ter uma condição financeira privilegiada a relegou, até hoje, a um segundo plano nos estudos da poesia brasileira.

Além disso, o estudo de sua poesia e de seus poucos escritos em prosa também é fundamental para um melhor entendimento de sua produção artística. E, ao lado de um estudo sistemático dos livros poéticos e dos escritos ensaísticos de Orides Fontela, também se deu a leitura e a reflexão sobre os principais escritos críticos já realizados a respeito da sua vida e da sua obra.

Toda essa ambição teórica e analítica, porém, choca-se inevitavelmente com os seus limites. Afinal, não é possível vencer todas as limitações inerentes a um trabalho acadêmico. E é por isso que toda pesquisa encontra limites materiais e teóricos com os quais tem de lidar. No caso desta tese, isso também ocorreu. Dessa forma, pode-se dizer que a tese tem como foco principal o estudo do último livro publicado por Orides Fontela em 1996 – *Teia*. Todas as suas obras poéticas, porém, receberão atenção e análise, pois não é possível entender um livro qualquer de um poeta sem buscar meditar em seu contexto próprio e em sua articulação com o seu *corpus* poético. A base dessas leituras será o livro *Poesia completa* lançado pela editora Hedra. Todavia, para sanar eventuais problemas editoriais dessa obra, também foram consultados os livros poéticos de Fontela conforme a sua publicação original.

Da mesma forma, foram utilizadas as traduções brasileiras dos livros teóricos de Michel Foucault e de outros teóricos utilizados nessa pesquisa, salvo exceções devidamente indicadas no corpo da tese – visto que, sempre que necessário, essas traduções foram cotejadas com os originais, para esclarecimento de qualquer dúvida quanto à tradução.

Ademais, pesquisou-se toda a fortuna crítica disponível de Orides Fontela, desde a época inicial de seus trabalhos até o período mais recente de publicação desta pesquisa. Textos críticos e acadêmicos sobre a sua obra foram consultados para um melhor embasamento nas afirmações feitas, da mesma forma que foram contritados naquilo que se verificou ser uma visão limitada ou por demais simplificada de questões complexas e dignas de maior aprofundamento no que diz respeito à sua poética. Preferiu-se, assim, dar voz às leituras mais contraditórias da obra de Orides, partindo de sujeitos e intérpretes das mais distintas linhas teóricas, possibilitando-se uma maior amplitude de análise e de reflexão para, desta forma, abranger um campo mais largo de exploração e conseqüente enriquecimento da conclusão final.

Quanto às circunstâncias em que o trabalho foi desenvolvido, pode-se dizer que a tese começou a ser pensada no período em que o autor cursou o mestrado em Literatura Brasileira, período em que houve a oportunidade de se aprofundar no estudo da poesia brasileira da década de 1960 até o início do século XXI. A partir disso, todos os estudos literários e históricos realizados proporcionaram uma melhor compreensão dos movimentos e dos autores que surgiram nessa época, em um contexto político de Ditadura Militar. Esse contexto repressivo, porém, não impediu o anseio pela subversão, como se pode perceber na leitura da obra de poetas que buscavam uma poesia inovadora e contestadora, nos mais variados sentidos que se possa imaginar. Desde a forma de versejar até a própria construção imagética do poema na página, tudo foi pensado e repensado como possibilidade de inovação por esses

grupos vanguardistas. Ao mesmo tempo, muitos outros poetas, através de outras linhas teóricas, se apegaram às formas mais tradicionais e consagradas da escrita poética, o que também foi realizado de maneira primorosa por muitos deles. Assim, a tradição e a modernidade, ao se confrontarem, oportunizaram, inegavelmente, o surgimento de grandes autores e grandes obras da nossa literatura.

Nesse contexto, ao entrar em contato com a obra de Orides Fontela e perceber todo o seu vigor e vitalidade, questionou-se o motivo de sua obra ser tão pouco comentada, especialmente observando-se o seu caráter singular e disruptivo. Aprofundando a leitura e o conhecimento de seus escritos, viu-se que a dúvida inicial não era apenas justa, mas de grande potencial para um estudo acadêmico. Estudo acadêmico que, ganhando corpo ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que se desenvolviam novas indagações, tornou-se um pré-projeto de doutorado. E o pré-projeto, por fim, constituiu-se em tese de doutorado, vencendo todos os obstáculos e todas as dificuldades que se deve experimentar ao se escrever – e viver! – um período de tantos estudos e tantos aprendizados. Não se faz uma tese sem praticar e forjar a si mesmo nesse longo processo de estudo, experimentação, reflexão e mudanças – um jogo de transformações de que, pode-se afirmar sem medo, participam todos os estudiosos, não apenas os artistas.

Aliás, parte importante das vivências experimentadas antes mesmo do doutorado também merecem citação. No mesmo período em que se levava a cabo o mestrado em Literatura Brasileira, uma outra pesquisa, nos termos de um mestrado em Filosofia, foi feita. Essa pesquisa lidava com a obra de Foucault e de Deleuze, relacionando-a com o pensamento do filósofo italiano Antonio Negri. Sendo assim, não é difícil perceber que, de dois estudos tão densos e impactantes, não se sai incólume. Percebeu-se, aos poucos, que a pesquisa dos poetas da literatura nacional guardava insuspeitos parentescos e proximidades com o que se desenvolvia nos termos de um estudo filosófico. Havia ali uma abertura para novas reflexões e aprofundamentos.

Observou-se, então, a possibilidade de um estudo interdisciplinar, de caráter literário, mas que fosse além do lugar-comum e da zona de conforto dos estudos tradicionais desse gênero. Isso significou a busca por um método e por um instrumental teórico que fosse capaz de discutir o tensionamento entre a vida e a obra de uma poeta. O que se mostrou como bastante fértil ao se cruzar o pensamento foucaultiano com o estudo da vida e da obra de Orides Fontela enquanto aleturgia, cuidado de si e espiritualidade.

Ao cursar o doutorado em Literatura Brasileira, por conseguinte, foi possível, após anos de intensa reflexão e cuidado, concluir uma pesquisa de tal envergadura e tensão. Tendo

acesso aos professores especialistas das diversas áreas em jogo e ao orientador, que aceitou o compromisso de auxiliar em uma tarefa tão ousada e desafiadora, tornou-se possível a conclusão de uma empreitada tão íngreme e extenuante quanto inquietante e recompensadora. Essa experiência singular não seria possível sem o amparo acadêmico e bibliográfico recolhido e consultado, bem como sem a curiosidade e a insatisfação essencial de quem ama e vive para ler e escrever.

Além dessas questões contextuais de realização da pesquisa, pode-se apresentar, a partir de agora, o desenvolvimento dos temas que serão vistos nos próximos capítulos. Toda pesquisa, de uma forma ou de outra, necessita informar aos seus leitores o trajeto percorrido para a sua elaboração, para que seja possível averiguar como todo o material coligido e estudado acabou por tornar-se uma tese. Assim, pretende-se que a organização feita seja simples e de fácil entendimento para quem nela venha a se interessar, seja por motivos de curiosidade, seja para o desenvolvimento de futuros estudos.

É por essa razão que esta tese se subdivide em capítulos que buscam expôr claramente a temática principal e seus desenvolvimentos particulares em cada uma das suas etapas constitutivas. Cada capítulo, portanto, tem suas próprias subdivisões específicas, que buscam interligar-se através dos conceitos vistos como os mais importantes para se estudar a obra de Orides.

Tendo isso em mente, os capítulos foram organizados da seguinte maneira.

Em primeiro lugar, um capítulo sobre os biografemas de Orides Fontela, observando-se os momentos plurais e significativos de sua existência, sem recorrer ao discurso unívoco das biografias consagradas. Valendo-se da noção barthesiana de biografemas, torna-se muito mais profícua uma abordagem não-linear de uma vida. A vida que sempre será algo inapreensível e irredutível a qualquer teoria – por mais que os discursos hegemônicos e burgueses não o admitam. Depois dos biografemas, segue-se uma análise das referências críticas à sua obra, desde os intérpretes mais imediatos do que a autora vinha publicando durante os seus anos de atividade, até os leitores mais atuais que já tem uma ideia de conjunto de seus livros de poesia. De fato, o que se pretendeu foi mostrar os pontos significativos e plurais de sua existência, sem recorrer a um discurso totalizante, ao mesmo tempo em que se mostra a variedade de leituras e releituras feitas de seus livros e de seu pensamento.

A seguir, no segundo capítulo, apresenta-se o estudo propriamente dito da teoria e da metodologia, introduzindo-se e expondo-se os conceitos foucaultianos de que se pretende fazer uso na tese.

Inicialmente os conceitos foucaultianos de aleturgia, cuidado de si e espiritualidade foram atentamente abordados, através de uma contextualização de seu surgimento e de seus argumentos centrais, seguidos por exemplificações para uma melhor compreensão de sua validade e riqueza analítica. De fato, o que se fez ver é como tais conceitos foram pensados originalmente e como podem ser úteis para o estudo da poesia e da vida de Orides Fontela.

Ao estudar essas noções foucaultianas, não se pôde deixar de citar a relevância das pesquisas de Pierre Hadot para esse período final da obra de Foucault, que deixou tantos caminhos abertos para novas reflexões e que vem ganhando cada vez mais atenção nos nossos dias. É importante ter em mente que Hadot, por exemplo, chegou até mesmo a refletir sobre a importância da relação das práticas espirituais com a produção poética, especialmente em seu livro sobre a obra e o pensamento de Goethe (HADOT, 2019). Não é por acaso, assim, que se postula nesta tese a existência de uma espiritualidade estritamente vinculada à atividade poética.

É através desse instrumental teórico que se pretendeu estudar a vida e a obra de Orides Fontela, o que foi feito no capítulo que vem logo a seguir.

Terceiro capítulo: é nele que a análise propriamente dita se inicia, debruçando-se sobre a aleturgia, o cuidado de si, as práticas espirituais de Orides Fontela e a relação disso com a sua poesia. Para tanto, analisaram-se atentamente os seus livros poéticos, um a um, buscando entendê-los enquanto obras válidas em si mesmas e ao mesmo tempo enquanto transformação de sua arte e de seu pensamento através dos tempos.

Nesse capítulo também se estabelece uma divisão entre o oridiano e o fonteliano, a saber, entre as duas tendências poéticas que permeiam os poemas de Orides Fontela desde o seu início. O oridiano, por conseguinte, diz respeito ao seu veio mais abstratizante, mais metafísico, distanciado da concretude da vida cotidiana. O fonteliano, por outro lado, o oposto: a sua poética mais preocupada com as questões materiais e terrenas. Ao se analisar a obra da poeta, será possível observar isso com mais detalhes. Por ora, basta ter em mente que ao se falar em oridiano e fonteliano não se está apenas apontando o pertencimento de uma obra a Orides Fontela, mas o que se estabelece é o pertencimento desses escritos a um território específico do seu poetizar, a uma tendência que se desdobra com cada vez mais vigor a cada obra nova que ela publica.

No quarto capítulo, porém, é que se dá a análise central da tese, em que se aborda o livro *Teia*, o último publicado pela poeta e que foi esquadrihado poema a poema. Valendo-se do instrumental teórico desenvolvido, o que se buscou entender é como, através do seu discurso poético, Orides Fontela acabou por construir a sua subjetividade através dos seus

versos. Em verdade, a sua poesia tem valor em si mesma, mas também pode ser analisada enquanto propiciadora da construção de si como poeta. Uma poeta que, muitas vezes, filosofa através das potências próprias dos versos.

Os textos, desse modo, serão pensados em conjunto com a vivência espiritual de Fontela. Desde as práticas católicas de sua juventude, passando pelo impacto do Zen budismo em sua formação, até os seus anos finais, em que frequentou a umbanda, busca-se entender o papel central que a espiritualidade teve em sua vida, não apenas no sentido religioso do termo, mas também no sentido foucaultiano do mesmo. A espiritualidade, assim, indo além das vivências da religião, se expandirá como uma busca de um entendimento de outros momentos de sua existência, desde os extremos da boêmia até o período em que viveu reclusa. Tudo o que diz respeito à sua produção de si será levado em conta, especialmente aquilo que se constituiu como práticas que visavam abertamente a transformação de si em outro alguém. É dessa forma que, analisando os seus escritos poéticos em consonância com as suas práticas de si, será possível questionar-se sobre a aleturgia de seus versos, *locus* onde se esboça e se produz literariamente a sua concepção de verdade e mentira.

Somente após todas as definições, elucidações, contextualizações, citações e análises realizadas é que se pôde chegar a uma conclusão sobre a tese que se defende, pensando-a em seus limites, objeções e validade. Até que ponto pode-se falar em uma espiritualidade poética? É realmente útil valer-se de tal reflexão no campo literário, especialmente no estudo dos autores da literatura brasileira? Os componentes teóricos utilizados foram suficientes para se embasar tal perspectiva?

Tudo isso será analisado com vagar e atenção ao longo de todos os capítulos da tese, cada um no seu respectivo termo assinalado. Somente cumprindo zelosamente com cada etapa do projeto é que será possível chegar aos pensamentos finais e conclusivos.

Essa introdução, assim, é um convite para que o leitor se sinta instigado a entender todos os desdobramentos e possibilidades desse estudo. Espera-se que tal tese sirva como inspiração de muitos outros trabalhos que por ventura surjam em dias e anos futuros, desenvolvendo e aprimorando as ideias apresentadas nela. Que o seu destino seja ajudar outras pessoas a refletir melhor no poder da escrita, dos versos, da poesia.

Como diz o título de uma importante obra de Pierre Hadot, o mais importante é não se esquecer de viver. Não se deve esquecer de viver, de lembrar que a vida é fazimento, é construção, é criatividade. Criatividade que não age apenas sobre o mundo, mas sobre o nosso próprio ser.

Orides Fontela, como poeta brasileira de grande inspiração, não foi indiferente a essa máxima existencial. Em meio a uma vida de altos e baixos, não desistiu de seu sonho primordial e mais íntimo: viver para a poesia, viver a poesia, ser a sua própria poesia. Em meio a um mundo em constante crise e transformação, quis provar o agridoce sabor do silêncio. Desde os místicos das mais variadas tradições espirituais, Zens ou umbandistas, até os filósofos mais complexos, de todos se valeu para sonhar com a libertação de sua alma. Não se limitou a se conformar, mas ansiou transgredir: ir além da vida burguesa, questionar as raízes, provar os múltiplos rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 14-15). E dos rizomas, foi atrás de todos os outros veios, de todas as outras diferenças, presentes e silenciosamente ocultas nos múltiplos canais que a poesia lhe proporcionou experimentar através da sensibilidade especial que desenvolveu em meio aos seus exercícios e práticas.

Orides Fontela viveu em meio ao caos do mundo como uma gata tensa que tocou o silêncio, parafraseando um de seus poemas mais concisos e significativos (FONTELA, 2015b, p. 396). Nessa imagem e nessas palavras singelas do poema parafraseado, há matizes e ressonâncias profundas. Esconde-se aí uma verdadeira epopeia, a história de uma vida inteira e de uma vontade imorredoura, que jamais desistiu de ir atrás de seus anseios mais sinceros. Há, em verdade, um desejo de transgressão muito intenso transposto e traduzido, tantas e tantas vezes, em diminutas pepitas poéticas, valiosíssimas, da mais rara inspiração, comparáveis aos *koans* e às mensagens do Zen que fazem o ouvinte ou o leitor vislumbrar o seu significado, que cada vez mais se distancia quanto mais se imagina dele se aproximar. Uma miragem diante de si em meio ao deserto do mundo, como a dar um significado sempre esquivo à humanidade sedenta por respostas.

O convite para ir atrás desse sentido transformador da poesia de Orides está feito: quem tiver o desejo de ir em busca de alguma razão para si e para se transformar, que medite na forma como essa poeta o fez. A estrada é estreita, poucos nela ousaram penetrar, mas dizem que quem por ela se aventurou, não se arrependeu. Não há tempo para arrependimentos quando se contempla, mesmo que por pequenas frestas, a possibilidade da metamorfose de si e do mundo.

Como lidar com o indizível? Talvez só a poesia tenha o pendore de responder a essa questão, como será possível observar na análise da obra de Orides Fontela – poeta para quem o indizível sempre foi o caminho principal da transformação de todas as coisas.

1 VISÕES DE ORIDES: BIOGRAFEMAS E CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

1.1 Biografemas

Para tratar de aspectos significativos conhecidos da vida de Orides Fontela – pois em toda vida há fatos significativos que jamais conheceremos –, ao invés de seguir uma rota cronológica de estilo biográfico, pode-se seguir uma via muito mais descontínua e distante das narrativas vistas como factuais. De fato, o que interessa aqui é abordar os biografemas, o que significa estudar uma vida a partir de pontos e estilhaços de lembranças, negando assim a narrativa pretensamente linear das notas biográficas e das biografias habituais, calcadas em uma insólita hierarquização, que visa dar um juízo e uma moral qualquer à vida de outrem. Ao trabalhar com biografemas, a grande inspiração a seguir é a de Roland Barthes, que defendia a possibilidade de se enxergar o sujeito não mais como o senhor da realidade, mas como pura dispersão (BARTHES, 2005, pp. XVI-XVII).

O sujeito como dispersão, muito distante de ser fundamentado num real arquetípico, é calcado no prazer da escritura. Portanto, o que se faz é dizer “não” ao segredo, ao conteúdo, à filosofia oculta por detrás de pretensas aparências irreais, voltando-se às dispersões e ao deslocamento. E essa série de “nãos”, ao modo de uma teologia apofática, por assim dizer, é realmente um proceder valioso, ao permitir observar as margens ao invés de se curvar a um centro sempre esquivo e nunca apreensível. A escritura no sentido barthesiano, portanto, não deve ser vista como a construção de sistemas perfeitamente alinhados às hierarquias e às grandes narrativas ocidentais, mas à transgressão das normas rígidas do saber e do escrever (BARTHES, 2005, p. XIII).

É por isso que se pode dizer que falar de Orides Fontela é algo impossível, pois esse falar não tem fim nem começo. E é na impossibilidade dessa escritura que se encontra o prazer e a felicidade, pois só assim, parafraseando a análise de Barthes sobre Sade, Fourier e Loyola, se pode retirar Fontela de “suas cauções”, ao mesmo tempo em que se trabalha a linguagem, descolando o texto de suas garantias fundacionais (BARTHES, 2005, p. XVII). Em outras palavras, o que se pretende nos parágrafos que se seguem é ver Fontela de um modo não linear, observando a pluralidade de sentidos e de caminhos que a sua vida tomou, todos eles irreduzíveis a qualquer narrativa. Assim, não se quer indicar um centro ou um fundamento último da vida e da obra dessa poeta, mas apenas indicar traços e vestígios dos

caminhos que trilhou durante a sua existência, especialmente os relacionados ao tema da transformação de si, da insatisfação que demonstrou em seguir os rumos já dados pela sociedade em que nasceu (BARTHES, 2005, pp. XVII-XIX).

Para começar a deslindar os seus biografemas, pode-se dizer que um desses caminhos que a vida de Orides Fontela teve foi o de buscar momentos de grandes experimentações. Como diz expressamente o seu biógrafo Gustavo de Castro, houve nela, “além de um gesto poético, um gesto ético” profundo (CASTRO, 2015, p. 12). Esse gesto ético, como se pode perceber, perpassou toda a existência de Orides Fontela, através de uma revolta imanente e transcendente de alguém que além de se conectar aos problemas do mundo histórico, também se envolveu com revoluções pessoais relativas à espiritualidade. De católica devota na juventude à umbandista praticante nos últimos anos de vida, muitas experiências, frustrações e êxtases conformaram a sua jornada repleta de buscas místicas e descaminhos em becos sem saída.

Em seus caminhos e descaminhos, todavia, talvez a maior das suas experimentações e que, segundo ela mesma, jamais esqueceu, foi a de ter participado do movimento Zen-budista (ROCHA, 2009, pp. 84-85). Na época em que Orides começou a frequentar as reuniões Zen, em meados dos anos 1970, ela foi uma das primeiras cidadãs brasileiras a serem aceitas no grupo até então restrito aos japoneses que vieram morar no país. E foi de modo paulatino que Orides Fontela conseguiu adentrar e se aprofundar nas práticas e nos níveis hierárquicos dessa religião oriental, tendo sido aluna de grandes mestres japoneses que vieram supervisionar e aprimorar esse culto no Brasil.

Pode-se afirmar que o Zen foi uma inestimável fonte de serenidade para a sua personalidade explosiva. Essas explosões às vezes surgiam de modo assustadoramente inapropriado, gerando consternação nas pessoas próximas, o que foi muito abrandado, contudo, através das práticas budistas. Certa vez, no ano de 1973, após um período de afastamento de suas atividades como professora, retornou ao trabalho, onde acabou vivenciando uma situação de grande estresse. Ao ser contrariada por uma aluna travessa, a quem pedira insistentemente para entrar na sala de aula, teve uma grande crise de raiva.

Orides explodiu ali mesmo, no corredor do primeiro andar. Rangeu os dentes, chutou os vasos de plantas, depois a porta, as carteiras e até as paredes, e afinal começou a bater a própria cabeça contra uma coluna. A gritaria era geral; crianças choravam e corriam. Foram necessários dois professores para contê-la. Ela foi medicada com calmantes (CASTRO, 2015, p. 101).

Após essa crise, ela foi imediatamente colocada em licença médica, voltando a lecionar apenas em fevereiro de 1974. Segundo Gustavo de Castro, as idas ao templo budista muito a ajudaram nesse processo de serenar. Algo, porém, que não foi duradouro nem definitivo, visto que ela ainda teve muitas crises nervosas nos anos seguintes. Foi somente no ano de 1980, após muitos afastamentos e licenças médicas, que Fontela foi transferida para o cargo de bibliotecária, função que não a obrigaria a entrar em atrito com os estudantes (CASTRO, 2015, p. 104).

Em todo caso, o que se pode perceber nesse e em outros de seus desatinos, é que Orides jamais conseguiu se adequar a rotinas e papéis sociais pré-fabricados. Sempre evitou vivenciar o cotidiano banal de qualquer tipo de serviço padrão, cabulando as suas atividades profissionais sempre que possível. Ela nunca teve, ademais, a constância e o entorpecimento psicológico necessários para manter-se fiel às tarefas repetitivas de uma vida burguesa comum. Sua lei sempre foi a contestação: “quero morrer sem obedecer a ninguém”, chegou a afirmar certa vez (CASTRO, 2015, p. 105).

Esse modo de agir lhe trouxe consequências graves para a vida. Sendo poeta, sem nenhum grande cargo a lhe sustentar economicamente, passou por momentos de dificuldade na velhice, recebendo uma aposentadoria de pouco mais de quatrocentos e vinte e três reais (R\$423). Mesmo levando-se em conta a baixa inflação do período, por volta de 1995, o valor ainda era muito baixo para sobreviver, especialmente para uma pessoa que gostava de morar nas regiões metropolitanas de São Paulo, sem desejar retornar para o interior onde nascera, menos ainda mudar-se para o subúrbio (CASTRO, 2015, p. 108).

A vida de Orides Fontela, contudo, não foi marcada apenas pelos problemas psicológicos e pelas meditações do budismo. Muito pelo contrário. Ela, em verdade, vivenciou muitas contradições, não apenas em termos poéticos, mas também existenciais. Ao afastar-se da espiritualidade budista, ela começou a frequentar os bares e as regiões mais ligadas à boêmia paulistana. Orides passou a beber numa região dominada por prostitutas e traficantes na companhia de seus dois amigos com quem discutia sobre todas as coisas, de poesia às desgraças no amor. Os dois amigos eram Sílvio Rodrigues e Gerda Schoeder. O primeiro a conhecera através de uma conversa em um bar, quando Fontela esclarecera-lhe uma dúvida sobre mitologia grega. Já Gerda, sua amiga gaúcha, tornou-se achegada desde que viera para São Paulo, capital, tendo as duas dividido um quarto na Cidade Universitária (CASTRO, 2015, p. 33; pp. 38-39).

Logo na primeira conversa que teve com Gerda, após pedir para morar com ela, declarou o seu fracasso em não conseguir ser atea, assunto que viera à baila pelo fato de

Gerda ter passado por uma rígida criação adventista durante a infância. Essa confissão de Orides é extremamente significativa para o que se pretende desenvolver nessa pesquisa, e por isso merece ser citada como vem descrita por Castro:

Na primeira conversa longa que tiveram, Orides confessou que seu grande fracasso era não ser atea e, como não o conseguira, resignava-se em buscar experiências metafísicas. Havia tido alguns lampejos do “profundo”: a busca do silêncio e da simplicidade, a atenção à natureza e à vida interior, sobretudo depois que sua prima lhe apresentara Fernando Pessoa. Tudo ficara então mais claro. Era uma mística em estado de devir (CASTRO, 2015, p. 40).

Orides, a mística. Essa definição dada por Castro é vital para se entender não apenas as obras poéticas da autora, mas todas as contradições e todos os anseios de sua própria vida. Uma mística, mas uma mística em devir. O devir: esse ponto também é fundamental, pois sem pensar a ideia de devir, de uma incompletude sem fim, não se pode pensar de maneira correta na mística e na poesia de Orides (DELEUZE; GUATTARI, 2007c, p. 91). Efetivamente, esses dois veios nunca se separaram em sua obra. Diferentemente de uma Santa Teresa D’ávila ou de uma Simone Weil, não vivenciou uma revelação direta que se tornasse a completude e o norte de sua busca (BORRIELLO, 2003, pp.9-11). Jamais encontrou a satisfação, muito menos a resposta definitiva da mística. A sua história é a história de alguém que jamais alcança o que deseja, e por isso mesmo deseja o que jamais alcança.

Gerda, ademais, foi a cicerone de Orides Fontela em muitas das experiências mais ousadas que ela veio a praticar. Foi Gerda quem lhe apresentou a maconha, que Orides chegou a fumar, mas detestou a experiência e nunca mais tornou a repetir. Da mesma forma, Gerda a conduziu através dos bares e das bebidas, ensinando-a a beber cachaça e a frequentar os mais diversificados ambientes boêmios. Na prática, os caminhos que a conduziram do Zen aos bares não foram retilíneos, mas cheios de dobras e sinuosidades.

Não se deve esquecer, nesse sentido, que o contexto político vivenciado pela poeta foi o de repressão militar, no auge da ditadura, quando implantou-se o AI-5, Ato Institucional que relativizava as liberdades civis e aumentava ainda mais o poder de censura e de cerceamento do regime no poder. Esse contexto político foi desafiador para os artistas da época, que deviam conviver com o medo e com um aparelho repressor poderoso a lhes acossar.

Não obstante, mesmo em um período de perseguição política, foi possível observar o crescimento de movimentos e tendências mais críticas que viriam a vicejar e se afirmar na cultura brasileira, como o Cinema Novo e a Tropicália:

O primeiro período da Ditadura Militar, entre 1964 e 1968, também foi marcado pelos festivais de música popular, espaço significativo de divulgação de ideias, uma vez que estava diretamente ligado ao crescente poderio da indústria cultural brasileira (conjugando diversas mídias como rádio, televisão e indústria fonográfica) e ainda se encontrava relativamente livre dos censores do governo. (...)

(...) No final de 1968, publicou-se o Ato Institucional nº5, instrumento jurídico que embasou a radicalização do regime implantado em 1964. Retirando direitos civis básicos de um regime minimamente democrático, o AI-5 preparou “o cenário para os crimes da ditadura”. O Estado ditatorial não demorou em voltar seu poderio contra tanto atrevimento e desassombro. Dentro de um par de anos, os tropicalistas mais ativos tomaram o caminho do exílio político para fugir às ameaças veladas ou escancaradas das forças repressoras. Em consequência, estava desmontada a Tropicália enquanto movimento coletivo, com cada artista tentando refazer sua vida do jeito que podia (RIBEIRO; MAGALHÃES, 2016, p. 208; pp. 214-215).

Mesmo Orides não fazendo parte de nenhum dos maiores movimentos da cultura brasileira da época, sofreu com o AI-5, quando o conjunto residencial da USP onde morava foi esvaziado pelos militares, tendo que perambular, junto com Gerda, em busca de uma nova habitação, indo de paragem em paragem, até conseguir se estabelecer outra vez. Foi desse período em diante que ambas passaram a revezar momentos de intensa boêmia com momentos de concentrada reclusão. Viviam entre extremos. E Orides Fontela, sentindo-se cada vez mais perdida na vida, veio a lembrar com amargura, alguns anos depois, todo o seu abandono – e também a sua única esperança:

Depois de me aposentar da escola, depois do plano Collor ter roubado todas as minhas economias, de ter sido atropelada, perder os óculos, alguns dentes e muitos amigos, o que me restou além da poesia? (CASTRO, 2015, p. 42)

Além da poesia, de fato, não tinha nada. Ou quase nada, para ser mais correto. Um tema recorrente nos depoimentos e entrevistas de Orides Fontela sempre foi a sua pobreza. Como confessa em entrevista à revista *Marie Claire*, no ano de 1996, ou seja, dois anos antes de sua morte, ela constantemente sentia-se malvista pelos outros poetas por ser pobre, posto que a grande maioria deles tinha uma boa condição financeira: “às vezes me sinto um pouco diminuída em meios muitos burgueses. Frente a colegas poetas que são ricos. E é isso que faz com que eu seja agressiva com eles” (CASTRO, 2015, p. 162).

A pobreza, dessa forma, era como um sinal de Caim, uma marca de não pertencimento a um mundo sofisticado e embevecido que a recebia com má vontade e desconfiança. Por ser uma “estranha” para os círculos dos poetas mais burgueses é que Orides Fontela, dentre outros fatores, acabou por ser relegada a um segundo plano nas narrativas oficiais da história literária nacional. Além disso, mesmo tendo certa proximidade e amizade com críticos influentes do meio literário, como Antonio Candido e Davi Arrigucci Júnior, não conseguiu traduzir isso em uma boa situação financeira. De certa maneira, tal fracasso profissional foi

algo esperado, visto que a poesia sempre foi uma arte pouco rentável para os seus autores, dificilmente tornando-se a principal fonte de renda para quem a ela se dedicou, havendo mais pessoas que ganham a vida falando de poesia do que a produzindo (HAMBURGUER, 2007, p. 12).

A pobreza, para Orides, foi então uma companheira inseparável e invencível, não a permitindo ter momentos de paz e de tranquilidade para que produzisse os seus escritos. E, como dito, sempre sentiu-se deslocada nos meios sociais dos poetas consagrados, como ilustra a malfadada matéria da revista *Veja* sobre a sua vida, bem como a descrição introdutória de sua entrevista para a revista *Marie Claire*, em que é pintada com tintas pouco favoráveis. Sua resposta enviada à essa última revista, como contraponto às maldosas afirmações feitas, é paradigmática de sua condição e revolta, como se pode ver a seguir, no trecho em que pontua sua contrariedade com o que fora publicado:

a) Um erro: meu pai era operário, e jamais ‘sem profissão’.

b) Vocês repetiram o papo maldosíssimo da *Veja* do ano passado, usando termos como ‘miserável’ (ou quase), bêbada, briguenta e – novidade – arrogante. Essa é uma revista feminina, deveriam ao menos respeitar outra mulher.

c) Miserável? Não, só funcionária pública aposentada. Todos os colegas – todos os pobres do Brasil estão no mesmo saco. Só que pobreza parece crime hediondo em alguém que se destacou – justissimamente – na literatura. Nossas assim ditas elites não perdoam.

(...)

f) Arrogante: a ‘estranha arrogância’: que história é essa? O que tenho é legítimo orgulho de minha obra. Apenas. Mas orgulho em pobre vira arrogância, ou insolência.

Taí a explicação. Para compensar tais coisas – frutos de um preconceito básico contra os pobres – vocês me atribuíram genialidade. Nossa! Jamais me arroguei a tanto...

Carência, sim, carência econômica, isso tenho.

Não estou desorientada, estou desarmada por falta de grana, mas sou totalmente lúcida e sei o que quero, perfeitamente. Não sei se foi a Marilene Felinto que escreveu a infeliz introdução, nem quero brigar com ela, nunca. Mas, pelo amor de Deus, em vez de tudo isso, por que não me ajudam mesmo, por que admiram a poesia e desamparam a pessoa? É um só corpo, pô! Não quero piedade por ser pobre, quero algo para fazer e ganhar mais dinheiro, é só. Mas dinheiro é que ninguém solta, né? Não espero que publiquem a carta toda, mas é de justiça, que corrijam os erros, que não foram mal intencionados, a má intenção foi só da *Veja*.

Sem mais, um abraço e obrigadíssima pela fidelidade na entrevista (FONTELA, 2015a, pp. 156-157).

Infelizmente, a imprensa muitas vezes apela para uma linguagem sensacionalista visando a atenção dos leitores. Isso, todavia, é extremamente desagradável para quem se encontra em uma situação fragilizada, tornando-se vítima de uma maldosa campanha difamatória. Qualquer pessoa que se visse retratada de forma mesquinha por um veículo de comunicação com abrangência nacional sentiria-se profundamente incomodada. E não foi diferente com a poeta. Envolta em problemas financeiros e pessoais, Fontela ainda teve de lidar com a linguagem depreciativa de *Veja* e *Marie Claire*. No caso de *Marie Claire*, a

situação é ainda mais vexatória, pois, tratando-se de uma revista feminina, não se viu nessa entrevista nem um pouco de consideração pela situação de fragilidade em que a mulher Orides Fontela se encontrava, como ela mesma acusou.

É por isso que Orides ficou tão indignada, não querendo ver a sua imagem construída como uma espécie de louca – um lugar-comum preconceituoso que sempre foi invocado para rebaixar a sua imagem e para apresentá-la como uma pessoa “extravagante”, na pior acepção possível do termo. Sabe-se que referir-se à loucura de alguém, especialmente das mulheres, é uma forma de depreciar a sua condição existencial, preconceito que, de acordo com algumas teorias, tem a sua compleição atual formada desde inícios da modernidade, apesar de obviamente ter sofrido mudanças circunstanciais com o decorrer dos séculos (FEDERICI, 2017, p. 11). E Orides Fontela acabou sendo mais uma das inúmeras vítimas desse artilheiro preconceituoso.

Em outra oportunidade, Fontela já havia declarado:

Meu caminho não podia ser fácil. Para mulher pobre e poeta jamais foi fácil. Sou feminista desde a adolescência. Desde o dia em que meu pai me disse: “Quando você casar, vai obedecer ao seu marido”, e eu respondi: “Não vou casar de jeito nenhum”.

Neste sentido é que sou selvagem. Quero morrer sem obedecer a ninguém. Precisava ter uma profissão, por isso fui dar aulas. Mas nunca tive paciência para aguentar meus alunos. Na escola, fui “readaptada”, retirada de sala de aula e jogada em uma biblioteca no fim do corredor. Não sei se foi melhor ou pior do que me aposentar, talvez seja pior. Mas pior do que isso era aguentar o filho dos outros, dar aulas e ganhar essa mixaria que eu ganho.

Por isso é que diziam que eu era selvagem. Fui mulher pobre, não tinha ninguém e não tenho nada agora. Não tenho propriedade nenhuma, até minha casa está com problemas. A poesia ocupou todos os espaços da minha vida, porque não tenho mais nada no lugar dela (FONTELA, 2015a, p. 47).

Nesse sentido, vê-se como a sua percepção do fato de ser mulher permitiu-lhe compreender o seu lugar no mundo, um lugar subalterno e subalternizado, posição que agravou ainda mais todas as dificuldades materiais que teve de enfrentar. O fato de se considerar uma “selvagem” é bem significativo nesse aspecto, pois ilustra a sua tentativa de compreensão, de buscar entender a sua singularidade em uma sociedade que não a acolheu, mas sempre a tratou com desdém e desprezo, levando-a algumas vezes a repudiar a sua própria existência: “não gosto de ser mulher, não gosto de ser pobre. São situações que só trazem desvantagens” (FONTELA, 2019d, p. 89).

Assim, a expressão “aristocrata selvagem” – que lhe foi imputada pelo crítico Nogueira Moutinho – serviu-lhe de inspiração para procurar entender ambos os seus lados, tanto o rebelde e arredo, inconformado com a sua vida, quanto o aristocrata e erudito,

extremamente exigente com as suas produções poéticas (MARQUES, 2020, p. 8). Esse seu filtro aristocrático parece ter se amplificado ainda mais devido ao seu convívio com seus amigos críticos, que leram alguns livros de Fontela antes mesmo de terem sido publicados, opinando e a aconselhando a respeito das suas produções poéticas. Ademais, Orides sempre foi muito exigente com sua arte, ao mesmo tempo em que nunca aceitou ser “domada” por nenhuma convenção social imposta, seja ela o machismo, o capitalismo, ou qualquer outra forma de dominação.

A expressão “aristocrata selvagem”, ademais, também é destacada pelo estudo realizado por Ivan Marques a respeito da obra da poeta como uma feliz definição para a união de opostos irreconciliáveis que parece surgir em todas as áreas de sua vida. Falando sobre a ida de Fontela para a capital paulista, Marques pontua que “a feição aristocrática da poeta se definiu e se radicalizou, não por ela ter se distanciado de suas raízes, mas, ao contrário, pela coragem de afirmar sua diferença e manter a postura “selvagem” de quem pertencia a outro estrato social” (MARQUES, 2020, p. 9).

Esse jogo de equilíbrio entre opostos, de fato, configura um tema importante ao se pensar nas vivências de Orides Fontela, ela que se viu às voltas com inúmeras contradições e choques entre mundos distintos, pois, ao mesmo tempo em que tinha acesso aos críticos literários mais badalados da literatura brasileira de sua época, sobrevivia em condições muitas vezes degradantes, próximas da penúria. Transparece, desse modo, que o seu único interesse verídico, como sempre repetiu, era a poesia – que para ela era uma verdadeira salvação (FONTELA, 2015a, p. 46). Todo o resto era secundário.

Esse seu dilema aristocrático-selvagem tornou-se até mesmo matéria de um poema, “O aristocrata”, presente em *Rosácea*:

O selvagem

O selvagem não
aprende
o selvagem não
se emenda
o selvagem não
se curva

(o mitológico selvagem). (FONTELA, 2015b, p. 244)

É por sempre ter sido insubmissa que se viu como selvagem que não se curva. E por não se curvar, sempre se viu como feminista, outro importante veio de sua trajetória a ser destacado. Na resposta dada a seu pai, ao dizer que jamais se casaria por não querer obedecer,

fica patente o seu feminismo, como ela mesma reconhece. O feminismo, para Orides Fontela, significou essa declaração de independência, de liberdade, de combate a um mundo dominado pelo machismo e pela sujeição das mulheres.

Para ela, só existiam dois caminhos: ou viver selvagemmente, como poeta dedicada a sua arte, ou sujeitar-se a ter filhos e criá-los para serem “mão de obra barata”, seguindo o exemplo de milhões de brasileiros que não têm oportunidade nenhuma de ter uma vida minimamente digna e fora dos padrões impostos pela sociedade capitalista (FONTELA, 2015a, p. 47).

Percebe-se que Orides reveste o termo “selvagem” de uma forma positiva, em contraposição ao selvagem visto como algo ruim e inferior, como era comum ocorrer, por exemplo, na Antiguidade, quando os sons e as vozes femininas eram retratadas muitas vezes como coisas selvagens, bárbaras, não-civilizadas, chegando-se ao ponto de se ordenar às mulheres que permanecessem caladas (CARSON, 2020, p. 122). Orides, porém, transmuta essa negatividade histórica do selvagem em algo positivo, articulando a sua “selvageria” com a sua busca por independência.

A “selvageria” de Orides, ademais, também perpassou outras experiências fundamentais de sua vida, como a religiosa. Ela até mesmo definiu-se como “religiosa selvagem”, em uma entrevista, frisando a singularidade de sua busca espiritual, algo que faz lembrar a contraposição de Roger Bastide entre um sagrado domesticado e um sagrado selvagem, alheio às instituições e convenções (FONTELA, 2019d, p. 90; BASTIDE, 2006, pp. 251-252).

Desse modo, Orides Fontela, como mulher e como pobre, vivenciou duas situações de subalternização na sociedade – e isso a marcou profundamente. A forma como tentou desvencilhar os seus poemas de sua vida, porém, muito mais do que negar um vínculo entre ambos, ajuda a entender como tal relação tomou uma configuração inesperada e indireta. Em verdade, ao agir assim, o que tentou negar foi a tentativa de se ler diretamente a sua obra através dos fatos de sua vida. É por isso que ela diz que

a poesia reflete o temperamento, a personalidade do poeta, mas não a sua biografia. No meu caso, aliás, não reflete. Meus poemas não têm nenhuma relação com o meu cotidiano. Por isso me irrita com as reportagens que, em vez da poesia, falam de mim (FONTELA, 2015a, p. 152).

Não se deve ler, portanto, a poesia de Orides Fontela como algo francamente confessional ou como algo que preza pelo caráter biográfico. A sua poética não tem essas pretensões, nem ela se arvorou a ser a voz de sua época, de sua geração ou de algo que o

valha. E esse é um dos motivos de ela ter sido referida, muitas vezes, pela crítica e pelos leitores, como uma poeta metafísica e distante do cotidiano.

De todo modo, não é incorreto dizer que a sua condição socialmente desfavorável foi algo que marcou a sua vida, a sua obra e o seu lugar na literatura brasileira. Não pertencendo aos grandes círculos intelectuais de classe média e de classe alta, não teve uma recepção muito calorosa por parte da crítica, sendo pouco numerosos os estudos sobre a sua poesia, sobretudo até o final do século XX, tendo sido escanteada e deixada em segundo plano.

Outro fator importante, que não se pode esquecer ao meditar em seus biografemas, tem a ver com as suas origens humildes. Nascida em uma cidade do interior do Estado de São Paulo, teve uma educação bem tradicional, telúrica e religiosa. Da vida pacata de São João da Boa Vista mudou-se somente em 1966 para a cidade de São Paulo, onde passou a ter uma vida bem diferente da que estava acostumada no interior (FERREIRA, 2002, p. 21). Não se pode negar que o período citadino foi de grandes descobertas para ela, algo intrínseco à vida na capital do estado, como já argumentava Nicolau Sevcenko ao refletir sobre as origens da metrópole paulistana. Segundo ele, havia e ainda há em São Paulo uma grande “heterogeneidade nacional, étnica, social”, em que se encontram, como em seus infinitos cruzamentos de ruas,

temporalidades múltiplas e diversas, em alguns casos incomunicáveis na sua estranheza recíproca, em outras mutuamente hostis, na maior parte se ajuizando equivocadamente umas sobre as outras (SEVCENKO, 1992, pp. 40-41).

Foi nesse cadinho cultural, nessa “mistura de culturas que se fazia sentir em São Paulo” (NICOLA; NICOLA, 2021, p. 24), que Orides Fontela pôde descobrir mundos até então ignorados por ela, como o Zen budismo, a vida boêmia e a vida universitária. A sua infância e juventude no interior dera-se em um ambiente totalmente diferente, em que aprendera a ler com a mãe, na “marra”, e fora educada ouvindo os “contos de fadas” narrados e inventados por seu pai, além de ter sido ouvinte da Rádio Nacional e dos “poemas caipiras” (FONTELA, 1991, p. 256).

Além disso, foi no próprio interior, na época do ginásio, que começou o seu contato mais assíduo com a poesia e com a escrita, especialmente com as obras de Gonçalves Dias, Manuel Bandeira e Alphonsus de Guimarães (FONTELA, 1991, p. 256). Esse convívio juvenil com a poesia, contudo, não se restringiu ao terreno da leitura, mas também se transformou em prática, visto que, como declara, “desde os 16 anos tive poemas publicados nos jornais da cidade”, tornando-se uma espécie de “poeta municipal”, a versejar sobre datas comemorativas, dias festivos e eventos religiosos. Posteriormente abandonaria esses temas de

forma “misteriosa”, desenvolvendo uma poética cada vez mais geral e significativa (FONTELA, 1991, pp. 256-257).

Orides Fontela, que já tinha planejado e sonhado com antecedência a sua vida em São Paulo, somente aos 26 anos de idade é que consegue colocar o seu planejamento em prática, que consistia em ser professora na metrópole, cursar filosofia na Universidade de São Paulo e publicar o seu livro de poemas (FONTELA, 1991, p. 258). Todas essas coisas foram realizadas por ela, mas acabaram por tomar rumos imprevistos, pois o trabalho de professora não a agradou, o curso de filosofia não a ajudou a trabalhar na área, e o livro de poesia acabou tornando-se o primeiro dos cinco que viria a lançar, a saber, *Transposição*, *Helianto*, *Alba*, *Rosácea* e *Teia*. Ademais, ela nunca negou que não gostava de trabalhar, que não via sentido algum em fazer isso, visto que a sua vocação era a poesia e a arte (CASTRO, 2015, p. 33)

Apesar das decepções, São Paulo se tornara para ela o lugar ideal para conviver e aprender novas formas de cultura e de pensamento. Como certa vez comentou: “a vantagem de São Paulo, para mim, é ser centro cultural. Um artista fora daqui está mal localizado, não tem contato com a cultura” (FONTELA, 2019c, p. 104). Orides gostava especialmente de morar no centro da cidade, local em que tudo acontecia e em que todas as coisas estavam ao seu alcance: livrarias, lojas e amigos. Tinha predileção por frequentar especialmente as livrarias, como a Livraria Duas Cidades e a Livraria Francesa. Morar no centro, para ela, não era complicado nem mesmo por causa do trânsito e do barulho: “é só fechar a janela” (FONTELA, 2019c, p. 103).

Em 1996, por exemplo, morava precariamente na Casa do Estudante, na USP, de onde era possível ver o “Minhocão”, o famoso elevado do centro da capital paulista. Vivia ali rodeada de livros e da máquina de escrever, em um quarto simples em que certa vez recebeu o jornalista Alceu Luís Castilho, do *Estado de São Paulo*, para falar principalmente de sua relação com a cidade. Nessa entrevista, apesar de declarar o seu amor pela cidade, já dizia perceber a decadência da megalópole: “muita sujeira, coitados sem lar” (FONTELA, 2019c, p. 104).

Não desejava, todavia, retornar para o interior. “A gente acostuma, fica paulistana”, asseverou ao jornalista (FONTELA, 2019c, p. 105). Apesar de todos os problemas e contratemplos, dizia que gostava do contato humano que ainda tinha. Não lhe restou muito tempo de vida após essa entrevista, mas era possível perceber em suas palavras o seu forte desejo por condições melhores e muita insatisfação com o seu abandono e com a sua pobreza. Infelizmente, não conseguiu superar nenhuma dessas condições.

Ao estudar e analisar a vida de Orides Fontela, repleta de saltos e quedas, é possível perceber que somente um amor e um interesse genuíno permaneceu imutável para ela: a poesia. E esse amor se desdobrou em uma adoção da poesia como o centro e o eixo de sua existência. Em sua vida, sempre utilizou a poesia como o principal caminho de descoberta e de reflexão a respeito de si e do mundo.

Ao supervalorizar a poesia, pensou-a como o principal veículo da verdade, algo que terá consequências diretas em sua espiritualidade poética, como será possível observar ao longo dos próximos capítulos. A “poesia como salvação”, assim, se configurou como o seu arrimo em um mundo complexo e em um país contraditório, marcado pelos contrastes e pelas exclusões em todos os seus matizes. Como depôs certa vez,

Não tenho mais nada além da poesia. Neste sentido, eu sou o próprio coração selvagem. Se não fosse a poesia, eu poderia estar na sarjeta, nem vocês, nem ninguém iria me reconhecer; eu iria morrer sem ter existido. É a minha única esperança de salvação, porque a salvação transcendental, eu chuto. A minha poesia vai se salvar sozinha se tiver força para isso. Ela vai se defender sozinha, cada poema tem seu carma. Daqui em diante, eu não tenho mais responsabilidade sobre os meus poemas.

Na minha vida, tudo aconteceu ao contrário. Interessei-me por pintura abstrata antes da pintura clássica. Vivia nas nuvens. Se os outros aguentam as nuvens, não sei, mas eu estava cansadíssima; queria dinheiro para viver na terra. É uma confusão. A minha vida aconteceu de cabeça para baixo. Fiz tudo ao contrário: comecei pelo abstrato e terminei no concreto. Os meus versos viviam pairando lá em cima, sublimes demais, nas nuvens. Poesia sobre poesia... Chegou um ponto em que eu fiquei puta da vida, cansei. Minha poesia estava meio velha, e eu assumi isso. Estava me repetindo. Agora faço uma poesia mais vivida, mais encarnada. Chega de coisa ‘lá em cima’.

E a minha poesia é selvagem, se esse “selvagem” quiser dizer agir por conta própria, sem ligar para a opinião de ninguém, ir em frente sozinha... (FONTELA, 2015a, p. 46).

1.2 As práticas religiosas de Orides Fontela

Nesse exercício de lidar com os biografemas de Orides Fontela torna-se fundamental pensar nas suas vivências religiosas, que terão uma relação intrínseca com a sua espiritualidade poética, conforme virá a ser desenvolvido no próximo capítulo. Por ora, cabe pensar nas implicações de suas práticas religiosas para a construção de seu pensamento, de sua obra e de sua subjetividade.

Antes de mais nada, porém, deve-se distinguir o religioso do poético, para que seja possível falar, futuramente, da relação entre a sua religiosidade com a sua espiritualidade poética. Para tanto, pode-se afirmar, baseando-se em Octavio Paz, que há fronteiras nítidas

entre o religioso e o poético que não devem ser ignoradas, sendo necessário traçá-las para que não se confundam. É verdade que existem pontos de contato muito íntimos entre ambos, mas a irreduzibilidade do poético e do sagrado não pode ser esquecida:

Em suma, a experiência religiosa e a experiência poética têm uma origem comum; suas expressões históricas – poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, rituais, etc. – são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências da nossa “outridade” constitutiva. Mas a religião interpreta, canaliza e sistematiza a inspiração dentro de uma teologia, enquanto as igrejas confiscam seus produtos. A poesia nos abre a possibilidade de ser que decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência (PAZ, 2012, p. 163)

Portanto, ao se falar em religiosidade, deve-se ter em mente as experiências vividas em ambientes ou contextos religiosos marcados por interpretações e sistematizações das inspirações sagradas diferentes do espírito poético propriamente dito. E é nessa tensão entre uma religiosidade sistematizada e uma poesia indomável que se desenvolverá a subjetividade de Orides Fontela, sempre aberta à transformação de si, especialmente através de experiências tão díspares, mas ao mesmo tempo tão próximas.

1.2.1 O cristianismo e a mística cristã

Para entender a importância das vivências religiosas de Orides Fontela, basta pensar que a sua obra é repleta de referências a elas, especialmente ao Zen budismo. Orides sempre fez questão de ressaltar a sua crença de que havia algo de metafísico e indizível por detrás da religião, mesmo sem saber exatamente o quê. Segundo seu próprio depoimento:

Uma vez, num templo, andei em brasas, outra vez, tive uma cura espírita. Não são coisas religiosas, mas metafísicas, parapsicológicas. Nessa história de religião, tem carne por debaixo do angu, mas eu quero comer a carne sem ter que comer o angu. Não descobri como ainda. (FONTELA, 2015a, pp. 159-160)

Como se percebe, para “comer a carne”, Orides buscou os mais diferentes meios. O primeiro deles, ocorrido por causa da sua criação no interior, foi o catolicismo. Tendo nascido em São João da Boa Vista, no estado de São Paulo, vivenciou as práticas mais tradicionais da religião católica das cidades interioranas do Brasil. Uma experiência muito importante nesse período foi o pertencimento à Legião de Maria, “uma associação de católicos fundada na

Irlanda para venerar Maria Imaculada” (CASTRO, 2015, pp. 54-55). Orides foi extremamente zelosa nas rezas e práticas desse grupo: durante “quatro anos, ela rezou o terço todos os dias junto com os legionários da cidade” (CASTRO, 2015, p. 55).

O que a afastou dos legionários, porém, foi uma série de questionamentos que fez após uma palestra de um teólogo, quando tinha 16 anos de idade. Nessa ocasião, Orides queria saber se Deus poderia socorrer um faminto que implorasse desesperadamente pelo auxílio divino. A resposta dada pelo teólogo não a convenceu, fora insuficiente para ela, e diz-se que Orides insistiu em seus questionamentos, mostrando a persistência de suas dúvidas. Ao final da conversa, Orides, percebendo que não conseguiria uma resposta satisfatória, optou por abandonar a sala onde a palestra acontecia. O resultado dessa pequena disputa foi o seu afastamento dos Legionários de Maria (CASTRO, 2015, p. 55).

Esse afastamento, contudo, não significou um desprezo completo pelas vivências cristãs. Orides diz que veio desse período católico o seu “interesse pelo ser”, a sua leitura dos neo-tomistas e a sua decisão de estudar filosofia (FONTELA, 1991, p. 258). Percebe-se que as vivências católicas foram fundamentais para a formação de seu pensamento e dos caminhos que percorreria durante a vida. Além disso, também nasce aí algo que permanecerá até o fim de sua vida, a saber, o gosto pelas tradições místicas do cristianismo, sendo grande admiradora das obras de São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila (FONTELA, 2015c, p. 3). De fato, pode-se salientar que São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila são importantes autores do misticismo cristão, pois sempre ressaltaram o papel das práticas e do ascetismo nas experiências místicas.

São João da Cruz é mais conhecido por seus poemas místicos, especialmente “Noche oscura” – que, curiosamente, também foi importante para Bataille, especialmente para a construção de sua noção de experiência interior, que muito influenciou na noção foucaultiana de espiritualidade, conforme se verá mais adiante (BATAILLE, 2016, p. 35). Nesse poema, descreve-se a busca da amada pelo amado, símbolo de grande profundidade, a traduzir, dentre outras coisas, a busca da alma pelo divino (DA SILVA, 1984, p. 26).

O discurso místico sanjoanino, em que Deus e as trevas encontram-se, algo que pode soar herético para ouvidos mais fundamentalistas, pode produzir um vivo efeito em quem o lê pela primeira vez. E parece que a jovem Orides Fontela foi um desses casos, pois se impressionou com a força das imagens de São João da Cruz e com a sua poesia ousada e profunda. A partir das leituras de São João da Cruz, ela foi capaz de passar em revista toda a sua vida, meditando nas possibilidades de ir além das questões cotidianas em busca de uma vivência mais ardentemente original. A leitura, nesse caso como em muitos outros, funcionou

como importante exercício transformador, auxiliando-a desde tenra idade a produzir as suas verdades – inclusive algumas das quais levaria pelo resto da vida.

Da mesma forma, Santa Teresa D'Ávila apresenta, através de imagens místicas, a possibilidade de se viajar rumo ao próprio interior da alma humana, especialmente em sua obra *As moradas do castelo interior*. Tomando o castelo como modelo, guia o leitor em seu caminhar místico por dentro de seu próprio íntimo, através de uma verdadeira geografia sagrada interior, em busca da experiência transcendental que, segundo a mística, reside no âmago do espírito humano (SANTA TERESA D'ÁVILA, 2014, p. 27).

Essas leituras permaneceram como significativas pelo resto da vida de Orides. Ela sempre manifestou admiração pela obra desses místicos. Além disso, não se pode desprezar as vivências e práticas religiosas que ela realizou enquanto católica – o que não se resume apenas às leituras. Rezas pessoais e coletivas, apreço por ícones e imagens, ensinamentos morais e éticos, conversas e contatos com superiores e crentes, tudo isso ajuda a formar e a construir uma visão de mundo. Algo que Orides vivenciou de modo intenso durante os seus anos de juventude (CASTRO, 2015, pp. 54-56).

Contudo, a sua rebeldia – uma característica marcante de sua personalidade – levou-a a outros caminhos, a outras vivências, que não se limitariam a permanecer em sua devota vida interiorana. A jovem Orides acabou seguindo outros rumos e conhecendo, ao longo dos anos vindouros, outras paragens espirituais.

1.2.2 O Zen budismo

O Zen budismo foi a grande experiência religiosa de Orides Fontela. Em muitos momentos, ela fez questão de ressaltar a importância ímpar do Zen como a religião mais significativa a que pertenceu. É sabido que ela terminou por afastar-se do Zen, por não mais conseguir praticá-lo com todo o empenho necessário, mas isso não se traduziu em uma negação de sua validade. Mesmo próxima ao fim de sua vida, ainda assumia-se, de certa maneira, budista, apesar de envolta em problemas econômicos e pessoais:

(...) fiquei muito tempo com o zen-budismo, agora não sei mais o que eu sou. Eu sou vagamente budista, uma confusão no momento. Por enquanto, tenho que resolver problemas financeiros complicados. Depois disso é que vou poder pensar de novo (FONTELA, 2019, p. 63).

Em outra entrevista, também próxima ao fim de sua vida, em Outubro de 1996, disse:

Eu ainda sou mais ou menos zen-budista. Pelo menos até hoje não encontrei uma doutrina mais interessante. Aquela meditação que eles ensinam faz muito efeito para mim. Dá um trabalhão, fisicamente, mas para mim funcionou até certo ponto. Não digo que eu me iluminei, aí também não (FONTELA, 2015a, p. 159).

Vê-se, portanto, o valor dado pela própria Orides Fontela às suas experiências no Zen budismo. Mais do que acontecera com o catolicismo juvenil e com a umbanda em sua idade mais avançada, o Zen budismo impactou sobremaneira a sua forma de pensar, desde o momento de sua conversão até os seus últimos dias, quando ainda o via como a doutrina mais interessante que conhecera. Enquanto o catolicismo fora um fenômeno datado e circunstancial, devido à sua infância no interior de São Paulo, e enquanto a umbanda funcionara de maneira mais instrumental, como uma espécie de busca por milagres e fuga dos problemas, o Zen budismo, que também servira a esses propósitos, foi além, sendo abertamente tratado como uma das bases de seu pensamento.

Orides não apenas meditou, praticou e viveu o Zen, mas também foi levada a escrever sobre e através dele. Isso não é algo de pouca monta e singulariza a posição do Zen em sua vida e em sua obra. Por exemplo, ela confessa que alguns de seus escritos realmente tiveram uma influência do Zen. Segundo ela, especialmente no livro *Alba*, é possível observar esse diálogo com essa tradição budista. Também em *Rosácea* há elementos do Zen, onde diz existir um “livro” inteiro dedicado à essa espiritualidade (FONTELA, 1991, pp. 260-261).

Mas, antes de mais nada, pode-se questionar: o que é o Zen budismo? Em primeiro lugar, pode-se dizer que a palavra Zen é japonesa (representada pelo *kanji* “禪”), mas a sua história remonta ao termo chinês *Chan* (chinês tradicional:“禪”), que, por sua vez, originou-se do termo sânscrito *dhyana* (“*ध्यान*”), todas elas podendo ser traduzidas, de forma livre e para simplificação, como “meditação”, por mais problemático e polissêmico que seja esse termo (GRIFFITHS, 2006, p.39).

O Zen budismo é uma tradição religiosa budista *Mahayana*, isto é, pertencente ao chamado “Grande Veículo”, que é a designação das tradições budistas que se iniciaram por volta de 150 a. C. a 100 d. C., sendo interpretada como “culminação de vários acontecimentos anteriores” (HARVEY, 2019, p. 136). Deve-se ter em mente que mesmo dentro da própria vertente *Mahayana* há inúmeras subdivisões. A tradição seguida por Orides Fontela foi a Soto Zen, vinculada ao mestre Dogen, conhecida por sua ênfase na disciplina e nas práticas meditativas. Dogen

ênfatizava uma vida rígida e simples de disciplina monástica e *zazen*, ou “medita o sentada”, e preferia ter alguns bons discípulos do que um mosteiro ricamente patrocinado com muitos discípulos falsos (HARVEY, 2019, p. 257).

O centro Soto Zen brasileiro, instalado no bairro da Liberdade, na cidade de São Paulo, foi o primeiro da América do Sul, e organizava reuniões desde 1955 restritas a descendentes de japoneses. São em 1970 passaram a aceitar a participa o de brasileiros natos. Os responsáveis por essa mudança foram o monge Igarashi e o professor de História das Religiões da USP Ricardo Mário Gonçalves (CASTRO, 2015, pp. 25-26).

Orides, nessa época já morando na cidade de São Paulo, foi uma das pioneiras do templo *Busshinji*, que existe até hoje. Como não poderia deixar de ser, para inteirar-se no Zen, ela participava de medita es e de práticas espirituais que visavam a transforma o do sujeito em outro alguém menos preso às obsessões da vida humana. As práticas incluíam “a tradi o do chá, do cultivo das plantas, das flores e arranjos, o *ikebana*, a atividade mental, a renúncia, o desprendimento, a pobreza budista” (CASTRO, 2015, p. 26). Segundo Castro, Orides frequentou assiduamente essas reuniões e medita es Zen durante quatro anos, de 1972 até 1976, em busca de harmonia, paz interior e da beleza que somente essa religião budista conseguia fazê-la vivenciar.  , afinal, apenas em 1976 que   convidada a ser iniciada no Zen budismo, ao voltar de uma viagem de São Paulo até o Espírito Santo, que fizera com o mestre Igarashi, para fundar um monastério no Morro da Vargem.

Ao aceitar o convite, com grande alegria, viu-se transformada em uma nova pessoa, recebendo o nome Myoshen Xingue (também grafado como Myosen Xingue), que significa “Mente Florescida” (FONTELA, 2015b, p. 255). Além de um novo nome, também precisou seguir estritamente os códigos do Zen, vestindo-se nas cerim nias com o quimono *rakasu*, sem esquecer jamais de utilizar as suas contas de ora o, o *japamala*. Nessa vida de iniciada, que seguiu com grande devo o, Orides Fontela tornou-se grande admiradora do seu mestre Tokuda Igarashi. Deliciou-se com os ditos poéticos do mestre, como com “o aqui e o agora: frascos da alma”, palavras de grande impacto est tico e espiritual em sua forma o (CASTRO, 2015a, p. 27). O Zen, dessa forma, não foi apenas o catalisador de uma transforma o radical de si mesma, mas também um modo de reformular e aprender novas expressões verbais e não verbais, um verdadeiro cuidado de si: a vida como um “exercício permanente” (FOUCAULT, 2017c, p. 63).

A sua admira o pelo mestre Igarashi também ligara-se ao seu maior rigor nas práticas meditativas do Zen. Enquanto o mestre S kan Roshi apresentara-se de modo mais leniente e

laxista, permitindo que ela meditasse em pé ou sentada, devido às dificuldades físicas que tinha para realizar a posição de lótus, Igarashi era muito mais rígido e exigente de que a postura física entrasse em uma harmonia indissociável com a prática espiritual. Para ele, assim como para Fontela, não se podia distinguir uma coisa da outra, com um enfoque exclusivo na meditação como algo espiritual sem relação com a fisicalidade. O mundo físico deveria, dessa forma, estar ligado diretamente às considerações do espírito (CASTRO, 2015, p. 28).

Um dos momentos mais significativos da vida espiritual Zen para Orides foi o seu período de vivência monacal, algo que, mesmo sendo iniciada, ainda não havia experimentado de modo pleno. Isso se deu quando o templo Zen resolveu abrir as suas portas, pela primeira vez, para os iniciados que não fossem monges de dedicação integral. Conta-se que Orides ficou extremamente feliz com essa oportunidade. Outrossim, esse período de vida monástica não deixa de ser outra evidência do nível de profundidade com que ela experimentou o Zen. A sua integração foi completa, não sendo uma religiosidade vivida de modo casual, mas por inteiro.

A rotina das práticas budistas era bem rígida. Todos os participantes tinham de seguir as instruções e as atividades programadas para a meditação, o que ocupava praticamente dezesseis horas de exercícios diários. Os praticantes eram acordados às cinco e meia da manhã, tendo que iniciar as suas designações às seis horas em ponto. A primeira atividade era a de imobilidade ativa, que durava mais ou menos quatro horas. Essa atividade era atravessada por momentos de canto de “*sutras*, orações, exercícios e reverências” (CASTRO, 2015, p. 29). O período da tarde era dominado pela meditação e pelo exercício atento da caligrafia sagrada oriental. O serviço sagrado só terminava à noite, quando eram realizadas novas sessões meditativas.

Percebe-se que toda essa rotina era muito extenuante. O corpo e a mente da pessoa deveriam estar profundamente sintonizados e atentos para conseguir realizar com plenitude todas as atividades propostas, das mais básicas às mais complexas. Não era algo simples e fácil para qualquer um que desejasse se aventurar em uma religiosidade oriental meramente por curiosidade. O empenho era fundamental. Além do empenho, o esmero e a serenidade também deveriam ser cultivados da melhor forma possível. Tudo isso não era fácil para Orides. Dona de um comportamento caótico e disruptivo, era muito difícil para ela não ser observada com certa estranheza por seus colegas de meditação. A respeito de seu comportamento intempestivo no retiro, diz Castro:

Enquanto meditava, emitia grunhidos, resmungos incompreensíveis e onomatopeias. Durante a refeição comum, engulha, golfa, liba-se sem modos à mesa; não se interessa por quem está ao lado ou à frente. Mestre Tokuda a observa: “Mente florescida é o caos, e o caos jamais se aquieta” (CASTRO, 2015, p. 30).

Mesmo tendo ajudado a diminuir os excessos emocionais de Orides, a prática do Zen não conseguiu serenar completamente o seu temperamento. Pelos idos de 1976, foi morar nas redondezas do templo *Busshinji* com sua companheira no Zen, Shizuko Watanabe, uma jovem com problemas emocionais. Após deixar a residência de sua amiga, passa a residir em um quarto alugado por ela, visto que Watanabe também era locatária de quartos para moças solteiras (CASTRO, 2015, pp. 31-32).

O Zen fez parte da vida de Orides Fontela por quase 10 anos. Por volta dos anos 1980, afasta-se do budismo, e passa a viver uma vida boêmia e de uma religiosidade mais esparsa e menos ascética, frequentando a umbanda.

1.2.3 A umbanda

A umbanda foi a última tradição religiosa que Orides frequentou. Mesmo não tendo se aprofundado da mesma maneira que no Zen, deve-se pensar na importância que frequentar a umbanda teve para ligá-la mais diretamente às questões da cultura brasileira e para ligá-la mais diretamente à realidade concreta, conforme visto em seus últimos poemas. A maior “concretude” de *Teia*, seu último livro, certamente não significou uma ruptura total com o que produzira até então. Seria um exagero afirmar isso. Mas é inegável que os seus últimos poemas se ligam mais diretamente à terra brasileira e às suas vivências cotidianas. Pensar a umbanda, nesse sentido, é pensar Orides confrontando a sua própria brasilidade.

Em linhas gerais, o termo umbanda tem raízes africanas:

O vocábulo *umbanda* ocorre no *umbundo* e no *quimbundo* significando “arte de curandeiro”, “ciência médica”, “medicina”. Em *umbundo*, o termo que designa o curandeiro, o médico tradicional, é *mbanda*, e seu plural (uma das formas) é *imbanda*. Em *quimbundo*, o singular é *kimbanda* e seu plural, também, *imbanda* (LOPES, 2011, p. 1247).

Ademais, como se depreende da análise do termo umbanda feita por Nei Lopes, a umbanda é conhecida por fazer uma espécie de ponte entre diversas tradições religiosas, tendo por base cultos bantos e a “religião dos orixás jejes-iorubanos”, passando por contatos com o

hinduísmo, o cristianismo, as religiosidades ameríndias, e muitas outras (LOPES, 2011, p. 1247). Todavia, nesse vasto cadinho cultural, há diversas abordagens e até mesmo etimologias em jogo, buscando as origens e as fontes primordiais dessa tradição. Dessa forma, como alerta Luiz Antonio Simas, deve-se sempre ter em mente o caráter plural dessa religião, sem, contudo, negar-lhe algumas linhas principais que lhe são próprias (SIMAS, 2024, pp. 7-10).

Orides sempre deixou claro que a sua convivência com a umbanda não foi muito aprofundada. Valia-se da mesma como uma forma de se acalmar, ela que era tão intensa e às vezes desmesurada. O seu interesse primordial era nos ritos que a permitiam se libertar de seus problemas cotidianos. Confessa que até tentou frequentar psicanalistas, mas, além de serem caros, também não se satisfizera com a abordagem dos mesmos.

O seu depoimento a respeito da umbanda é muito ilustrativo da valoração que dava à sua participação nela:

Eu frequento um centro comum, que tem perto da minha casa. Eu nem acredito, nem deixo de acreditar. Mas me dá algum alívio. E não é coisa de burguês. Lá se conversa com caboclos, pretos-velhos, tiram-se energias negativas. Às vezes, eu estou assim, doída, e então aquela doídice sara por um tempo. Com o zen-budismo também. Eu sou uma pessoa meio tensa. (FONTELA, 2015a, p. 168)

Nessa sua fala, é nítido que a umbanda, para ela, significava exclusivamente uma busca de resolução e alívio para os seus problemas, sobretudo psicológicos. Ela mesma é incisiva a dizer que não tinha certezas nem dúvidas concretas sobre a verdade do que ali acontecia. Mas o alívio era real. E as práticas funcionavam.

As práticas citadas foram, especificamente, a conversa com caboclos e pretos-velhos, além do afastamento das energias negativas. Essa citação de Orides é importante pois a mostra ligada a duas das principais linhas dessa tradição afro-brasileira, sendo o “tripé” da umbanda formado pelos Caboclos, Pretos-Velhos e Crianças (BARBOSA, 2014, p. 206).

Falar com Caboclos e Pretos-Velhos é uma prática religiosa muito conhecida da umbanda. Os Caboclos são entidades que “formam verdadeiras aldeias no astral” e cumprem diversas funções, dependendo de sua relação com determinados Orixás:

Atuam em diversas áreas e em várias tradições espirituais e/ou religiosas, como no chamado Espiritismo Kardecista ou de Mesa Branca.

Simples e determinados, infundem luz e energia em todos. Representam o conhecimento e a sabedoria que vêm da terra, da natureza, comumente desprezado pela civilização, a qual, paradoxalmente, parece redescobri-los (BARBOSA, 2014, p. 206).

Os caboclos manifestam-se nas giras, como são chamadas as sessões de “trabalho espiritual na umbanda” (SILVA, 2005, p. 138). Orides frequentou muitas delas, entrando em

contato com essas entidades espirituais. O seu contato com essas entidades gerou resultados físicos e psicológicos sentidos por ela como positivos, levando-a a mudar para melhor.

Para exemplificar o contato de Orides com os caboclos, pode-se citar alguns deles que poderiam ter tido um interesse maior para ela, visto que buscava alívio para os seus problemas. Há os caboclos de Iemanjá, que atuam na limpeza espiritual, desmanchando trabalhos e aplicando passes. Também há os caboclos de Oxossi, que muitas vezes são chefes de Linha, também voltados para os banhos e defumadores. Além disso, os Caboclos de Oxum, especificamente, são conhecidos por aliviar a depressão e por atuar positivamente em ajuda a problemas emocionais (SILVA, 2005, pp.304-311).

Os pretos-velhos, por outro lado, são espíritos de antigos escravizados que se tornaram grandes conhecedores das ervas, dos feitiços e da magia. O seu conhecimento deriva do aprendizado que tiveram enquanto sofreram o regime de escravidão, superando com grandeza de espírito as mazelas infligidas iniquamente contra as suas vidas. Por terem transcendido o sofrimento humano, são considerados seres de grande sabedoria e amor, que servem como poderosos guias e auxiliares na caminhada dos seres humanos ainda vivos no mundo material. Como diz Moraes:

É muito comum essas entidades doces utilizarem a fumaça de seus cachimbos, passes, banhos de ervas e bebidas, como vinhos e cachaça no coité, para dissolver as cargas e energias negativas que envolvem os consulentes (MORAIS, 2014, p. 113)

Como foi dito, tirar energias negativas é algo muito presente em alguns ritos da umbanda, especialmente aqueles pertencentes às Linhas de cura. Nesse sentido, ocorrem cirurgias espirituais, cirurgia perispirituais, cromoterapia, fluidoterapia, homeopatia, reiki, visitas espirituais, e muitas outras, como florais de Bach, chás, etc (BARBOSA, 2014, pp.196-198).

Não se sabe ao certo quais práticas foram exercidas por Orides, mas, de acordo com o seu próprio depoimento, as limpezas energéticas e emocionais eram o seu objetivo maior. O que interessa, portanto, é pensar como essas práticas religiosas, mágicas e esses rituais tiveram efeito real na vida da poeta, que os buscava como alívio e reparação.

Em verdade, Orides sempre esteve em busca de transformação e de paz de espírito. Por seu temperamento muitas vezes ríspido, mostrava-se sempre em busca de algo que funcionasse como um esteio que a permitisse se orientar e pensar a si mesma e ao mundo. Esse esteio, porém, nunca a amparou por toda a vida. Ele sempre se mostrou fugidio e passageiro, por mais efetivo que tenham sido as suas práticas e os seus esforços. De todas as suas buscas religiosas, o Zen budismo foi o que mais efeito teve sobre si, o que mais

funcionou como esse dito esteio e ponto de equilíbrio. Mas até mesmo ele teve suas limitações, deixando sem solução muitos dos anseios mais íntimos da poeta.

Na umbanda, Orides teve a oportunidade de participar de muitas práticas específicas dessa tradição. Dentre outras, ouviu cantos, vivenciou as experiências místicas de terreiros, entrou em contato com entidades espirituais, conversou com elas e, de uma forma ou de outra, conseguiu algum tipo de amparo. Ninguém sai o mesmo após passar por essas experiências, mesmo que não saiba se elas são verdadeiras ou não. Para os fins desta tese, o que importa é pensar em tudo aquilo que transforma uma pessoa através de experiências, práticas, atividades e trabalhos sobre si (DAVIDSON, 2014, pp. 8-9). Tudo isso ocorreu com Orides em sua experiência umbandista.

As práticas umbandistas, pela sua própria natureza, são muito diferentes daquelas vivenciadas por Orides no Zen. Enquanto ela experimentou no Zen um mergulho meditativo sobre si, o que se deu na umbanda foi a sua participação em ritos e diálogos com entidades espirituais, uma verdadeira transfiguração do falar e do ouvir em experiências religiosas através do contato com seres de procedência sobrenatural. Os ritos, ademais, fizeram-na tocar em corporeidades e sentir o odor de substâncias em situações específicas e singulares, próprias da umbanda, o que qualifica as suas práticas como algo único e ominoso. Na umbanda, em contraste com o Zen, a sua vivência foi menos ascética e contemplativa, e mais proativa e agenciadora. O seu mergulho Zen foi mais interior e silencioso, enquanto o seu mergulho umbandista foi mais enfeitado e musical: um mergulho no encantamento do mundo.

Talvez fosse possível dizer, ao modo de breve resumo do que foi dito sobre as suas práticas religiosas que, enquanto o seu catolicismo juvenil se voltou mais para as rezas, leituras e adorações coletivas, a sua vivência Zen budista foi mais contemplativa e meditativa, e a sua experiência umbandista, mais mágica e ritualística.

1.3 Os escritos de Orides Fontela e a sua recepção crítica

A fortuna crítica da obra de Orides vem ganhando, a cada ano, cada vez maior volume, apesar de ainda ser modesta comparada a de outros poetas mais conhecidos e estudados da literatura brasileira. Desde o início, todavia, a sua obra chamou a atenção de alguns estudiosos, sendo o exemplo mais notável o de Davi Arrigucci Jr. (CASTRO, 2015, p. 78).

Arrigucci Jr., ao visitar São João da Boa Vista, impressionara-se ao ler um poema publicado por Fontela em um jornal local. Após isso, ao ter a oportunidade de se encontrar com Orides, lembrara-lhe que ambos haviam estudado no mesmo colégio, sendo ele o filho de um conhecido médico da região (CASTRO, 2015, pp. 78-79).

Todavia, a sua obra chamou atenção, ao longo dos anos, não apenas de Davi Arrigucci Jr., mas de muitos outros críticos, como Antonio Candido, Flora Süssekind, Ivan Junqueira, Ivan Marques, Luis Dolhnikoff etc – uma sucessão de intelectuais pautados por ideias e concepções distintas de literatura, mas que souberam enxergar uma riqueza singular em seus versos.

Essa riqueza e estilo singular, de fato, são a principal característica percebida de maneira quase unânime por todos os que se voltaram para a sua escrita – mesmo aqueles com uma visão e uma avaliação mais negativa de suas virtudes poéticas (LIMA, 2022, p. 279).

Muitas avaliações críticas da obra de Orides Fontela, todavia, são de breve extensão e não se debruçam sobre o conjunto de suas produções poéticas e ensaísticas, constituindo, talvez, a grande exceção o livro *Orides Fontela* de Ivan Marques (MARQUES, 2020). Isso não significa, de modo algum, que trabalhos mais concisos e sintéticos não sejam de grande valor para a compreensão de sua obra, como mostram, por exemplo, os escritos de Antonio Candido e Luis Dolhnikoff (CANDIDO, 1988; DOLHNIKOFF, 2015).

Não se pode negar, ademais, ao se falar de Antonio Candido, que seus dois depoimentos sobre a obra de Orides Fontela são muito importantes: o primeiro, o prefácio escrito para o livro *Alba* publicado em 1983; e o segundo, as orelhas do livro *Trevo* de 1988. Destaca-se, no prefácio de *Alba*, a atenção dada por ele à capacidade de Orides Fontela de produzir “muito significado com pouca palavra” (CANDIDO, 1983, p. 4). Ele também percebe a simbologia tradicional que se destaca dos versos da poeta, vendo a originalidade da autora, porém, no uso e na aplicação que faz dessas imagens consagradas, dando a velhas intuições formas atualizadas (CANDIDO, 1983, p. 4). A poesia de Orides, para ele, “tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou” ao mesmo tempo em que não ignora “o rigor construtor dos poetas engenheiros” (CANDIDO, 1983, p. 4). A engenharia mágica de Fontela, assim, “supera os modismos e transforma as tendências do tempo em coisa própria do poeta” (CANDIDO, 1983, p. 7).

Em seu outro depoimento a respeito da obra de Orides, na orelha de *Trevo*, também se destaca o tom elogioso – o que não é incomum, naturalmente, em um texto escrito nessas condições. O que Candido ressalta nessa orelha, da mesma forma que no prefácio de *Alba*, é o pendor conciso e moderno da poética de sua autora e o seu diálogo com algumas das imagens

mais costumeiras da tradição poética, traduzidas em mensagens aparentemente simples, mas de insuspeitas e profundas significações (CANDIDO, 1988, s.p.). Ele também aponta para a pluralidade de abordagens e “entradas” para o “universo” de Orides, exemplificando tal argumento com a temática da dualidade entre silêncio e palavra tão presentes na sua obra poética. Na dialética desses fatores, a “violência” da expressão rompe o branco do papel e a pureza do inexpresso, algo que, dentre outras relações possíveis de se pensar, lembra o milagre e a loucura que é a vida, esse mistério insolúvel (CANDIDO, 1988, s.p.). Assim, para o crítico, há muitos ângulos possíveis para se observar a poesia de Fontela, sendo a temática da dualidade uma das mais interessantes a se meditar.

Outro estudo digno de nota é o artigo de Alcides Villaça, “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela”, em que o autor aponta dimensões pouco destacadas da poesia de Orides. É certo que Villaça também aborda algumas temáticas mais consagradas da interpretação da obra de Fontela – como o já mencionado privilegiar de certas imagens tradicionais da poesia feitas pela autora –, mas ele vai além ao apontar certo estoicismo em sua obra e o modo como a poeta, mesmo não se valendo de um discurso confessional, traz em seus versos um “outro plano de confiança”: o que a interessava era questionar-se sobre o “nosso destino” (VILLAÇA, 2015, p. 295). Além disso, também é significativo o fato de Villaça ter visto no discurso da poeta, marcado pelos paradoxos, um matiz de “re-união de momentos iluminados”, em busca de uma espécie de revelação do valor do que é essencial, mesmo diante das angustiantes limitações humanas (VILLAÇA, 2015, p. 298).

Dentre outras questões, Villaça, para realizar a sua leitura, analisa muitas das epígrafes das obras publicadas pela autora, essas que são bastante sugestivas e dialogantes com os poemas presentes em cada livro. Quem lê as poesias de Orides Fontela e não se atenta para as epígrafes de suas obras certamente perde uma oportunidade de aprofundar-se em seu entendimento. Outrossim, também é muito interessante a sua visão de que é possível notar certo amadurecimento na poesia de Orides através dos anos, visíveis a cada obra lançada, bem como a consolidação e a consagração da poesia, segundo o entendimento e a poética de Fontela, “como uma tarefa do espírito, sem qualquer concessão a compreensão outras” (VILLAÇA, 2015, p. 304).

Destaca-se, ademais, a sua ideia de que há uma espécie de “realismo original” na obra de Orides, em que o essencial se transforma em realidade e em que as epifanias descortinam horizontes insuspeitos; e também em seu jogo poético, em que não caindo no puro misticismo inapreensível, sabe tratar e pensar a condição finita do ser humano, lidando com a mortalidade e com os “fenômenos do existir” (VILLAÇA, 2015, pp. 304-305). O interesse de Fontela está

mais representado pelo “modo como o sujeito articula os predicados de seus objetos do que nos objetos em si mesmos” (VILLAÇA, 2015, pp. 304-305). Também é bem acurada a sua percepção de que a poesia de Orides Fontela é perpassada por muitas interrogações, algo crucial e que evidencia o constante estado de reflexão de sua autora (VILLAÇA, 2015, p. 304).

A leitura de Flora Süssekind, partindo de outras referências, destaca-se pela sua abordagem profunda da poética de Orides, buscando compreender os seus veios constitutivos e os seus elementos que, muitas vezes não percebidos, ajudam a adentrar no seu labirinto aparentemente simples, mas de vias enigmáticas. Não é sem razão que Süssekind fala das indeterminações constantes nos versos da poeta, sempre em fuga, valendo-se de infinitivos, seres inanimados ou abstrações, parecendo elidir o “eu”. Esse “eu”, todavia, está muito mais presente em Orides Fontela do que se imagina. E, para a autora de *Papéis Colados*, o seu “eu” muitas vezes se apresenta como caçador, desconstrutor e destruidor, assumindo formas até mesmo mitológicas, como as das deusas Diana e Perséfone, em busca dos fragmentos e dos cacos que conformam a sua poética dissecadora (SÜSSEKIND, 2003, pp. 333-334).

Süssekind, em sua busca pelos elementos e pelas linhas de força dessa poética singular, faz proveitosos exercícios comparativos, aproximando a multifacetada simbologia da rosa em Fontela, por exemplo, com a rosa presente na autora portuguesa Maria Velho da Costa, especialmente em sua obra *Da rosa fixa*. A fugacidade de sentido em Fontela, dessa forma, se irmana do “talhe petalado” de seus poemas, cheios de vieses e ângulos de aproximação, semelhantes, nesse aspecto, aos de Maria Velho (SÜSSEKIND, 2003, p. 338).

Outra comparação instigante feita por Süssekind é a da rosa que se manifesta algumas vezes em Orides com a rosa presente na obra de W. B. Yeats, sobretudo no poema “*To the rose upon the rood of time*”. No poema de Yeats, segundo Süssekind, “se sugerem aproximações” que, em dado momento do poema, são rompidas frente a distanciamentos insuperáveis (SÜSSEKIND, 2003, p. 336; YEATS, 2008, p. 23). Para a crítica, essa aproximação e distanciamento também aparece na poesia de Fontela, que permanece “meio à distância”, nunca chegando a um término e concluindo a sua mensagem, mas, sempre que próxima de uma aparente solução, revela-se distante de seu fim (SÜSSEKIND, 2003, p. 336).

E Süssekind vai além, apontando que também há na poesia de Orides

um certo grupo de objetos – a estrela, a fonte, o espelho, o pássaro (não propriamente a sua vigília), o cristal, a flor, a rosa – que não funcionam apenas como referentes para possíveis descrições, mas como marcos, nomes cujo sentido se tenta precisar aos poucos, e que constituem uma espécie de repertório metafórico-vocabular próprio, campo imaginário com

delimitação toda particular no trabalho de Orides Fontela (SÜSSEKIND, 2003, p. 336).

Para Sússekind, esses simbolismos não limitam e enrijecem a obra da poeta, mas são vetores de aprofundamento sobre a tensão que percorre as suas criações. De fato, Orides Fontela soube como ninguém equilibrar-se e desequilibrar-se diante dos elementos inquietantes do mundo, nunca de modo reducionista, mas buscando na força das contradições imagéticas a ousadia de modelar a sua própria concepção de beleza, algo que também já fora intuído pelos críticos citados anteriormente.

Outra leitura singular da obra de Orides Fontela é a de Haqira Osakabe em seu ensaio “O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. Nesse estudo, que é mais aberto à filosofia, busca-se compreender a potência da poesia de acordo com a visão e com o desenvolvimento do trabalho artístico de Orides Fontela.

Para abordar tal questão, Osakabe afirma – pensando de um modo mais generalista e levando em conta a história da poesia – que há uma certa influência schopenhaueriana nas reflexões estéticas, poéticas, linguísticas, etc, que buscam ir além do racionalismo retórico-poético e científico consagrados classicamente nos estudos literários, algo que vai de encontro à perspectiva mallarmaica e à sua defesa da poesia e de sua singularidade frente à razão (OSAKABE, 2012, pp. 99-101). Dentro dessa perspectiva, é possível compreender a poesia de Orides Fontela como herdeira de tal tradição “schopenhaueriana”, por ser ela uma poeta que via com bons olhos a ideia de que a poesia tem em si mesma um poder e um conhecimento revelador característico e especial (OSAKABE, 2012, p. 101):

Do ponto de vista da autora, a palavra poética extrapola em muito a visão da linguagem como representação de algo que a antecede. Sim. A palavra poética é criadora de si mesma e a si mesma se consome porque, ao dizer-se, ela esvai-se na sua própria vitalidade. É a condição de sua própria precariedade (OSAKABE, 2012, pp. 102-103).

Isso evidenciaria que no próprio ato do dizer poético há tanto a superação da linguagem representativa quanto a limitação inerente à sua condição. Ou seja, diante das possibilidades misteriosas da poesia que tanto dizem quanto ocultam, a poesia de Orides Fontela se mostraria como “experiência” (OSAKABE, 2012, p. 104). Experiência que levaria o leitor a uma transformação, funcionando como um verdadeiro “rito sacrificial” em que se sacrifica o que se é durante a leitura, saindo dela como outro (OSAKABE, 2012, p. 105).

Para exemplificar as suas afirmações, Osakabe cita alguns poemas de Orides, vendo neles o poder particular da poesia de ir além da linguagem comum. A “palavra poética”,

assim, teria um poder criador e vital particular, indo além da “esfera da informação intelectual” (OSAKABE, 2012, p.102; p. 104). A poesia, dessa maneira, é “essencial à linguagem pois é o lugar onde esta se realiza, por excelência, já que aí ela se efetiva em seu grau máximo” (OSAKABE, 2012, p. 106). Osakabe, portanto, vê na poesia de Orides Fontela um anseio pela realização de algo maior do que a linguagem vulgar, pois a poesia, segundo ela, teria a capacidade assegurada de ir além do que é dado rotineiramente pelas palavras, abrindo-as para uma translucidez que apenas a própria poesia seria capaz de apontar e enxergar.

Além desses estudos analisados, também existe um curto – porém interessante – prefácio escrito pelo pensador francês Michel Maffesoli, para a coleção de poemas *Trèfle*, publicada na França em 1998, em que se fala da virtude própria da poesia de acordo com a compreensão de Orides Fontela da mesma. A leitura de Maffesoli é mais contextualizadora, vendo na singularidade poética de Orides Fontela um diálogo com o seu próprio tempo. Em seu prefácio, Maffesoli destaca a capacidade de Orides de captar o “saber orgânico” da pós-modernidade através da sabedoria própria da poesia, estando mais atenta ao agora do que ao pensamento sistemático (MAFFESOLI, 2015, p. 176).

Apesar disso, o pensador francês assevera que a obra de Fontela não deve ser reduzida a uma mera “expressão” de sua época. Ela funciona, em verdade, como uma crítica do quantitativismo contemporâneo, voltada para um tempo kairótico, vivido em sua plenitude. É por isso que se deve ler a poeta como um augúrio, como um ressurgir do espanto diante do “jogo do mundo, o mundo como jogo” (MAFFESOLI, 2015, p. 177). A poesia de Orides teria, assim, a capacidade de sentir o sabor do tempo a partir de seu “coração”, não de ser mero reflexo de suas condições (MAFFESOLI, 2015, p. 176).

A abordagem de Maffesoli é, sem dúvida, elogiosa. E nisso ela se irmana com a crítica de Ivan Junqueira, estribada na compreensão e na visão de que o crítico não precisa ser um “demolidor” do que lê. E é partindo dessa perspectiva que Junqueira consegue ver na obra de Orides Fontela aquilo que há de mais original e inovador em sua poesia (JUNQUEIRA, 2012, n.p.). Não é sem razão, portanto, que saúda entusiasticamente as abordagens críticas que souberam valorizar os versos da autora de *Rosácea*, livro que ele analisou em seu ensaio “A essência da linguagem”. Junqueira não economiza nos elogios: segundo ele, não havia em *Rosácea*, nem em *Alba*, nenhum poema “mediano”, sendo tudo fruto de alta realização (JUNQUEIRA, 1998, pp. 135-136).

Para Junqueira, Orides Fontela apresenta uma grande capacidade de síntese e de concisão, valendo-se das palavras exatas, sem mais nem menos, sendo avessa aos

“barroquismos” ou aos “artifícios” que fugissem do essencial e daquilo que deveria ser dito, no momento e na hora adequada. A capacidade da poeta de transformar pensamentos complexos em poesias do mais alto significado, com poucas palavras, encantou Junqueira, que viu em seus versos “apenas plenitude e serenidade, êxtase de quem recolhe a emoção “*in tranquility*””(JUNQUEIRA, 1998, p. 136).

E ele termina por concluir que

o segredo dessa altíssima poesia reside justamente aí, nessa linguagem de essencialidades, nesse discurso cuja limpidez dói até no próprio espírito, nessa dicção exata e cristalina na qual o que e o como da expressão poética convivem num diálogo de harmonia e organicidade absolutas (JUNQUEIRA, 1998, p. 135).

Um texto bem diferente do de Junqueira é a introdução de Luis Dolhnikoff à *Poesia Completa* de Orides Fontela, não somente por servir como porta de entrada de muitos leitores da autora em seu universo poético, mas também pelas ponderações que faz a respeito de sua recepção, além de apontar semelhanças e especificidades poéticas da artista. Para ele, dentre outros méritos, Orides Fontela teve o papel de ser a revitalizadora do “verso modernista brasileiro”, em um período em que algumas vanguardas optaram por caminhos visualistas e, até mesmo, pelo abandono completo dos versos (DOLHNIKOFF, 2015, p. 8).

Para Dolhnikoff, Orides Fontela foi além do que Bruno Tolentino – outro poeta que na sua perspectiva despontou como possível revitalizador do verso modernista – realizou. Tolentino, segundo Dolhnikoff, optou pelo retorno aos sonetos, construindo um caminho por demais tradicionalista (DOLHNIKOFF, 2015, p. 9). Todavia, diferentemente de Tolentino, Fontela, de modo único, não se limitou aos versos tradicionais, mas inventou a sua própria dicção e a sua própria forma. Ela foi uma verdadeira “representante (maior) da última geração modernista”, dialogando, porém, paradoxalmente, com as próprias concepções visualistas, que muitas vezes surgem em suas produções. Essa não é senão mais uma das ricas contradições da poeta, algo tão comum de se encontrar quando se estuda a sua vida e a sua obra (DOLHNIKOFF, 2015, p. 10).

Apesar de todos os seus méritos, segundo Dolhnikoff, Fontela sempre esteve distante de ter a repercussão que uma Adélia Prado, uma Hilda Hilst, um Roberto Piva ou um Paulo Leminski tiveram. Como se percebe, a recepção da obra de Orides teria sido, por conseguinte, aquém do merecido. Isso se explicaria, para ele, pelo seu temperamento difícil e pela sua “aspereza de personalidade” (DOLHNIKOFF, 2015, p. 17). Quem perde, assim, são os seus possíveis leitores, que deixam de conhecer uma das mais “importantes poetisas brasileiras

contemporâneas”, alguém capaz de pensar profunda e densamente cada verso em suas múltiplas dimensões, sejam elas sonoras, métricas, simbólicas, visuais e etc, algo cada vez mais raro em nossas letras (DOLHNIKOFF, 2015, p. 17).

Outrossim, ao citar Leminski, o crítico aproveita para aproximá-lo, curiosamente, da própria Fontela. Para ele, Orides foi uma espécie de “anti-Leminski”, pois, havia

muitas semelhanças entre as duas obras, como certo predomínio do poema curto ou curtíssimo, a forte presença da metalinguagem, as referências orientais, a frase lapidar. Mas as diferenças são ainda maiores, a ponto de torná-los, de fato, verdadeiros antípodas. Para citar um aspecto fundamental, se uma enunciava a dificuldade, o outro cultuava, ao final das contas, a facilidade. Orides: “tudo / será difícil de dizer: / a palavra real / nunca é suave”. Leminski: “inverno / primavera / poeta / é quem se considera”.

Orides Fontela pode, então, ser talvez descrita ou compreendida como uma espécie de anti-Leminski. Não apenas no rigor e na relativa dificuldade de sua poesia – em todo caso, em sua não-facilidade, apesar da lucidez e da clareza da expressão – mas também, e não por acaso, na sua oposta popularidade (DOLHNIKOFF, 2015, p. 17).

Após essas considerações, pode-se falar dos estudos mais extensos dedicados a analisar a obra de Fontela, dentre os quais se destacam o de Letícia Raimundi Ferreira e o de Ivan Marques. Além deles, há também uma importante obra coletiva, reunindo artigos de vários estudiosos, chamada *Poesia e Filosofia: Homenagem a Orides Fontela*. Em primeiro lugar, pode-se falar desta última obra, para depois abordar os estudos de Ferreira e de Marques.

Conforme o prefácio de *Poesia e Filosofia* escrito por Patrícia Lavelle afirma, no ano de 2018, após os 20 anos da morte de Fontela, realizou-se um simpósio em que foram discutidos os escritos da autora, especialmente na sua relação com a poesia e a filosofia (LAVELLE, 2019, p. 7). Lavelle destaca, além disso, o caráter filosófico dos seus poemas e a predileção da poeta pelo ato da leitura, algo que a marcou desde a infância (LAVELLE, 2019, pp. 7-8).

Acima de tudo, é o vigor e a constância do diálogo da poesia de Fontela com a filosofia que chamam a atenção de Lavelle e dos outros autores que publicaram seus textos nessa obra coletiva. Todavia, dentre esses estudos, há alguns que se destacam, a saber: o de Paulo Henriques Britto, o de Renata Sammer e o de Ivan Marques. Britto, ao estudar “Os decassílabos ocultos em “Alvo” de Orides Fontela”, evidencia como a autora trabalhou a sua poesia, muitas vezes em diálogo e, ao mesmo tempo, desconstruindo as formas clássicas (BRITTO, 2019, pp. 29-34). Por outro lado, o estudo de Renata Sammer destaca-se sobretudo por meditar de modo filosófico na obra de Orides Fontela, atentando-se para as “ontologias” presentes em seus livros. Para Sammer, é possível ver reflexões sobre o humano e o não-

humano em Orides, num trabalho quase xamânico da poeta de se pôr no lugar de outros seres animados ou inanimados (SAMMER, 2019, p. 78). A poesia de Fontela, dessa maneira, ao ser meditada através das teorias de Uexküll e Viveiros de Castro, dentre outras, revela-se como uma poética da metamorfose, que busca “alargar a experiência humana pelo que pode ser vivenciado também num poema” (SAMMER, 2019, p. 86).

Essas duas abordagens, muito distintas, trazem pontos de vista múltiplos sobre Orides Fontela, desde a sua versificação até as suas meditações mais metafísicas. A obra em conjunto, dessa forma, acaba atualizando e trazendo novas reflexões para a fortuna crítica da autora, exibindo todas as possibilidades que residem em suas leituras e releituras.

Dentre os estudos reunidos, ademais, também chama atenção o já referido artigo de Ivan Marques, cujas reflexões foram ainda mais esmiuçadas e desenvolvidas em seu livro *Orides Fontela* (MARQUES, 2020, pp. 15-16). Torna-se, assim, mais importante abordar as reflexões que ele desenvolve em sua obra principal de análise da poética de Orides.

Em seu livro *Orides Fontela*, a análise de Ivan Marques caracteriza-se pelo seu enfoque mais genérico. Isso significa que a leitura de Marques aborda a obra completa de Orides Fontela, levando-o a observar algumas linhas mestras da mesma, sendo a união de opostos, por exemplo, uma das temáticas que mais sobressaem dos escritos da poeta. Mas a união de opostos, obviamente, não é a única coisa que se destaca em sua arte, pois muitos outros aspectos da poesia de Orides a singularizam e tornam única. Marques não foi, aliás, o primeiro a reconhecer as singularidades da arte de Fontela, uma vez que muitos outros críticos, como visto anteriormente, já haviam reconhecido as especificidades da poeta, ela que sempre soube ser “desbravadora” e capaz de levar a sua poesia por caminhos ímpares e por novas dimensões (MARQUES, 2020, pp. 15-16).

Deve-se ter em mente, porém, um alerta: há um preconceito a se vencer quando se lê Orides. Um “pré-conceito” que embaça a leitura de sua obra, como se ela fosse feita de um distanciamento impossível de superar: “o pressuposto de uma total dissociação entre vida e obra” (MARQUES, 2020, p. 11). As palavras de Marques são indubitáveis: “com a restauração da coerência entre a obra e a biografia de Orides, talvez seja possível apontar o valor social e a grandeza ética de sua poesia” (MARQUES, 2020, p. 14). Essa convicção é realmente proveitosa e abre novos horizontes de entendimento, afinal, não é possível pensar a metafísica poética de Orides Fontela sem a sua física. E, mais ainda, pode-se dizer, como se faz nesta tese, que a espiritualidade de Fontela não foi apenas a das religiões, mas foi mais do que isso, aparentando-se àquela descrita por Foucault como uma espécie de ir além de si através de práticas, cuidados, experiências etc. (FOUCAULT, 2018b, pp. 28-29).

Ao se tentar apagar a relação da vida com a obra de Orides, perde-se a oportunidade de entender com mais profundidade ambas as coisas. Por outro lado, ao tentar repensar o vínculo entre vida e obra, não se quer reduzir uma a outra, de modo mecânico e esquemático. Segundo Marques, o que se ganha ao analisar a vida e a obra da poeta de maneira ponderada é uma nova possibilidade de entender “traços essenciais da poética oridiana como a dramaticidade, o senso do concreto, a ironia, o pessimismo e a crueldade” (MARQUES, 2020, p. 12). Marques cita em seu apoio, inclusive, um depoimento de Arrigucci Jr., a dizer que “a poesia de Orides está ligada à biografia de uma forma forte”, referindo-se à forma como a poeta transfigurou temáticas existenciais em problemas somente em aparência puramente abstratos (ARRIGUCCI, 2005, p. 116).

Marques, assim, aproxima-se de Arrigucci Jr. nessa questão, contrariando as análises críticas que a enxergam como por demais abstrata, ressaltando as suas ligações com a vida concreta:

Se abandonarmos a visão “olímpica” da poesia, que Orides atribuía aos críticos de *Teia*, podemos constatar que a poeta esteve sempre ligada ao cotidiano e à realidade do país agreste, enclacado, sem futuro (...), seja por seus frequentes diálogos com a tradição nacional, seja por ter experimentado, como raríssimos escritores, as agruras da nossa condição caatinga (MARQUES, 2020, p. 90)

Pode-se observar, dessa maneira, que essa aparente contradição entre biografia e abstração, na verdade, faz parte do quase onipresente jogo entre opostos que se desenvolve ao longo da obra de Orides. Não apenas jogo e tensão entre opostos, mas também uma união entre eles. Marques aponta, por exemplo, que essa união de opostos aparece não apenas em sua obra, mas também em sua biografia, especialmente quando se pensa na sua refinada metafísica em aparente contradição com a pobreza material com que teve de lidar durante toda a sua vida: “aristocrata” da poesia e “selvagem” socialmente (MARQUES, 2020, p. 8).

São raros os poetas que conseguem sobreviver apenas com a poesia. A poesia muitas vezes não enriquece, não paga salários, não aumenta o patrimônio de seus autores. E o caso de Orides foi um dos mais tristes de que se tem conhecimento nas letras nacionais. Ao mesmo tempo em que produzia uma poesia extremamente refinada, teve de viver em ambientes marginais e abandonados.

De todo modo, o caminho que Orides escolheu para refletir e superar o mundo precário em que viveu foi o da alquimia de seus versos, pelos quais muitas vezes tentou purificar as impurezas e agruras de sua condição social através de meditações extremamente profundas e filosóficas.

O ensaio *A lírica dos símbolos em Orides Fontela* de Letícia Ferreira, por outro lado, destaca-se não apenas por abordar a poética de Orides Fontela, mas pelo seu enfoque no livro *Alba*. Partindo de considerações teórico-metodológicas bem estabelecidas, a saber, na teorização de Umberto Eco sobre o “modo simbólico”, vê no símbolo, tomado nessa perspectiva, “o elemento central da composição artística de Orides Fontela” (FERREIRA, 2002, p. 50). Na poética simbólica de Orides, identifica três áreas semânticas principais: a luz, o silêncio e a coexistência dos contrários (FERREIRA, 2002, p. 52). Ademais, reconhece o esforço da poeta de retrabalhar símbolos consagrados da poesia ocidental, reatualizando-os e “inserindo-os numa forma poética que, ao falar simbolicamente sobre si mesma, fala também do contexto sócio-cultural que lhe é contemporâneo” (FERREIRA, 2002, p. 52).

Além disso, a poética de Fontela, segundo Ferreira, é francamente composta de “metapoemas”, ou seja, de poemas sobre a poesia, que buscam entender a difícil questão da essência e do sentido do próprio poetizar (FERREIRA, 2002, p. 58). Nesse jogo de espelhos entre poesia e poemas, Orides revela e esconde as suas próprias concepções, trabalhando-as e retrabalhando-as em suas imagens e símbolos, como presentes no próprio poema “Alba”, homônimo do terceiro livro da autora e que, segundo Ferreira, funciona como o eixo central de “uma trama metalinguística e intertextual” que atravessa e marca muitas de suas produções poéticas (FERREIRA, 2002, p. 54).

Para Ferreira, há uma “resistência à realidade extratexto” intrínseca à obra de Orides Fontela, especialmente nos poemas mais abstratos e que insistem em se afastar da realidade concreta, permanecendo no terreno da reflexão (FERREIRA, 2002, p. 109). Há como que um espanto existencial que perpassa toda a obra de Orides, estupefata diante das desventuras que grassam no mundo, e que a fazem se voltar para o pensamento. O mundo, desse modo, se traduz como um lugar problemático e traiçoeiro, em que as incertezas da vida cotidiana contrastam ao máximo com os anseios metafísicos dos seres humanos.

Os anseios metafísicos de Fontela, portanto, não significam que a sua obra seja alienada. Ao contrário, segundo Ferreira, ela se apresenta como uma lírica singular em tempos turbulentos:

A poeta Orides Fontela e toda a sua obra literária espelham, em difusas projeções caleidoscópicas, a situação aporética do sujeito, a vivência problemática numa realidade plural, sob muitos aspectos adversa e desumana, e a reafirmação utópica de liberdade do homem. Poesia e poeta reconhecem, enfim, o papel decisivo assumido pela linguagem, como lugar onde a verdade possível se constrói (FERREIRA, 2002, p. 110).

Além dessas questões existenciais, há outras que se destacam na obra de Orides Fontela, de acordo com a leitura de Ferreira. Uma delas é que a poética de Orides reatualiza “interrogações básicas da poesia moderna”, o que a aproxima de reflexões sobre problemáticas trazidas à tona por “Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé” (FERREIRA, 2002, p. 110). Também há, no jogo poético de valorização da palavra alimentado por Fontela, uma espécie de “religiosidade agnóstica”, próxima a certas crenças vistas como heréticas pelo catolicismo, em busca de uma realização e de um sentido que às vezes vão de encontro até mesmo a concepções místicas orientais (FERREIRA, 2002, p. 111).

Percebe-se, assim, ao comentar mesmo que brevemente a fortuna crítica de Orides Fontela, que os críticos das mais distintas tendências literárias, ideológicas e artísticas souberam ver em sua obra uma originalidade ímpar nas letras brasileiras. A maior parte das críticas, como se percebeu, foram positivas. A única crítica com que se teve contato e que traz uma avaliação mais negativa da poética de Orides Fontela foi a de Luiz Costa Lima. Mesmo ele, porém, reconhece a singularidade de sua obra, afirmando, todavia, que há realizações qualitativamente muito desiguais entre os seus poemas, o que não seria condizente com a recepção tão positiva que Orides teve (LIMA, 2022, pp.279-281, p. 286, p. 292).

Apesar disso, o que se pôde perceber nos críticos analisados, de modo quase unânime, é a qualificação da obra de Orides Fontela como valiosa, especialmente no contexto de seu surgimento. De fato, a poeta acabou por ser retratada pela crítica como alguém que soube poetizar de modo único em um contexto de profunda transformação e contestação da poesia brasileira, envolta em novas formas visuais, musicais e até mesmo negadoras do verso. Não se pode negar, portanto, de uma forma ou de outra, que a obra de Orides Fontela foi digna de admiração pela grande maioria de seus intérpretes, sendo eles defensores das mais distintas teorias, metodologias, ideologias, filosofias e etc de análise literária.

2 OS CONCEITOS DE ALETURGIA, CUIDADO DE SI E ESPIRITUALIDADE POÉTICA

Michel Foucault, logo nas primeiras páginas de *Vigiar e Punir*, fez questão de salientar as questões mais fundamentais de sua empreitada teórica durante os anos 1970, que o levaram a estudar não apenas o caráter negativo e punitivo do poder jurídico, mas também o lado produtivo e positivo desse poder e do poder em um sentido mais geral. Nesse estudo, ele afirma que, a partir de mais ou menos 1780, inicia-se a metamorfose do poder centrado na punição violenta dos corpos em direção a uma punição centrada na alma. Ao espetáculo dantesco das punições sangrentas opunha-se a nova era de punições voltadas a elementos incorporais dos indivíduos. O poder não mais esquartejaria, decapitaria, trucidaria, mas tornar-se-ia mais “humanizado”, higiênico e indolor (FOUCAULT, 2002, p. 18).

Foucault observou, todavia, que essa modificação da violência explícita para um tratamento “científico” do preso mascarava uma perversa lógica de dominação, não mais pautada no espetáculo suplicial, mas em ardis suavizados calcados em novas relações de poder. O caráter brando das penalidades, assim, mesmo que acalentasse a boa consciência e os bons sentimentos da burguesia em direção aos direitos humanos do preso, na verdade se estabeleceu como uma vigilância e um controle cada vez maior da vida humana.

Sob a suavidade ampliada dos castigos, podemos então verificar um deslocamento de seu ponto de aplicação; e através desse deslocamento, todo um campo de objetos recentes, todo um novo regime da verdade e uma quantidade de papéis até então inéditos no exercício da justiça criminal. Um saber, técnicas, discursos científicos se formam e se entrelaçam com a prática do poder de punir (FOUCAULT, 2002, p. 23).

Observa-se, na citação acima, como a formação de um novo regime da verdade, apresentado através de suas roupagens institucionais, assumiu um lugar de destaque nesse momento do desenvolvimento teórico de Foucault. Essa reflexão se desdobrou, posteriormente, de modo especial, a partir do segundo volume da *História da Sexualidade: o uso dos prazeres* e seu estudo das práticas e do cuidado de si.

De fato, em *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*, Foucault fez o que denominou de um “terceiro deslocamento”: um movimento em direção à análise dos sujeitos. Em suas palavras: “convinha pesquisar quais são as formas e as modalidades da relação consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito” (FOUCAULT, 2017b, pp. 10-11). Indo além do seu primeiro “deslocamento”, nascido de seus

questionamentos à noção de progresso dos conhecimentos, o que o levou a se interrogar sobre as práticas discursivas, também foi além do seu segundo “deslocamento”, o das obras que, como visto no início deste capítulo, analisavam os poderes e seus múltiplos exercícios. De *Vigiar e Punir* até *O uso dos prazeres*, a obra foucaultiana se transformou profundamente.

Em verdade, Foucault admite que tal tarefa exigiu que reformulasse tudo aquilo que já vinha esboçando como continuação do seu primeiro volume da *História da Sexualidade*. Não foi uma tarefa simples modificar as suas pesquisas para o estudo de uma “hermenêutica de si”. Isso, porém, não era algo fora de suas ambições intelectuais, visto que coadunava-se perfeitamente com o seu objetivo de pensar uma “história da verdade”:

Uma história que não seria aquela do que poderia haver de verdadeiro nos conhecimentos; mas uma análise dos “jogos da verdade”, dos jogos entre o verdadeiro e o falso, através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado. Através de quais jogos da verdade o homem se dá seu ser próprio a pensar quando se percebe como louco, quando se olha como doente, quando reflete sobre si como ser vivo, ser falante e ser trabalhador, quando ele se julga e se pune enquanto criminoso? Através de quais jogos da verdade o ser humano se reconheceu como homem de desejo? Pareceu-me que, colocando assim essa questão e tentando elaborá-la a propósito de um período tão afastado dos meus horizontes, outrora familiares, abandonava, sem dúvida, o plano pretendido, mas estaria mais próximo da interrogação que desde há muito tempo me esforço em colocar (FOUCAULT, 2017b, pp. 11-12).

É dentro desse deslocamento derradeiro da obra foucaultiana que deve ser entendido o desenvolvimento teórico da presente tese. A partir dessas noções basilares, em que o estudo da produção da verdade aparece como uma das questões mais fundamentais do pensamento de Foucault, é que se desenvolveram seus cursos e livros voltados a questões como as da aleturgia, cuidado de si e espiritualidade, conceitos que serão muito úteis para a análise de temas filosóficos, sociais, culturais e, no caso em discussão, de obras literárias, como a de Orides Fontela.

2.1 A aleturgia

A questão da aleturgia ou das formas aletúrgicas surge no pensamento de Foucault a partir do momento em que ele passa a atentar para a subjetividade, no seu dito terceiro deslocamento, como visto anteriormente. Para que se entenda a abordagem foucaultiana dessa questão e a reflexão em torno desse conceito, pode-se iniciar pensando em como a aleturgia se

apresenta em sua obra, para, logo em seguida, pensar como ela pode ser utilizada para melhor compreender a poesia de Orides Fontela em seu “jogo de práticas” implicadas no dizer a verdade sobre si mesma (FOUCAULT, 2011, p. 6).

Pode-se começar explicando a distinção fundamental que existe, segundo Foucault, entre a análise das estruturas epistemológicas daquela presente na análise das formas aletúrgicas. A análise das estruturas epistemológicas seria responsável pela discussão das “estruturas próprias dos diferentes discursos que se propõem e são recebidos como verdadeiros”, isto é, com um foco nos discursos e suas estruturas. Apesar de suas vantagens no que concerne a pensar a formação de conceitos e conhecimentos, esse tipo de leitura epistemológica parece distanciar-se das questões mais próximas do indivíduo, da subjetividade e de sua relação com si. E é por isso que Foucault se volta para esse segundo estudo, chamado por ele de análise das formas aletúrgicas. Para ele, a análise das formas aletúrgicas se localiza exatamente nesse ponto de confluência da subjetividade com a verdade, observando como, em que condições, formas e atos o sujeito se manifesta e diz a verdade sobre si. Ou seja, como o sujeito “representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 4).

O foco, portanto, passa a recair sobre o indivíduo e seu ato de dizer a verdade, não mais nos discursos “puros”, distantes dos sujeitos e de suas práticas. Nesse jogo, o indivíduo “se constitui e é constituído pelos outros como sujeito que diz a verdade”. É por isso que Foucault utiliza-se do conceito de “aleturgia”, pois, segundo ele, etimologicamente, aleturgia significa “a produção de verdade, o ato pelo qual a verdade se manifesta” (FOUCAULT, 2011, p. 4).

Um dos passos mais significativos dados por Foucault nesse estudo da aleturgia foi o seu giro de investigação para a Antiguidade, a meditar a obra dos pensadores antigos e da cultura greco-romana. Nesse giro, pôde perceber a importância da acolhida da noção de dizer a verdade sobre si nos tempos pretéritos. Ele cita, entre outros exemplos dessa construção de uma verdade relativa à subjetividade, o exame de consciência praticado pelos pitagóricos e estoicos; a troca de correspondência e cartas morais, pautadas pela reflexão sobre práticas espirituais; e os cadernos, espécies de diários, em que se anotava e se escrevia sobre si mesmo, repletos de meditações sobre leituras, atividades, sonhos e ações a tomar (FOUCAULT, 2011, p. 5).

Foucault também exemplifica, em *História da sexualidade: As confissões da carne*, as formas de aleturgia existentes durante o período de ascensão e consolidação do cristianismo na Europa: uma aleturgia do “fazer-verdadeiro” (relacionada à exomologese) e uma aleturgia

do “dizer verdadeiro” (relacionada à *exagoreusis*). Tais procedimentos de verdade, para ele, apesar de suas imbricações e diferenciações, irão terminar com um sobrepujamento da *exagoreusis* sobre a *exomologese*: do dizer sobrepondo-se ao fazer, do discurso e da vontade de saber sobrepondo-se às práticas penitenciais, conforme se estabeleceu no mundo moderno (FOUCAULT, 2020, p. 454-458).

Pode-se salientar que essas e outras práticas, sejam antigas ou medievais, se desenvolveram ao longo do tempo, em múltiplas formas e variações, em múltiplas continuidades e rupturas. O jogo dessas práticas, porém, com a consolidação da vontade de saber, como que obscureceu as práticas anteriores, o que se traduziu, por exemplo, nessa referida sobrevalorização dada ao longo do tempo ao “dizer-a-verdade sobre si mesmo”, numa espécie de extensão da temática do “conhece-te a ti mesmo” socrático que por muito tempo predominou entre os pensadores e filósofos ocidentais (FOUCAULT, 2020, p. 458; FOUCAULT, 2019, pp. 4-6).

Foucault, porém, pensou em outro registro, em um contexto mais amplo e que possibilitou ver o famoso “conhece-te a ti mesmo” como apenas uma perspectiva dentro de um quadro maior e mais amplo, capaz de concentrar as variadas práticas existentes ao longo dos séculos. Esse quadro maior foi o do cuidado de si (FOUCAULT, 2019, p. 6). O cuidado de si, que será analisado mais detidamente no próximo tópico, tem uma relação intrínseca com a aleturgia e funciona em conjunto com a mesma, calcando as manifestações da subjetividade e sua ligação direta com a verdade ao modo de produzi-la através de atos, gestos, atitudes, repetições etc. Esse aspecto não deve ser perdido de vista, pois constitui a ponte entre essas duas questões, apesar de agora o esforço concentrar-se em entender a aleturgia.

Não obstante, para avançar no entendimento da aleturgia, pode-se citar as próprias palavras de Foucault em *Hermenêutica do sujeito*:

poderíamos chamar de “aleturgia” o conjunto dos procedimentos possíveis, verbais ou não, pelos quais se revela o que é dado como verdadeiro em oposição ao falso, ao oculto, ao indizível, ao imprevisível, ao esquecimento, e dizer que não há exercício do poder sem algo como uma aleturgia (FOUCAULT, 2018a, p. 8)

A partir dessa declaração de Foucault é possível perceber o porquê da aleturgia ser tão importante para o seu pensamento, pois sem ela não se pode pensar o exercício do poder e a correspondente produção dos conhecimentos. De fato, a aleturgia está em todo lugar onde se apresenta o poder, pois desvincular o poder da verdade é algo que não se coaduna com as reflexões foucaultianas. Onde há poder há produção da verdade. É por isso que, como visto,

não há contradição entre os seus estudos anteriores, como *Vigiar e Punir*, e a sua virada em busca da constituição do sujeito. Ademais, é por isso que ele utiliza a noção de aleturgia em seus estudos dos antigos textos gregos, visto que, a partir dessa noção, Foucault percebeu que poderia se valer de uma compreensão mais profunda das produções de verdades e de subjetividades nos âmbitos mais diversos do conhecimento e das práticas antigas e modernas, respeitando, obviamente, os seus distintos contextos e aplicações.

A aleturgia, portanto, é a produção da verdade e seus desdobramentos em múltiplos sentidos. Da ciência, do teatro, da música até a religião, muito se vê de aletúrgico. E, como não poderia deixar de ser, isso também interessa ao estudo da literatura – motivo principal desta tese.

Em verdade, essas considerações foucaultianas não afastam a sua visão do poder e da verdade das questões literárias. Muito pelo contrário. O que ocorre é que a partir dessa ligação entre aleturgia e poder, entre produção de verdades e relações de poder, é possível refletir a incidência disso em obras de literatura. É o que o próprio Foucault faz, por exemplo, ao analisar a obra *Édipo Rei* através de uma leitura aletúrgica. Nessa leitura aletúrgica, ele destaca como a tragédia grega, de um modo geral, encarnava a ideia de ser ela mesma uma aleturgia, por ser o *locus* propício para uma manifestação ritual da verdade. Vale a pena transcrever o período a seguir, que, de certa maneira, resume a pretensão foucaultiana de ver aleturgia na tragédia de Sófocles.

Claro, toda tragédia grega é uma aleturgia, isto é, uma manifestação ritual da verdade; uma aleturgia no sentido bem geral do termo já que, evidentemente, através dos mitos, dos heróis, através dos atores, através das máscaras que os atores usam, a tragédia dá a entender e dá a ver o verdadeiro.

(...) portanto, toda tragédia é uma aleturgia, na medida em que não só ela diz a verdade como representa o dizer-a-verdade. Ela é, em si mesma, uma maneira de fazer aparecer o verdadeiro, mas também é uma maneira de representar como, na história que ela conta ou no mito a que se refere, a verdade veio à luz (FOUCAULT, 2018a, p. 24).

Nesse trecho, é bem direta a relação da aleturgia com a tragédia: na tragédia, o que está em jogo é o seu caráter de manifestar ritualmente a verdade. Ao contar e recontar mitos, a tragédia grega os valorizava ou revalorizava dentro de seus interesses próprios, valendo-se de situações específicas que poderiam ser entendidas das maneiras mais polissêmicas, mas que, na leitura foucaultiana, se vê como um ritual ordenado e organizado para manifestar a verdade. Nesse jogo de máscaras, tudo estava nítido. Nada estava escondido, mesmo que cenicamente. Não é apenas o ato de dizer o verdadeiro que chama atenção, mas a própria representação desse dizer. Tudo isso é extremamente rico para se entender as direções e as

condições de possibilidade de se dizer e representar o que é verdadeiro em sua manifestação, que nesse caso específico, não custa reafirmar, é ritualizada.

A aleturgia, portanto, constitui-se como veridicção, como modos de dizer a verdade que se desenvolvem através das obras, discursos ou qualquer coisa que, de uma forma ou de outra, produza verdades. Na análise de *Édipo Rei*, ademais, Foucault guiou a sua reflexão até o ponto de reconhecer que há, na história do Ocidente, uma aproximação radical entre a veridicção e o eu. O eu mesmo e a aleturgia, desse jeito, se imiscuem de tal forma que se tornam o principal veículo de estudo da obra foucaultiana, como ele mesmo reconhece: “é isso que me interessa na história da verdade no Ocidente” (FOUCAULT, 2018a, p. 47).

Além de evidenciar a possibilidade de se ver nas antigas tragédias gregas a abertura para uma leitura aletúrgica, como é bem evidente no texto citado, Foucault também fez questão de advertir que a sua leitura não é, de maneira alguma, a única correta, não é uma análise “exclusiva” ou “imperialista”, no sentido de querer desbancar todas as outras leituras alternativas. Existem múltiplas leituras de qualquer obra literária – isso não é nenhuma novidade. O que interessa perceber, no entanto, é como esses apontamentos de Foucault possibilitam uma abertura de entendimento de outras obras, não apenas daquelas analisadas por ele. É através desse reconhecimento de uma leitura plural, por parte de Foucault, que irá se propôr a leitura aletúrgica da poesia e do pensamento de Orides Fontela, conforme será possível observar no decorrer dessa pesquisa (FOUCAULT, 2018a, p. 25).

Poder-se-ia argumentar, de outra forma, que as análises de Foucault se concentram na Antiguidade e que seria um problema se valer das mesmas para ler e pensar autores contemporâneos. Isso, porém, não procede. Apesar dessas análises do “último” Foucault se darem na maior parte do tempo no contexto da Antiguidade, o entendimento da produção de verdades não se limita a essa temporalidade. Entender a relação do poder com a produção de verdades é fundamental para o mundo de hoje, sobretudo no que diz respeito aos estudos literários.

Como dizem François Ewald e Alessandro Fontana, cabe aos leitores entenderem a obra de Michel Foucault dentro de seus próprios dilemas. Se em sua época, ao falar de gregos e latinos, muitos conseguiram refletir sobre as suas próprias realidades sociais, hoje em dia ainda é possível fazer o mesmo. Foucault tem muito a dizer a quem souber lê-lo, respeitando as suas meditações, mas, ao mesmo tempo, sabendo aplicá-las e adaptá-las à sua própria realidade e necessidade. Afinal, o pensamento é mesmo assim. Da mesma forma que Foucault leu Sêneca, Fílon e outros autores ao seu modo, também é possível ler a sua própria filosofia

ao modo que melhor corresponder aos anseios da época em que se vive (EWALD; FONTANA, 2011, p. XI).

Analisar a obra de Orides Fontela através das formas aletúrgicas, dessa maneira, apresenta-se como uma possibilidade de repensar a obra de uma poeta singular na literatura brasileira, ao mesmo tempo em que se reflete sobre as relações de poder e saber que nela se articulam e encontram.

2.2 O cuidado de si

A questão da aleturgia se relaciona diretamente ao cuidado de si. Em verdade, esta temática do cuidado de si dominou os últimos livros e cursos de Foucault. Como advertido no tópico anterior, o cuidado de si não deve ser confundido com o “conhece-te a ti mesmo”, famoso e oracular mote do filosofar socrático, mas, ao contrário, o cuidado de si é muito mais amplo do que isso e não se limita ao conhecimento de si, mas aponta para um conjunto de situações que não se reduzem ao mero conhecer. O cuidado de si exige labor e disciplina, exige colocar-se por inteiro no que se faz e manter a atenção e o esforço prolongado em suas práticas: “ocupar-se de si não é uma sinecura” (FOUCAULT, 2017c, pp. 65-66). O cuidado de si implica a “constituição de si enquanto “sujeito moral””, na medida em que o sujeito “estabelece para si um certo modo de ser”. Há toda uma dinâmica entre cuidar de si, constituir-se enquanto sujeito, e seus objetivos e alvos para a sua própria transformação, o seu aperfeiçoamento direcionado a um anseio moral que o liga a certas práticas e códigos que o possibilitam mudar (FOUCAULT, 2017b, p. 36).

Em suas pesquisas, Foucault refletiu como foi a partir das experiências dos filósofos gregos que se iniciou a tradição do cuidado de si. Começando por estudar o exemplo seminal de Sócrates, Foucault foi muito além desse pensador, mostrando como o cuidado de si não se limitou ao território da Grécia Antiga, mas se espalhou e se modificou ao longo do tempo através dos múltiplos contextos em que ele foi praticado e pensado:

Ora, é esse tema do cuidado de si, consagrado por Sócrates, que a filosofia ulterior retomou, e que ela acabou situando no cerne dessa “arte da existência” que ela pretende ser. É esse tema que, extravasando de seu quadro de origem e se desligando de suas significações filosóficas primeiras, adquiriu progressivamente as dimensões e as formas de uma verdadeira “cultura de si”. Por essa expressão é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convém ocupar-se

consigo mesmo é, em todo caso, um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu, assim, uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber (FOUCAULT, 2017c, p. 58).

Partindo de seus modelos gregos, especialmente o desenvolvido no *Alcíbiades* de Platão, Foucault conduz as suas análises a partir da Antiguidade, passando pelas cartas do filósofo romano Sêneca, até chegar, no tardiamente publicado volume 4 de sua *História da sexualidade*, às práticas do ascetismo cristão relativas à carne – tudo isso evidenciando e meditando nas diferenças e desenvolvimentos históricos presentes na ideia de cuidado de si (FOUCAULT, 2020).

Salienta-se, além disso, ao longo dos estudos foucaultianos, que desde a Antiguidade já surgira a ideia de que o cuidado de si não deveria permanecer restrito a um grupo de elite da sociedade, mas poderia ser praticado por qualquer pessoa. Os filósofos da Roma antiga, por exemplo, já admitiam essa ideia, não vendo uma correlação obrigatória entre o cuidado de si e uma vida de dedicação e convivência exclusiva com os luminares do pensamento filosófico (FOUCAULT, 2017c, pp. 62-63). Da mesma forma, não havia nenhum limite de idade para o cuidado de si, pois os antigos não viam nenhum tipo de impedimento em se começar a cuidar de si seja na juventude, seja na velhice. O que interessava, de fato, era “aprender a viver a vida inteira”, vendo a vida como uma “espécie de exercício permanente” (FOUCAULT, 2017c, p. 63).

É por isso que se diz que o cuidado de si não deve ser confundido com uma mera prática motivacional, um *hobby* temporário ou com alguma autoajuda psicológica. O cuidado de si, ou *epiméleia heautoû* (ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ), é muito mais profundo do que uma mera preocupação, pois traduz-se em labor, em um trabalho atento e constante.

É preciso compreender que essa aplicação a si não requer simplesmente uma atitude geral, uma atenção difusa. O termo *epimeleia* não designa simplesmente uma preocupação, mas todo um conjunto de ocupações; trata-se de *epimeleia* quando se trata de designar as atividades do dono de casa, as tarefas do príncipe que vela por seus súditos, os cuidados que se deve ter para com um doente ou para com um ferido, ou ainda as obrigações que se prestam aos deuses ou aos mortos. Igualmente, em relação a si mesmo, a *epimeleia* implica um labor (FOUCAULT, 2017c, p. 63).

Vê-se, dessa forma, que a questão do tempo e da dedicação é fundamental para a cultura de si. Ela se manifestou de diversos modos na Antiguidade, cada um mais propício para certos indivíduos ou grupos que se dedicavam a si. Foucault chegou a exemplificar

algumas dessas alocações do tempo reservadas ao cuidado de si, como o fato de alguns praticantes dedicarem períodos da manhã, da tarde ou da noite a essas atividades. Ademais, há também a grande variação de práticas, como a memorização de fórmulas fundamentais para a vida, o exame do dia transcorrido, o retiro em lugares importantes e muitas outras, ilustradas nas vivências de alguns dos mais conhecidos pensadores da filosofia romana, como é o caso de Marco Aurélio, Sêneca e Epiteto.

Como não poderia deixar de ser, chama a atenção a importância dada por Foucault a algumas práticas que interessam de maneira especial a esta pesquisa. Nesse sentido, pode-se citar, por exemplo, o valor dado às leituras, às próprias anotações tomadas durante essas leituras, à rememoração das conversas tidas ao longo da vida, dentre muitas outras atividades. Pode parecer surpreendente a avaliação de que as conversas pertencem ao escopo do cuidado de si, mas é nelas que o sujeito muitas vezes tem a oportunidade de se conhecer melhor e também de se apresentar de um modo mais franco e aberto consigo mesmo e com o outro, algo verdadeiramente transformador, superando a gama de dificuldades que se surgem quando se permanece isolado e sem contato com ninguém. Muitas conversas são transformadoras, e, a partir delas, há verdadeiras mudanças de rumo na vida das pessoas. É nas conversas e nas correspondências, destaca Foucault,

onde se expõe o estado da própria alma, são solicitados conselhos, ou eles são fornecidos a quem deles necessita – o que, aliás, constitui um exercício benéfico até para aquele chamado preceptor, pois assim ele os reatualiza para si próprio (FOUCAULT, 2017c, p. 66).

Com o decorrer do tempo, as formas do cuidado de si se transformaram, assumindo as mais distintas configurações. Exemplo claro dessa afirmação são os próprios estudos foucaultianos voltados para a compreensão do modelo ascético-monástico medieval em que ele identifica a formação de um modelo cristão de cuidado de si. Da mesma forma, Foucault localiza a modernidade como um momento de mudanças ainda mais significativas no que diz respeito a essa temática. A partir de Descartes, por exemplo, há uma grande ruptura com a tradição do cuidado de si, desaguando numa forma mais extremada do “conhece-te a ti mesmo”, caracterizada sobretudo pelos excessos do cartesianismo, filosofia em que o conhecimento do sujeito assume o lugar preponderante no acesso à verdade (CASTRO, 2016, p. 95).

É nesse contexto que deve ser entendido o chamado “momento cartesiano” que, muito mais do que ser considerado um mero evento ligado à pessoa de René Descartes, deve ser

visto como um marco importante da separação entre a filosofia e a *epiméleia*. Não que essa divisão tenha sido definitiva e incontornável, mas, segundo Foucault, ela existiu e não pode ser ignorada, pois trouxe consigo consequências intelectuais que chegaram até os dias atuais e que são perceptíveis em muitas tradições filosóficas (FOUCAULT, 2019, p. 25).

A própria existência de filosofias que, durante todo esse período de afastamento da *epiméleia heautoû*, ainda se amparavam na espiritualidade, preocupadas com o cuidado de si, argumenta contra um abandono total dessas práticas. O spinozismo, o hegelianismo, o marxismo, a psicanálise, etc, são exemplos de que tal coisa não ocorreu. Isso não quer dizer absolutamente que essas filosofias sejam inerentemente voltadas ao cuidado de si, mas, em verdade, o que se pontua é que há nelas elementos que permitem que se observe em seu meio a ânsia de um retorno à essa antiga tradição (CASTRO, 2016, p. 96). Além disso, filósofos como Schelling, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger contribuíram, cada um ao seu modo, para a preservação do cuidado de si e da espiritualidade como fundamentais para a transformação do sujeito. Portanto, pode-se afirmar que o ato de conhecer e o ato de se transformar se mantiveram muitas vezes interligados. Para Foucault, a filosofia que surge no século XIX testemunha um retorno do cuidado de si como elemento fundamental do pensamento humano, não mais distanciado das práticas de si enquanto constituição do sujeito. Essa reação da filosofia do século XIX, assim, visava rebater as tentativas dos filósofos anteriores, como Descartes, que tentavam se “desprender dessas mesmas estruturas” (FOUCAULT, 2019, p. 28).

O fato de Foucault começar o seu estudo do cuidado de si a partir da sociedade greco-romana, como visto, não significa que as suas reflexões se resumam a um mero estudo histórico localizado. Ao contrário, o seu esforço intelectual mobilizou-se como uma tentativa de compreensão de como a vida moderna afastou-se do cuidado de si, algo que era visto como essencial para o pensamento filosófico original. De fato, no mundo moderno capitalista, a filosofia limitou-se tanto que terminou por se apresentar como uma profissão entre outras, algo muito distante da vida filosófica que era propugnada pelos pensadores antigos, numa época em que a filosofia e o cuidado de si eram umbilicalmente e irrevogavelmente unidos.

Esse afastar-se do cuidado de si, todavia, não foi total. Ainda é possível ver em alguns indivíduos a busca por essa constituição de si, arriscando-se a possibilidades distintas de viver. Em verdade, o autor de *História da sexualidade* enxerga toda uma tradição de pensadores que se opuseram à comodidade de se entregar às práticas corriqueiras e massificadas que são disseminadas na sociedade como uma forma de adestrar os indivíduos.

Para além do subjugar-se às modas massificantes houve e ainda há uma forma de contestação radical da vida, e seria esse um dos caminhos para se pensar o cuidado de si.

Dessa forma, é possível observar que o cuidado de si, antes de ser apenas um momento restrito e superado da história do pensamento, é uma perspectiva viva e aberta para qualquer um que busque uma transformação de sua subjetividade. O cuidado de si, portanto, é uma milenar busca pela transformação do sujeito, mesmo tendo assumido diversas configurações e justificações ao longo dos séculos.

Pode-se dizer que, para transformar o sujeito, o cuidado de si sempre procurou modificar as suas práticas e atividades. Isso não significou, de maneira alguma, o abandono total da vida cotidiana em função de uma preocupação exclusiva para consigo. Não se deve pensar que a dedicação era completa, o que não ocorreu na maior parte dos casos. O que não se poderia deixar de lado e postergar, porém, é que nas atividades realizadas com o intuito de cuidar de si, “o fim principal a ser proposto para si próprio deve ser buscado no próprio sujeito, na relação de si para consigo” (FOUCAULT, 2017c, p. 83).

De certa maneira, a ideia de cuidado de si também se relaciona com a noção de *paideía*, no seu sentido de cultivo, de desenvolvimento e de transformação do sujeito. Esse ponto de encontro é bem nítido quando se pensa na *paideía* em sua conotação “antropoplástica perfectiva”, em que a sua atuação e formação deveria manter-se direcionada ao ideal de se constituir como um humano perfeito. Para esse fim, constituíram-se as suas práticas e ordenações, visando a formação do sujeito, a sua *Bildung*, em que a educação não leva a pessoa a apenas adquirir um saber utilitário ou preparatório, propedêutico ou conteudista, mas também a se formar e aperfeiçoar enquanto ser humano (MERQUIOR, 2015, p. 57; JAEGER, 2013, pp. 11-12).

De certo que o cuidado de si também se aproxima da noção de cultura, ao menos em sua acepção de cultivar algo, mesmo que esse algo seja a própria subjetividade. O cuidado de si não deixa de ser uma espécie de *cultura animi*, de cultivo da alma, conformada, todavia, a termos e práticas específicas, a “exercícios espirituais” distintos e bem localizáveis. O termo cultura, todavia, como é bem sabido, é repleto de definições e conceitualizações cuja discussão não cabe aprofundar aqui, pois isso escaparia ao recorte temático e conceitual da tese. O que se quer apontar, sem dúvida, é a vinculação e a distância existente entre as duas noções, que se aproximam quando vistas através de certos ângulos, mas se afastam, quando vistas por muitos outros (HADOT, 1998, p. 15; MERQUIOR, 2015, p. 57).

O que interessa, assim, é ressaltar que o cuidado de si sempre significou um trabalho sobre a subjetividade, uma arte da existência relacionada a técnicas de si capazes de

transformar quem se dedicasse à sua prática. Através de várias modificações históricas, desde o seu momento socrático, passando pela “idade de ouro da cultura do cuidado de si” dos séculos I e II e pela conjunção de fatores medievais, até chegar à modernidade, muitas diferenças e repetições foram se estabelecendo e dissolvendo historicamente. Importa dizer, contudo, que o cuidado de si nunca foi plenamente esquecido. E é dessa abertura teórica que se postula a reflexão desta tese (CASTRO, 2016, p. 93).

Dessa maneira, compreender a vida e a obra de Orides Fontela por meio de processos de cuidado de si é uma oportunidade ímpar de lê-la através de suas práticas e escritos. Vê-se que, através de suas práticas e de suas condutas, Orides constituía-se enquanto sujeito, algo que, de uma forma ou de outra, aparece em seus escritos e que por isso mesmo pode ser meditado sem prejuízo algum do estudo de sua obra literária. Ao contrário, ao analisar a obra de Orides em conjunto com o seu cuidado de si, será possível entender melhor a construção de suas verdades e a coadunação disso com as suas práticas.

2.3 A espiritualidade

A questão da espiritualidade nasce para Foucault a partir de suas reflexões sobre a noção de experiência que observara na obra de dois de seus “mestres”: Bataille e Blanchot. A partir disso, falar em experiência passou a significar, para Foucault, pensar na ruptura, negar a visão do sujeito como continuidade fundadora. O que se traduziu em pensar o sujeito através do risco de ele se transmutar, de tornar-se outro, e também de pensar a “sua relação com as coisas, com os outros, com a verdade, com a morte, etc. É isso a experiência, é arriscar não ser mais si mesmo” (FOUCAULT, 2018b, pp. 28-29; BATAILLE, 2016, p.33-35; BLANCHOT, 2007, p. 187).

Desse ponto em diante, o reinado de uma subjetividade estabelecida e estática será duramente criticado por Foucault, como ele fará ao pensar na espiritualidade e suas implicações transformadoras. De fato, a noção de espiritualidade tornou-se uma das mais incompreendidas e mais polêmicas desenvolvidas por ele. Muito dessa polêmica, porém, vem de uma má interpretação do que ele pretendeu desenvolver sobre essa concepção, algo de caráter significativo e que pode ser retomado nos tempos atuais, não apenas para uma compreensão mais justa de seus escritos do seu último período, mas por oportunizar novas reflexões para as questões literárias.

A importância da questão da espiritualidade para Foucault pode ser medida a partir de suas próprias palavras. Segundo ele, no cerne de “todas as grandes reviravoltas políticas, sociais e culturais” há a questão da espiritualidade (FOUCAULT, 2018b, p. 21). Ora, como se pode ignorar, portanto, uma questão tão fundamental que se aloja no centro de toda grande transformação?

A concepção foucaultiana de espiritualidade como centro das grandes transformações que ocorreram na sociedade humana, dessa forma, adquiriu em seu pensamento uma tal importância que serviu até mesmo para ele afirmar que as mudanças ocorridas no final da Idade Média foram muito mais radicais do que as que vieram a ocorrer depois, com o advento do período compreendido entre o século XVIII e XIX, visto por muitos historiadores como marcadamente revolucionários. De fato, para Foucault, é possível ver no século XV e XVI mudanças até mais profundas do que as que vieram a ocorrer depois, pois houve um abalo sísmico muito maior nas crenças, nas hierarquias sociais e na articulação dos poderes políticos nesse período histórico do final da Idade Média do que o que se viu depois com as revoluções francesa, inglesa e americana (FOUCAULT, 2018b, p. 22)

Isso, ademais, foi tão fundamental para o seu pensamento que ele dedicou todas as suas obras finais a temáticas relacionadas à aleturgia, ao cuidado de si e à espiritualidade. Cada curso dado e cada obra escrita por ele nos momentos finais de sua vida atestam o desejo de se aprofundar nesses temas, em busca da compreensão dos múltiplos aspectos das transformações de si e de como elas se apresentaram através dos tempos.

Além do mais, a citada polêmica na recepção de suas últimas obras vem da incompreensão que surgiu a partir da análise foucaultiana da Revolução Iraniana de 1979, um grande mal entendido de se pensar que ele exaltava o regime dos aiatolás como algo bom em si. Na verdade, o que o interessou nessa revolução foi o fato de ter observado ali a presença do que chamou de espiritualidade política, isto é, as variadas práticas e técnicas de si visando a transformação do sujeito, ao ponto de muitos iranianos até mesmo arriscarem-se às agruras de uma morte dolorosa em busca de um objetivo político. Foucault, assim, não exaltou os aiatolás e o islamismo em si, mas a espiritualidade política ainda existente nessa sociedade. Segundo ele, a espiritualidade política já existiu no Ocidente cristão, como no movimento anabatista com as suas peculiares tecnologias de si. Esse fenômeno, porém, rareou no mundo ocidental moderno (FOUCAULT, 2018b, pp. 62-65).

As entrevistas de Foucault relacionadas à sua polêmica abordagem da Revolução Iraniana são extremamente elucidativas sobre o caráter seminal de suas análises da espiritualidade política. É sempre muito esclarecedor observar como ele conseguia articular o

desenvolvimento de suas ideias com os períodos anteriores de seu pensamento, sem diminuir a importância do que produzira, ao mesmo tempo em que contextualiza as suas reflexões no quadro maior de seu interesse na questão da experiência, congruentes com as suas leituras de Blanchot e Bataille.

Com a sua argumentação de que a verdade é apenas “um episódio na história da espiritualidade”, Foucault articulava dois pontos fulcrais de sua análise filosófica: o papel epistemológico da verdade e o papel transformador da espiritualidade. Enquanto as suas especulações epistemológicas constituem um importante veio filosófico de suas obras, a espiritualidade surgiu como uma alternativa relacionada à ação e à prática. Isso aconteceu especialmente após testemunhar o desenrolar da Revolução Iraniana, o que lhe revelou a necessidade de um escrutínio mais atento das mutações profundas que podem ocorrer nas subjetividades: tornar-se e desejar-se outro são a garantia mínima de subjetividades que se querem transgressoras (FOUCAULT, 2018b, pp. 28-29).

Deve-se frisar, contudo, que esse estudo da espiritualidade política não significou o desejo, por parte de Foucault, de que houvesse uma volta desse tipo de espiritualidade no tempo em que viveu. Como ele mesmo explica em *Hermenêutica do sujeito*, a sua compreensão da espiritualidade é bem distinta do que se pensa e se pensava comumente sobre ela. Para Foucault, a espiritualidade vem a ser entendida como “o conjunto de buscas, práticas e experiências” que permitem ao sujeito ter acesso à verdade. É por isso que na espiritualidade o sujeito põe-se em jogo, põe-se em risco, através de práticas ascéticas, renúncias, meditações ou modificações da existência e etc, que lhe permitem aproximar-se da ansiada verdade. Salienta-se, contudo, que a verdade nunca é plenamente obtida pelo buscador, pois o próprio sujeito é impossibilitado em si mesmo de consegui-la. A verdade, dessa forma, não é vista como um simples conhecimento, mas exige uma transformação do sujeito ao ponto de ser visto como outro. Somente pondo-se em jogo totalmente é que o sujeito pode vislumbrar a verdade (FOUCAULT, 2019, pp. 15-16).

Esse caráter radical da espiritualidade em colocar-se em jogo e em transformar-se por inteiro liga-se diretamente às “experiências interiores” de Bataille no que elas tinham de mais arriscado. De fato, partindo-se da noção de experiência interior batailleana, não se pode querer ultrapassar-se se não se põe em risco o próprio ser que se é. Bataille também afirma que não é possível, ao final, adquirir algum conhecimento ou obter algum prêmio através da experiência interior, mas o questionamento sem limites, a negação das respostas prontas, deve estar sempre no horizonte do buscador dessa experiência incessante. Ademais, é curioso observar como isso aproxima a experiência interior batailleana de certos aspectos do budismo

Zen, como diz o próprio Bataille e como mostra a análise dessa tradição budista feita pelo filósofo Byung-Chul Han (BATAILLE, 2017b, pp. 215-217; HAN, 2019, p. 23).

Ao falar em Zen, contudo, deve-se atentar que, dentro da linha teórica inaugurada por Foucault, não é possível confundir espiritualidade com religiosidade. Isso porque a espiritualidade pode manifestar-se de maneira totalmente alheia aos discursos religiosos, esses que são frontalmente ligados às tradições sagradas de qualquer tipo. A espiritualidade é prática e projeto de transformação, enquanto a religiosidade é discurso do sagrado (ELIADE, 2019, p. 17). As duas coisas não estão inexoravelmente articuladas. A espiritualidade, porém, muitas vezes está ligada às práticas religiosas, como no caso dos iranianos xiitas revoltosos com o regime do Xá Reza Pahlevi, o que os levou a fazer a sua revolução nacional (AFARY; ANDERSON, 2011, p. 19).

Essa revolução no Irã pareceu uma contradição para os ocidentais, que aprenderam a identificar atos revolucionários com irreligiosidade. Isso mostrou-se um erro para o que Foucault vivenciou em Teerã. Analisando o discurso subversivo iraniano, ele soube identificar no substrato religioso da revolta de toda uma população, o caminho da espiritualidade, do devir-outro, da transformação de si e da sociedade. Uma de suas grandes lições nesse momento foi esta: nem toda revolução é antirreligiosa, nem toda revolução é religiosa. E nisso conseguiu perceber sutis distinções entre religiosidade e espiritualidade. Para ele, então, o que mais se aproximava de um caminho revolucionário era a espiritualidade, a transformação de si. Através dos estudos que veio a desenvolver nos anos subsequentes a essa constatação, Foucault pôde esboçar a história da espiritualidade, do cuidado de si e da aleturgia.

A espiritualidade, no caso iraniano, ao se conjugar com a experiência do xiismo, provocou um movimento tectônico de proporções políticas nunca vistas, fazendo com que a revolução anticolonial iraniana fosse espiritual, no sentido foucaultiano, e religiosa, no sentido islâmico.

É por isso que Foucault, ao dialogar com autores como Pierre Hadot, embrenhou-se pela Antiguidade greco-romana em busca de respostas para os seus questionamentos mais íntimos, percebendo no discurso filosófico antigo uma pluralidade muito maior de variações espirituais e fundamentações intelectuais do que o famoso lema délfico do “conhece-te a ti mesmo” permitia vislumbrar. Muito mais do que “conhecer-se a si mesmo”, também era possível praticar a si mesmo, transformar a si mesmo, meditar em si mesmo, e outras mil atividades do espírito sem vínculos com a pressuposição platônica de pôr o conhecimento em primeiro lugar.

Aliás, ao falar de Hadot, é notório que Foucault nunca escondeu que essa parte final de sua obra dialogava abertamente com as teorias desenvolvidas por ele. Na verdade, Hadot foi mesmo um dos interlocutores de Foucault ao escrever *A história da sexualidade: o uso dos prazeres*, dando-lhe auxílio na leitura e no entendimento das obras da Antiguidade (FOUCAULT, 2017b, p. 12).

Além disso, Hadot, em suas obras, denomina essas práticas que visavam o aperfeiçoamento e a transformação de “exercícios espirituais”. E é essa visão hadotiana que muito inspirou Foucault em suas reflexões a respeito da espiritualidade.

Para Hadot, os exercícios espirituais podem ser compreendidos através de um paralelo com os exercícios físicos:

do mesmo modo que, pela repetição de exercícios corporais, o atleta dá a seu corpo uma forma e uma força novas, por meio de exercícios espirituais o filósofo desenvolve sua força da alma, modifica seu clima interior, transforma sua visão de mundo e, finalmente, todo seu ser (HADOT, 2014a, p. 56).

De fato, ao se falar de exercícios espirituais, deve-se levar em conta as duas partes da expressão. Isto é, a parte em que se fala em “exercícios” e a parte em que se fala em “espirituais”. Eles são exercícios, pois são práticas, atividades, um “trabalho sobre si”, não sendo meros conceitos ou abstrações teóricas distantes da realidade. Na verdade, eles não se limitam “a um campo particular de nossa existência”, mas têm “um alcance muito largo e penetram nossa vida cotidiana”. Os exercícios têm a ver com a experiência, algo que Foucault compreendeu bem e soube desenvolver através de seus próprios interesses e métodos (DAVIDSON, 2014, p. 8).

Em Hadot, o aspecto “espiritual” dos exercícios também não tem a ver com a religião ou com a teologia, que são aplicações particulares dos exercícios espirituais, mas que estão longe de os limitarem – algo que, como visto, Foucault também salientou. Hadot optou por esse termo após muito refletir a respeito dessa questão. De fato, chamá-los de exercícios “intelectuais” ou “morais” não seria adequado, pois tais denominações enfatizariam apenas aspectos laterais de sua prática (DAVIDSON, 2014, p. 9).

Para Hadot, “a palavra “espiritual” permite entender bem que esses exercícios são obra não somente do pensamento, mas de todo o psiquismo do indivíduo” (HADOT, 2014a, p. 20). Buscando não limitar os exercícios espirituais a meras questões religiosas ou morais, Hadot vê nesses exercícios uma prática que engloba toda a atividade humana, sendo um verdadeiro

“modo de vida” possível de mudar radicalmente o ser de qualquer um que a eles se dedicar (DAVIDSON, 2014, p. 9).

Nas palavras de Hadot:

Trata-se de atos do intelecto, da imaginação ou da vontade, caracterizados por sua finalidade: graças a eles o indivíduo se esforça por transformar sua maneira de ver o mundo, a fim de transformar a si mesmo. Não se trata de se informar, mas de se formar (HADOT, 2019, p. 9).

O cerne da questão, para Foucault, era exatamente esse apontado pela obra hadotiana: saber enxergar todo o potencial transformativo e revolucionário do estudo das espiritualidades. O que o interessava, dessa forma, não era fazer a recriminação fácil e moralista de que um movimento religioso pode tornar-se em algo totalitário. Isso pode ocorrer, na verdade, em qualquer tipo de movimento político, sejam eles laicos ou não. O elemento principal a ser observado, segundo ele, não era esse. O ponto fulcral é atentar-se para a “vontade de espiritualidade” que move multidões, sejam elas islâmicas, cristãs, laicas etc. A luta de Foucault, como ele mesmo diz diretamente, é colocar em primeiro plano a preocupação com a espiritualidade, da mesma forma que Bataille havia feito (FOUCAULT, 2018b, p. 34).

A grande questão, assim, não era esperar que tudo mudasse. Pelo contrário, o que Foucault postulava era a prática de todos os modos possíveis da revolução da espiritualidade:

É preciso praticar a sublevação, quero dizer, praticar a recusa do estatuto de sujeito no qual nos encontramos. A recusa de sua identidade, a recusa de sua permanência, a recusa do que somos. É a condição primeira para recusar o mundo (FOUCAULT, 2018b, p. 35).

Um dos grandes sinais dessa sublevação, portanto, é o fim da ideia de que a história tenha um sujeito ao qual se deveria seguir. Para ele, um dos movimentos mais importantes que haviam surgido em sua época era o da conflagração contra o domínio de um sujeito histórico único. Foi contra a invencibilidade da história que se levantaram os sujeitos em busca de sua própria constituição e foi por isso que se tornou tão fundamental o pensar a respeito da espiritualidade. Ao repensar a importância dessa temática, portanto, Foucault buscou lançar luzes sobre uma tradição filosófica e existencial que havia sido ignorada por grande parte do movimento intelectual no Ocidente.

Essa reviravolta de Foucault em busca de novos caminhos filosóficos a partir da noção de espiritualidade não foi algo inesperado. Segundo ele mesmo afirmava, o seu trabalho nunca foi estático, repetitivo e sistemático. O seu pensamento nunca foi moldado em busca de um

centro ou eixo basilar. O que sempre importou foi o deslocamento. É por isso que sempre trabalhou com uma espécie de teoria negativa, que, como o apofatismo, nunca buscou definir estaticamente o ser de uma coisa, mas sempre privilegiou o que a coisa não é, pela mera impossibilidade de se definir algo que se apresente como uma identidade. É através de seus novos traçados, de suas novas buscas, que Foucault alimentou a sua obra, a perquirir como ocorre o movimento para se desprender do poder, para transformar as subjetividades e para entender a relação disso com a verdade (FOUCAULT, 2018a, p. 71).

2.4 A espiritualidade poética

Ao analisar a noção foucaultiana de espiritualidade, foi possível observar como a mesma foi sendo construída através de suas reflexões sobre a experiência revolucionária que vivenciara no Irã, ao mesmo tempo em que retomava por outro ângulo as investigações que sempre fizera sobre a história da verdade e os devires de sua constituição ao longo do tempo.

Por outro lado, ao analisar os escritos poéticos e a vida de Orides Fontela, é possível observar quão comprometida foi a poeta em buscar a sua própria constituição enquanto sujeito. Fontela nunca se conformou em ter uma vida “normal” para os padrões burgueses de sua época, ansiando por seguir o seu próprio caminho e produzir a sua própria verdade.

Refletindo tanto sobre a busca de Fontela quanto sobre a foucaultiana, percebeu-se que ambas, de uma maneira ou de outra, tocavam em uma questão similar, mesmo que por vias totalmente diferentes. E essas diferenças, de uma forma ou de outra, se encontravam num ponto comum: o anseio pela transformação.

Orides Fontela, dessa forma, se apresentou como uma verdadeira produtora de si, ansiando pela transformação de sua subjetividade em algo que satisfizesse aos seus desejos existenciais mais íntimos, ao mesmo tempo em que não tolerava se limitar a um caminho traçado por outrem, mas apenas por si mesma (FONTELA, 2015a, p. 47). E foi através de inúmeras vivências religiosas, boêmias, traumáticas e de afirmação do seu eu feminino que Fontela descobriu caminhos existenciais que sequer desconfiava.

Assim, foi nessa busca pela experiência e pelo sentido de sua existência que ela encontrou a única certeza de sua vida: a poesia. De fato, a poesia foi o elemento fundamental e o único eixo inquestionável de sua existência. Ao redor desse eixo é que as suas várias e diversas experiências na vida puderam se expressar de um modo extremamente singular e

inovador, em uma poesia *sui generis* de beleza suave, selvagem, impactante e, muitas vezes, intérprete de um silêncio jamais vencido por todas as artimanhas pelas quais buscou domá-lo. Buscou domá-lo, verdadeiramente, mas sempre soube que isso era impossível, e por isso mesmo o buscou, pois o seu gosto pela tentação invencível jamais foi escamoteado, como fica explícito em suas próprias declarações e em seus próprios versos. Tudo o que ruma ao não-dito lhe interessava, como declara em seu texto “Sobre poesia e filosofia – um depoimento” (FONTELA, 2015c, p. 4).

Dessa maneira, analisando o caso particular de Orides Fontela e as pesquisas foucaultianas da espiritualidade e de suas multiplicidades e variações ao longo dos tempos é que se observou ser pertinente falar de uma espiritualidade poética – conceito criado pelo autor desta tese. No que foi dito sobre a espiritualidade na obra de Foucault, fica evidente que ela assumiu muitas formas não apenas através do tempo, mas também através das diferentes localidades, contextos e situações em que se viu agir. É por isso que o caso da revolução iraniana foi tão fundamental para Foucault, pois tal exemplo mostrou que mesmo uma coletividade dos tempos modernos pôde encontrar o seu caminho através de práticas e motivações de transformação de si em um processo de larga escala que culminou numa transformação política radical – por mais problemática que ela possa ter sido.

Indo além da questão política, porém, é possível observar que a espiritualidade não se restringiu apenas aos seus usos filosóficos, mas ela também foi fundamental na vida de muitos artistas ao longo dos séculos. Estudando a vida e a obra de Orides Fontela, tornou-se claro que havia ali a busca por uma transformação de si, por uma experiência limite que a levasse a novas vivências e a libertasse de certas amarras existenciais que sempre a preocuparam.

Entre todas essas vivências, contudo, há uma que se destacou: a espiritualidade poética. Pois, como dito, a poesia se mostrou como o principal meio de ligação dos seus momentos de rebeldia, contestação e religiosidade. Foi na poesia que Orides Fontela se encontrou consigo, que se alimentou de suas próprias práticas e que tornou possível o exercício de sua arte transgressora e espiritual (FOUCAULT, 2009, p. 46). Nos seus versos, muitas vezes inefáveis até para si mesma, é que ela se desafiou a ir de encontro com a sua produção de si.

A espiritualidade poética, dessa forma, é aquela que, através de práticas específicas de produção e formação poética, como a escrita e a leitura – no caso do poeta que escreve –, permite ao sujeito que se entende como poeta transformar a si mesmo ao produzir a sua obra. De uma maneira ou de outra, o poeta, ao ler, reler, escrever e reescrever a sua obra, afeta a si

mesmo, torna-se diferente do que é. Além disso, através das práticas de produção de poesia, o poeta torna-se poeta, vê-se como poeta, e mostra-se aos outros como poeta – transforma-se constantemente em poeta, devém poeta. O que indica que num processo de escrita e leitura, o poeta se torna poeta e também se transforma continuamente em outra pessoa. Obviamente, há diferentes níveis de envolvimento de um poeta com a espiritualidade poética. Há momentos de distanciamento, às vezes definitivos, de sua prática, assim como também pode ocorrer nos outros tipos de espiritualidade. Nesse sentido, elas não diferem.

O que caracteriza a espiritualidade poética, porém, é a sua ligação intrínseca com a poesia. Seja poesia falada, cantada ou escrita, o poeta se transforma a partir de sua arte, vale-se da poesia de mil maneiras distintas, mas todas elas, de uma forma ou de outra, o transformam, em diferentes graus de profundidade e expectativa, sempre tendo o devir como o seu aspecto central.

Todavia, deve-se ter em mente que, no caso desta tese, a poesia e os poemas abordados serão os escritos, especificamente por se tratar da obra de Orides Fontela, poeta que se caracterizou apenas pelas suas obras escritas, não tendo nenhuma produção oral. Até se poderia falar de uma espiritualidade poética escrita em contraposição a uma espiritualidade poética oral. Mas, para os fins ora em jogo nesta tese, ao se falar de espiritualidade poética, a referência principal é a produção escrita, por se tratar de uma análise dos poemas e práticas de Orides Fontela.

Como se pode observar, a poesia sempre esteve presente na vida dela, desde a mais remota juventude até os seus últimos dias. E, dessa convivência, Orides Fontela muito se nutriu e se transformou, alimentando-se e tornando-se outra através dos anos, em busca de respostas para as suas dúvidas, anseios e questionamentos.

Orides Fontela, entretanto, não foi a única poeta a experimentar essa espiritualidade. Muitos outros poetas também se transformaram a si mesmos através das práticas específicas da poesia. Pierre Hadot, em seu livro sobre Goethe, exemplificou isso de maneira seminal. Ele até mesmo viu na poesia um exercício espiritual, pois a poesia é cultivada através de práticas singulares por quem a ela se dedica (HADOT, 2019, p. 146). Isso, em verdade, abre uma brecha, ou até mais do que isso, um verdadeiro campo de pesquisa que pode ser explorado através do exemplo de muitos outros autores, inclusive os mais recentes, que também se viram transformados pela e através da poesia.

Levando em conta essas considerações, pode-se indicar, a partir de agora, algumas práticas específicas da espiritualidade poética. Em verdade, muitas foram as práticas e os exercícios próprios de um poeta que foram realizados por diferentes autores ao longo dos

séculos. Mas há um deles que pode ser visto como provavelmente o mais básico de todos, a saber, a criação poética.

O poeta, desde que a escrita assumiu um papel preponderante na cultura humana, passou a ser identificado com o indivíduo capaz de compôr versos. Sabe-se, contudo, que nem sempre foi assim. Na Antiguidade grega, por exemplo, um dos papéis mais notáveis da poesia era o de transmitir a tradição, algo feito através de práticas complexas a exigir muita disciplina e memorização: o poeta deveria praticar a “atenção, a concentração, o exercício mental”, dentre outras exigências de sua intrincada arte. Não é à toa que o historiador Marcel Detienne qualificou os poetas como um dos “mestres da verdade” da Grécia Arcaica, visto que os mesmos eram possuidores de um saber mântico e sagrado, dotados das palavras mágico-religiosas capazes de fundar o “próprio real” (DETIENNE, 1988, pp. 17-18).

Na história mais recente, porém, a escrita ganhou preponderância quando se pensa na figura de um poeta. E foi a escrita, inegavelmente, uma das práticas fundamentais de Orídes Fontela enquanto autora. Foi a partir da escrita que ela, enquanto poeta, pôde expressar e manifestar as suas verdades.

A relação da escrita com a espiritualidade, todavia, não é nova. Pode-se dizer que desde a Antiguidade que ela já tinha se firmado como “exercício de si”, agindo em conjunto com outros. O próprio Foucault citou muitos exemplos nesse sentido. Um deles é Epíteto, que destacava a importância de meditar, escrever e treinar. Já Sêneca, filósofo e dramaturgo, valia-se das suas cartas como lembrança de suas leituras e ideias, algo que não utilizava apenas para o seu benefício próprio, visto que também as tornava acessíveis para Lucílio, governador romano (FOUCAULT, 2019, p. 320-323). Da mesma forma, Plutarco, historiador e filósofo, em resposta a Paccius, envia-lhe os seus escritos com o objetivo de prática e aperfeiçoamento:

vemos aí toda uma prática em que leitura, escrita, anotação para si, correspondência, envio de tratados, etc., constituem toda uma atividade, atividade muito importante de cuidado de si e dos outros (FOUCAULT, 2019, p. 323).

Essa questão da escrita e do cuidado de si e dos outros irá muito além da Antiguidade e das questões filosóficas. Ademais, até mesmo a poesia poderá ter um valor de aperfeiçoamento:

a poesia não representa um gênero literário praticado por um escritor, mas uma atitude, um exercício espiritual caracterizado por aquele movimento de desapego de si que transforma nosso pensamento e nossa ação, uma transformação da relação com o real (...) (HADOT, 2019, p. 146).

Através da poesia é possível trabalhar sobre si e exercitar-se na prática da escrita, já que escrever poesia também é uma atitude, uma atividade que exige esforço e dedicação. De fato, ela pode constituir-se em um verdadeiro modo de vida, em uma escolha de vida, não sendo uma simples imposição do destino ou um acaso puramente inspirado (HADOT, 2009, p. 146). Nesse sentido, a atividade poética de Orides Fontela é exemplar, visto que perdurou por décadas de sua vida, desde a sua adolescência, nos anos 1960, até a sua morte nos idos de 1996, como mostram os poemas inéditos publicados somente muito tempo depois de seu falecimento. Ao longo de toda a sua vida, Orides escreveu, reescreveu, releu as suas próprias obras inúmeras vezes, sempre em busca de novas e melhores formas de expressão poética. Para ela, a poesia não foi um mero *hobby* ou distração, mas um modo de viver – um modo peculiar e todo seu de aproveitar a sua existência e de aperfeiçoá-la.

Ao falar de Orides Fontela, também se pode pontuar a forma como se deu a sua escrita, algo que também é importante de se pensar, ao se levar em conta que existem inúmeros modos de se escrever. E, ao atentar para isso, percebe-se que ela foi sobretudo manuscrita e datilografada. Escritos à mão ou à máquina de escrever, seus poemas muitas vezes eram alterados e repensados sempre que ela considerasse necessário, como mostram os originais de alguns deles. A primeira versão do poema “Da poesia”, por exemplo, foi datilografado da seguinte maneira:

um gato
 egrégio augusto
 um gato
 tenso
 soleníssimo gato

um gato
 tocaiando o silêncio (FONTELA, 2015a, s.p.)

Esses versos foram riscados e substituídos pela versão manuscrita dos mesmos, que se tornaram a edição publicada por Gustavo de Castro no livro *Poesia Completa* de Orides Fontela publicado pela Hedra. A versão postumamente publicada ficou assim:

Da poesia

Um
 gato tenso
 tocaiando o silêncio (FONTELA, 2015b, p. 396).

Nessa versão final, o poema ganha o título “Da poesia” e torna-se mais sintético, ao mesmo tempo em que se torna muito significativo pelo que é dito, mas, principalmente, pelo que se insinua. Esse sentido insinuante, ligado ao silêncio, é que performa a maravilha da imagem de “um gato tenso tocaiando o silêncio”, à espera de algo que não se diz o que é ou se realmente será.

Esse breve exemplo, bem como testemunhos da própria autora, demonstram como a sua poesia é fruto de grande inspiração, mas também de meditação e reescrita. Essa questão será abordada com maior profundidade ao se estudarem os seus poemas, onde se destacará a sua “matemática”, isto é, a meticulosidade toda particular que tinha ao escrever e preparar as suas obras poéticas. Para o momento, basta frisar a importância da escrita, meditação e reescrita na conformação de sua obra (FONTELA, 2015a, pp. 151-152; FOUCAULT, 2017c, pp. 62-63).

Além da escrita, outra prática básica de um poeta que escreve é o exercício da leitura. É difícil imaginar um poeta contemporâneo dedicado à escrita que não tenha, anteriormente, lido. Foucault já postulava, em *A Hermenêutica do sujeito*, a importância crucial da escrita para a leitura e vice-versa, pois ambas se retroalimentam: “a leitura se prolonga, reforça-se, reativa-se pela escrita” (FOUCAULT, 2019, p. 320). Esse fenômeno não deve ser entendido como restrito aos tempos antigos, pois também ocorre nos tempos atuais, visto que o poeta se coloca em diálogo com outras obras e passa a escrever as suas próprias dentro de um contexto cultural marcado pela leitura e pela escrita.

Foucault dedica algumas reflexões para o ato de escrita e leitura enquanto práticas de si, deixando claro que, na Antiguidade, a leitura filosófica era feita, não por mera erudição e acúmulo de saber, mas como uma oportunidade de meditação. O próprio fato de meditar, nesse contexto, tinha o sentido de “exercício de pensamento”. Na Antiguidade, a meditação era entendida como “apropriação de um pensamento” e como “experiência de identificação” (esta última, semelhante às meditações que Descartes viria a encampar na Modernidade) (FOUCAULT, 2019, pp. 318-319). A leitura, portanto, não era um fim em si mesmo, inofensivo e sem consequências, mas poderia transformar o sujeito, desde que ele se dispusesse a isso.

Assim como acontecia com os antigos textos “práticos” analisados por Foucault, que prescreviam e tutoravam a ação dos aprendizes rumo a uma transformação de si, outros textos menos “práticos” também poderiam – e ainda podem – ser utilizados como a centelha que produz o incêndio de novos pensamentos e novas ações (FOUCAULT, 2017b, p. 18). O objetivo de “fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que

corresponda a certos critérios de estilo” também ocorre quando se leem pensadores e autores que provoquem reflexões e mudanças de paradigmas intelectuais, como ocorreu com Orides Fontela ao longo de sua vida, com leituras tão diversas e ampliadoras de horizontes como foram, por exemplo, as de Guimarães Rosa, Vilém Flusser, São João da Cruz e os escritos do Zen (FOUCAULT, 2006, pp. 198-199; FONTELA, 1991, p. 257-261).

Todo esse cadinho de leituras, de uma forma ou de outra, transforma o pensamento, leva-o a novos rumos. Na entrevista concedida a Augusto Massi, José Maria Cançado e Flávio Quintiliano, Fontela revelou algumas leituras poéticas que a impactaram:

A primeira fase foi o grupo escolar, não precisa nem dizer. Quando cheguei no ginásio, fiquei impressionada com a “Tempestade”, de Gonçalves Dias, sabe por quê? Lição de métrica. (...)

Outro impacto foi Fernando Pessoa. Uma prima minha é que me apresentou o Pessoa. Mas eu ainda não tinha lido nenhum poeta estrangeiro. Quando vim para São Paulo é que fui ler poeta estrangeiro. Depois da universidade. (...)

Quando eu estava na universidade, fui conhecer Baudelaire e alguma coisa de Mallarmé, e primeiro que isso o Góngora. Não falo língua nenhuma, não sei inglês, não sei alemão. O Mallarmé eu sofri desgraçadamente para tentar ler no original, claro que eu não entendia nada, é difícilíssimo (FONTELA, 2019, p. 44).

E as leituras que mais a impactaram, segundo ela mesma, foram as que fizera quando era jovem: “Drummond, os simbolistas (eu passei por cima dos parnasianos): Cruz e Souza, Alphonsus Guimarães, mas os parnasianos, eu não queria nada com eles” (FONTELA, 2019, p. 44).

Esses depoimentos ilustram quão marcantes foram as experiências literárias de Orides Fontela para a sua formação. Desde as lições de métrica, aprendidas de Gonçalves Dias, até o aprendizado dos poetas estrangeiros na universidade, tudo, de uma forma ou de outra, acabou contribuindo para a sua espiritualidade poética. Mais do que ensinamentos teóricos, essas leituras também afetaram a visão de mundo que a poeta viria a ter, ajudando-a a se formar, a construir a sua própria poesia e o seu lugar na sociedade. Cada lição poética, no fundo, traz em si a possibilidade, para outro poeta, de aprender novas técnicas, novas imagens, novas possibilidades de escrever a sua própria poesia. É nesse diálogo de leituras e autores, de mortos e vivos, que se forja a poética de um autor, a se comparar, a vislumbrar novas obras, dialogando com o passado e com o futuro.

O aprendizado da métrica, por exemplo, citado anteriormente, afeta um poeta no sentido de lhe mostrar um padrão de composição possível – o que pode levá-lo à imitação ou à inovação. Independentemente do caminho seguido, é impossível ficar indiferente: ao descobrir essa realidade, tudo muda. A partir da métrica, podem-se escrever sonetos, canções,

etc, algo que Orides realmente fez. Mas, ao mesmo tempo, também se pode subverter a métrica, adaptando-a a novas configurações ou abandonando-a em definitivo – algo que ela também fez sempre que achou necessário. Versejar é uma prática específica de escrita que não deve ser minimizada quando se estuda a espiritualidade poética, mas pensada em sua potencialidade e singularidade de manifestação do pensamento e da prática de si.

Em síntese, o que importa dizer, dessa forma, é que através da leitura e da escrita, é possível que o indivíduo se transforme, pratique a si mesmo, tornando-se outro: leitura e escrita são práticas que certamente podem constituir partes de determinada espiritualidade – o que é inegável no caso dos poetas cuja expressão principal se dá através da escrita. Não é por nada, portanto, que se afirma o poder transformador da poesia enquanto prática, alimentando aquilo que se deseja aprimorar, a buscar novos horizontes existenciais, artísticos e intelectuais. Através da leitura e da escrita, a poeta se constrói e se torna o que não é no momento, mas que deseja ou vislumbra ser em um possível amanhã.

Outras práticas também poderiam ser indicadas como tendo certa relevância para a sua espiritualidade poética, como as leituras de outras obras que não apenas poéticas, especialmente as de filosofia; a própria graduação em filosofia, que muito a marcou; além das práticas que foram analisadas ao se falar da religiosidade cristã, Zen e umbandista – esta última, principalmente pelo seu acentuado respeito e gosto pela corporalidade (SIMAS, 2024, p. 9).

Além dessas práticas, também se pode falar das conversas e discussões que ela teve com críticos renomados antes mesmo de publicar alguns de seus livros, como atestam a sua relação com Antonio Candido e Davi Arrigucci, que ajudaram-na a moldar o seu gosto estético, o seu critério de verdade e de qualidade poética. Houve, de fato, todo um diálogo e intervenção dos eruditos que não se pode negar, acabando por influir na sua própria construção enquanto crítica e entendedora do que produzia poeticamente – já que deles recebera a chancela de que a sua arte tinha valor (CASTRO, 2015, pp. 79-81). Ademais, não custa lembrar o que se disse algumas páginas atrás, isto é, que Foucault, ao tratar do cuidado de si, fizera questão de ressaltar a importância das conversas para a transformação dos sujeitos – algo que se pode valorizar no caso de Orides Fontela, especialmente quando se trata de uma jovem poeta recebendo conselhos de críticos literários de grande erudição (FOUCAULT, 2017c, pp. 66-67).

Também se pode dizer, ademais, que uma das práticas mais significativas experimentadas por Orides Fontela foi a do cultivo do silêncio – que contrastava com os momentos de caos que muitas vezes atribularam a sua vida –, algo que ela sempre fez questão

de valorizar, tornando-se até mesmo um dos temas mais fortes de sua poética: “Eu começo meus livros com um poema-tema, que depois dá nome ao volume, e acabo sempre com um poema sobre o silêncio” (FONTELA, 2015a, p. 152). O silêncio, como se vê, sempre esteve no centro da sua articulação poética, visto que ela mesma buscou terminar suas obras com um poema sobre ele.

Nas reflexões de Foucault também é evidente o valor que o silêncio sempre teve para as práticas de si dos sujeitos, como pontua ao falar dos pitagóricos na Antiguidade, que impunham um silêncio de cinco anos para quem pretendesse se iniciar em seu grupo. E até mesmo os estoicos viam no silêncio um importante valor a ser cultivado: Plutarco, sobretudo, fez “da aprendizagem do silêncio um dos elementos essenciais da boa educação” (FOUCAULT, 2019, p. 303). Vê-se que a prática e o cultivo do silêncio desde a Antiguidade sempre teve relação direta com a espiritualidade.

Além disso, não se pode esquecer que o silêncio de Orides teve relação profunda com a sua poesia e com a sua participação no budismo Zen. O Zen, para Orides, como visto anteriormente, foi a sua principal experiência religiosa, e muito a ajudou a acalmar as aflições intensas de sua alma. O silêncio é algo tão entranhado no Zen que a própria impossibilidade de definição dessa corrente budista tem a ver com ele, como instrui uma anedota contada pelo filósofo Eugen Herrigel – de quem Foucault “era um grande leitor” (GROS, 2019, p. 204). Segundo ele, um dos maiores mestres do Zen, ao ser interrogado sobre a natureza dessa religião, “permaneceu em silêncio, imutável como se nada tivesse ouvido” (HERRIGEL, 2010, p. 23).

O silêncio também é, dessa forma, uma prática, algo a ser cultivado para se transformar. Seja na religião, na filosofia ou na poesia, muitos se valeram dele, no Ocidente ou no Oriente, para serenar as suas tempestades íntimas, as suas maiores aflições da alma, e também como possibilidade de transformação de si.

Apropriar-se da noção de espiritualidade foucaultiana, dessa forma, se configura em interessante ponto de reflexão para se entender a poesia de Orides Fontela, pois permite vê-la como a busca pela transfiguração sem fim e pelo devir – algo que parece manifestar-se em seus escritos mais significativos. Como salientou Antonio Candido, há na poesia de Orides Fontela um privilegiar do não-ser, do que ainda vem, sobre as determinações fáceis e absolutas, um gosto pela poética do impossível que não pode ser ignorado (CANDIDO, 1983, p. 4).

Ir além do que é dado, buscar sem interrupção um segredo que não se atinge, que não se habita, tudo isso surge inequivocamente na poesia de Fontela, como no poema “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, 2015b, p. 35).

É por isso que uma pesquisa sobre Orides Fontela pautada pela espiritualidade poética permite observar que a poesia não é apenas um gênero literário, mas um modo de vida. Dando visibilidade aos seus escritos, será possível observar como a sua obra se desenvolve de uma forma transgressora, lidando com os limites e com as suas ultrapassagens (FOUCAULT, 2009, p. 45). Através das técnicas próprias da poeta, como a escrita, a reescrita, o aprimoramento constante do texto, a leitura de vários poetas, e também de filósofos, místicos, literatos etc, Orides Fontela lançou-se na busca de sua própria verdade e do questionamento do mundo. De fato, o que se vê na obra e na vida de Orides é essa verdadeira espiritualidade poética, um arriscar-se na experiência interior em busca de seu próprio constituir-se e da sua própria autoaleurgia através das “tecnologias” da poesia (FOUCAULT, 2019, pp. 44-45).

Como dizia Octavio Paz, “as palavras constituem o núcleo da experiência poética”, ou seja, é através das palavras que o poeta experimenta e vive o ato poético (PAZ, 2012, p. 164). No fundo, “a análise da experiência inclui a da sua expressão”, pois experiência e expressão “são a mesma coisa” (PAZ, 2012, p. 164). E é partindo dessas reflexões que se entende como, através da palavra escrita de Orides Fontela é possível entender a sua experiência de transformação de si, de constante criar-se através da sua arte, em suma, de sua espiritualidade poética.

3 A ESPIRITUALIDADE POÉTICA E A POÉTICA ORIDIANA

A partir de agora será analisada toda a produção poética de Orides Fontela. Antes disso, porém, serão destacadas as suas declarações mais significativas em ensaios e entrevistas, a maior parte delas escritas, mas havendo também alguns relatos orais que, apesar disso, de uma forma ou de outra, ajudam a entender melhor a sua obra e a sua espiritualidade poética. É sabido que o foco desta tese são os escritos poéticos de Orides Fontela. Todavia, não se podem negligenciar os seus relatos procedentes das mais distintas naturezas, visto que eles ajudam a elucidar e a aprofundar alguns aspectos da vida, da obra e do pensamento da autora. E são exatamente esses relatos múltiplos que serão destacados a seguir.

Assim, o capítulo ficou dividido da seguinte maneira: em primeiro lugar, uma análise dos seus escritos teóricos mais significativos, enriquecidos, sempre que necessário, com referências e depoimentos dados em entrevistas, seguidos, posteriormente, pela análise dos seus quatro primeiros livros de poesia, a saber: *Transposição*, *Helianto*, *Alba* e *Rosácea*. O livro *Teia* será analisado no capítulo 4, após a necessária contextualização de suas obras e escritos anteriores, conforme serão expostos a seguir.

A análise será pautada nas ideias mais fundamentais de sua poética, naquilo que tenha relação com o tema desta tese, buscando compreender a sua espiritualidade poética através do seus processos aletúrgicos e de cuidado de si.

A divisão de capítulos da tese – separando *Teia* de suas outras obras – também responde a uma outra questão: a da existência de traços de uma poética oridiana e de traços de uma poética fonteliana no seio de sua obra. Para pintar com mais clareza a imagem da poesia de Orides Fontela, decidiu-se imaginá-la como um ser bifronte: com uma face voltada para o alto e para o ar, impulsionada pelas abstrações, e outra face voltada para baixo e para a terra, puxada pelas preocupações.

Dessa maneira, a poética oridiana seria mais ligada aos seus livros iniciais, *Transposição*, *Helianto* e *Alba*, conformando uma poética mais abstratizante, por demais aérea, mais desligada das questões telúricas. Já a poética fonteliana seria a que começa a aparecer com mais vigor em *Rosácea* – livro de transição, ainda muito oridiano –, atingindo, porém, o seu clímax em *Teia*. O telurismo de *Teia*, assim, demarca uma fronteira, mas, ao mesmo tempo, também uma abertura, presente inclusive nos seus poemas inéditos postumamente descobertos.

Isso não significa que não exista nada oridiano em *Rosácea* e *Teia*, ou que não exista nada fonteliano em *Transposição*, *Helianto* e *Alba*. Mas apenas sugere que é possível mapear distinções e linhas de força singulares em cada etapa de sua obra.

Essa divisão, além do mais, também possibilita que se aprofunde a seguinte discussão: ao invés de simplesmente dizer que Orides Fontela saiu de um abstracionismo para um telurismo, aponta-se caso a caso em que isso ocorreu, transcendendo as divisões temporais, chamando de fonteliano o que for fonteliano em *Transposição*, por exemplo, ou o que for oridiano, de oridiano em *Teia*.

Ao criar essas noções, visa-se enriquecer o viés analítico da tese ora apresentada, aprofundando-lhe as veredas e possibilitando novas travessias.

Essa divisão não busca absolutizar, mas apenas realçar e problematizar essas duas grandes linhas de força que parecem permear a sua obra, ambas reconhecidas pela própria autora e por algumas de suas leituras críticas, como já apontado.

Dessa maneira, exhibe-se sem medo as suas contradições e a sua busca pela *coincidentia oppositorum*: a superação final das tensões que a moviam.

3.1 Escritos teóricos e entrevistas

Ao se analisar os escritos teóricos e as entrevistas de Orides Fontela é possível perceber a existência de certas linhas de força que surgem, se transformam e se chocam ao longo dos anos, e que se apresentam como a sua visão do mundo e da poesia. Isso também é perceptível em seus escritos poéticos, em que transformações artísticas e estéticas se aprofundam, vem e vão, de modo a trazer à tona toda a dinâmica intelectual e filosófica de sua autora.

Com o passar do tempo, a obra de Orides tendeu a tomar rumos imprevistos, mas sem se desfazer por completo de valores presentes desde os seus primeiros escritos. É nesse jogo entre novidades e permanências que se pretende enxergar a conformação de sua espiritualidade poética através das suas reflexões teóricas.

Nesse sentido, o texto “Sobre poesia e filosofia – um depoimento” é extremamente significativo para a compreensão da obra poética da autora, ao mesmo tempo em que lida não só com o literário, mas com todos os aspectos do seu pensamento. É importante frisar que o texto é de 3 de Maio de 1997, ou seja, de um ano antes de seu falecimento. Assim, ele não é

uma declaração da juventude, mas uma breve e ímpar reflexão sobre a sua arte em um momento de maturidade e término de sua vida. Deve-se lembrar, por exemplo, que o seu último livro, *Teia*, foi publicado em 1996, sendo anterior à escrita de “Sobre poesia...”.

Esse texto fundamental inicia citando os versos “Alta agonia é ser, difícil prova” retirados de um soneto sem título escrito por ela em 25 de Outubro de 1963, mas que só foi publicado no seu livro *Rosácea* de 1986 (FONTELA, 2015b, p. 292). Apesar da distância temporal de vinte e três anos de sua escrita e publicação, e da distância ainda maior, de trinta e quatro anos, desde a sua escrita e citação no seu “depoimento” de 1997, a importância do soneto de juventude se manteve intacto, como depõe a própria Orides Fontela. Segunda ela, esse soneto é “uma espécie de programa de vida, que não renego nunca e nem jamais conseguirei cumprir, porém é minha tarefa tentar” (FONTELA, 2015c, p. 1).

Para entender detalhadamente a importância desse soneto, ele será reproduzido a seguir:

Alta agonia é ser, difícil prova:
entre metamorfoses superar-se
e – essência viva em pureza suprema –
despir os sortilégios, brumas, mitos.

Alta agonia é esta raiz, pureza
de contingência extrema a abeberar-se
nos mares do Ser pleno e, arrebatada,
fazer-se única em seu lícido fruto.

Alta agonia é ser: essencial
tarefa humana e sobre-humana graça
de renascermos em solidão vera

e em solidão – dor suportada e glória –
em nossa contingência suportarmos
o peso essencial do amor profundo. (FONTELA, 2015b, p. 292).

Ao lê-lo, é impossível não vê-lo como um norte e um alvo ou, por que não, como o testamento irrecusável de uma espiritualidade poética. É por isso mesmo que Orides Fontela diz que por mais difícil e impossível que seja a tarefa de ser, é preciso “tentar o impossível”, pois só tentando o impossível se pode realmente ser humano.

Para essa tarefa impossível, ela nos diz que todas as ferramentas importam. Sobretudo as três que ela elege como as mais importantes: a religião, a poesia e a filosofia. Da religião, vista sobretudo no seu aspecto místico, ela nada aborda diretamente nesse seu testemunho. Não que isso signifique uma negação do conteúdo religioso. Ao contrário, ao deixar a religião “por baixo”, como um fundamento inacessível de tudo o que vai dizer, presta-lhe uma

homenagem ímpar, pois nada é mais honroso do que permanecer no silêncio e ainda assim ser onipresente. O seu foco, dessa forma, é na poesia com suas intuições básicas e musicais e na filosofia, a mais “recente” de suas preocupações, visto que já mergulhara na religiosidade e na poesia desde a mais tenra idade.

Outro texto fundamental para se entender a obra de Orides Fontela é “Poética: uma – despretensiosa – minipoética”. Nesse escrito, ela já organizara, por assim dizer, algumas de suas ideias mais fundamentais sobre esses mesmos três elementos citados acima. A “minipoética” começa com uma crítica à publicidade que a tudo vulgariza: inclusive a palavra “sublime” que, de referência ao que há de mais sagrado, passou a ser associada ao nome de uma marca de papel higiênico (FONTELA, 2019b, p. 29). A poesia, nesse mundo antipoético dominado pelas mercadorias, apresenta-se, então, para ela, como um remédio contra essa destruição da língua. A poesia, portanto, define-se como

a palavra íntegra – integradora. É uma palavra primeira, não só arcaica, mas futura e intemporal. É um fruto da própria linguagem transforme, a poesia é inextinguível, esta é nossa crença (...). (...) poesia não é ficção, não é mitologia, não é luxo nem passatempo, mas sim uma forma seríssima de se aproximar do ser, do real, da divindade. É uma forma de *conhecimento* mais primeva que a filosofia e as ciências, é conatural com as religiões, e mais, não é ultrapassada (FONTELA, 2019b, p. 30).

A poesia, como se vê, é fundamental para o ser humano: é através dela que se pode chegar próximo das coisas mais importantes que existem. Inclusive do próprio sagrado, o segredo máximo da existência. O papel do poeta, dessa maneira, não é pequeno. Cabe a ele projetar “a necessária utopia”, manter vivos o sonho, “sem o qual nos prostituímos” (FONTELA, 2019b, p. 31).

Para ela, a utopia é algo que não se pode deixar de lado. As utopias são necessárias pois “são os modelos que nos guiam contra a distopia do mundo atual” (FONTELA, 2019b, p. 32). É através da utopia poética que se pode conseguir um mundo melhor, mesmo que nunca venha a haver um “mundo poético” pleno (FONTELA, 2019b, p. 32). Diante da degradação do mundo das mercadorias, Orides Fontela, numa linguagem francamente romântica, postulava a necessidade do poético contra o antipoético.

A poesia, todavia, no seu modo de pensar, não deveria ser vista como uma simples busca do Belo. A poesia também deve levar em conta o “lado ético”, visto que a poesia é uma arte que impulsiona para o “ultra-humano”, para o lado mais elevado da vida. A ideia de ultrahumanidade talvez assuste e surpreenda pelo seu tom exacerbado, propício a certos

desentendimentos. A sua concepção, contudo, não deve ser aproximada de nenhuma forma de elitismo, algo totalmente contrário ao seu pensamento (FONTELA, 2019b, p. 33).

A poesia deve ser, em verdade, uma espécie de impulso, uma *hybris*, uma busca incessante por algo mais. Uma busca que está presente em muitíssimos poemas da própria Orides Fontela, algo que será facilmente percebido durante a análise dos mesmos.

Da mesma forma, Fontela vê a poesia como pensamento e interpretação do ser, o que, segundo ela, a aproxima do mito. A poesia, “arcaica como o verbo”, ao pensar o ser, não o faz ao modo de um pensamento lógico e supostamente puro (FONTELA, 2015c, p. 1). A poesia não teme o irracional, não teme o sonho e por isso mesmo “inventa e inaugura os campos do real” e os canta. Isso não significa que Orides Fontela veja a poesia como pura irracionalidade, já que para ela a poesia também pode ser um *logos*, também pode ser totalmente lúcida e dada a reflexões sóbrias. A poesia, na visão de Fontela, é “um instrumento altamente válido para apreender o real” (FONTELA, 2015c, p. 1). Dessa forma ela busca não reduzi-la à loucura ou à ficção, como sói acontecer com as leituras mais comuns da poesia como arrebatamento, ou da poesia como mera criadora de dimensões significativas mas não reais. Apesar da singeleza da expressão, essa declaração revela um grande poder da palavra poética – instrumento privilegiado de aleturgia.

Pode-se frisar, nesse contexto, a importância de Heidegger para o pensamento e para a poesia de Orides Fontela. Como fica evidente em alguns dos escritos mais fundamentais do filósofo alemão, a poesia tem um papel de destaque em meio às outras formas de expressão e reflexão humana. Em um momento de virada em seu pensamento, Heidegger chegou a afirmar a potência ontológica da poesia, já que ela é “anterior às outras artes, do mesmo modo como o desvelamento linguístico precede as outras formas de desvelamento” (INWOOD, 2004, p. 147). Ademais, em *Hölderlin e a essência da poesia*, por exemplo, ele diz que “unicamente onde há palavra há mundo”, o que pode ser interpretado como o grande poder construtivo da palavra – como feito pelo filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva (HEIDEGGER, 1994, p. 25; SILVA, 2009, p. 305).

Vê-se, portanto, que não é exagerado dizer que a importância dada à linguagem poética por Orides Fontela manifesta certa propensão heideggeriana subjacente ao seu pensamento, algo que ela nunca escondeu (FONTELA, 2015c, p. 5).

A argumentação de Orides Fontela, contudo, se aprofunda ainda mais, sobretudo quando ela destaca como a filosofia nasce da poesia e do mito, guardando, dessa maneira, as marcas de sua origem. Não é possível, por essa razão, dissociar a filosofia do seu legado poético. É um erro, dentro dessa perspectiva, pensar que a filosofia seria uma superação

racional da poesia, visto que ninguém, por si só, é totalmente lúcido. Segundo Fontela, a grande diferença entre a filosofia e a poesia é “a idade, a técnica, não o escopo” (FONTELA, 2015c, p. 1). Ambas querem, da mesma forma, entender o real. E é desse anseio que vem o sentido primordial das noções de “alta agonia” e “difícil prova” utilizadas nos versos inaugurais de “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”.

Antes de continuar, pode-se pontuar que essa supervalorização da poesia não é algo inédito nem um expediente solitário de Orides Fontela. A se fiar nos estudos literários, observou-se, nos últimos séculos, um processo de cada vez maior "autonomia intelectual" da poesia. Segundo Merquior, esse processo secular possibilitou que ela não se colocasse mais como subordinada às filosofias, "passando a interpretar a realidade por conta própria" (MERQUIOR, 2015, p. 115).

E é bem claro que essa interpretação poética da realidade vai reverberar na obra de Orides Fontela. De acordo com Merquior, essa profundidade problematizadora também apareceu em outros poetas brasileiros, como Drummond e Cabral. Não é sem motivo, portanto, que importa aproximar Orides Fontela de certo diálogo com a obra desses dois autores. Ela mesma se dizia admiradora da poética drummondiana e, por outro lado, era apontada pelos críticos como estando próxima, em certo sentido, da poética cabralina, como é dito logo no início da entrevista dada a Michel Riaudel – talvez a mais importante já realizada por ela, sobretudo devido ao seu caráter abrangente (FONTELA, 2019d, pp.55-56). Esses dois poetas — Drummond e Cabral — também tiveram uma desassombrada liberdade intelectual, cuja vontade de reflexão muitas vezes se fez presente em seus poemas. Orides, em verdade, seguiu essa tradição, fazendo de seus versos, além de altamente profundos, também de grande "penetração problematizadora" (MERQUIOR, 2015, p. 116).

Segundo Fontela, o seu interesse pela poesia se iniciou em tenra idade, desde que começou a se questionar sobre o significado das coisas. O seu caminho para buscar as respostas para esses questionamentos fundamentais, assim, foi preponderantemente poético, indo atrás das respostas através da poesia, não se contentando em simplesmente colocá-las, mas as problematizando poeticamente.

Para Orides Fontela, portanto, a sua poesia como que se desdobra em uma filosofia particular, visto que através da poesia buscou responder as questões mais fundamentais da existência, não aceitando “respostas prontas” (FONTELA, 2015c, p. 2). Esse fato também acabou por incentivá-la a buscar o conhecimento filosófico que pudesse lhe servir de esteio e inspiração para novas reflexões. A princípio, ainda na mocidade, interessou-se por Pascal, Étienne Gilson, Jacques Maritain, autores mais ligados ao seu catolicismo de juventude,

seguido por leituras de místicos e pensadores do misticismo, como é o caso de São João da Cruz, Santa Teresa de Ávila e Aldous Huxley. É desse cadinho de ortodoxia e heterodoxia que nasceu o seu livro *Transposição*, um mergulho na metafísica tradicional católica eivada de misticismo e heresia. Segundo um depoimento dado a Augusto Massi, nessa que pode ser vista como outra de suas entrevistas mais importantes, ela dizia ver *Transposição* como

um livro claro e ingênuo, no fundo, em que pese sua linguagem excessivamente abstrata. Parece “teórico”, mas é integralmente vivido. E foi *Transposição* que publiquei, em 69, via Instituto de Espanhol da USP, onde Davi Arrigucci trabalhava (FONTELA, 1991, p. 259).

Nesse período, final dos anos 1960, é que o interesse pela filosofia a levou a graduar-se na área, estudando na USP em busca da “Verdade”, e não de uma profissão ou posição social. Os estudos, mesmo que não tenham lhe revelado a verdade, serviram de grande aprendizado. Ela, todavia, jamais quis seguir uma carreira acadêmica. Dizia-se sortuda por não ter sido uma filósofa profissional, pois isso poderia tê-la alijado de sua inspiração poética, ao se ver presa às tecnicidades da profissão de filósofa, distanciando-se do que via como a inspiração e a liberdade de ser poeta (FONTELA, 2015c, p. 3).

É importante, assim, sublinhar como a sua condição social desfavorecida, ironicamente, acabou sendo a sua salvaguarda, pois a impediu de prosseguir em profissões que, segundo a sua visão, a distanciariam dos seus objetivos pessoais. Vê-se nessa confissão o seu interesse em manter a coerência com a sua prática de si, com a sua construção enquanto poeta, em busca de sua espiritualidade poética. De fato, o seu interesse principal não era e continuou não sendo o de se afirmar como uma profissional da filosofia, mas de se manter fiel à sua busca particular pela verdade. Sabe-se que a busca pela verdade é um dos matizes preponderantes do cuidado de si, algo que para Orides Fontela não poderia jamais ser deixado de lado, custasse isso qualquer preço. Para ela, portanto, não se deixar dominar pelos interesses profissionais era uma das condições mais importantes para buscar a sua realização e a sua própria verdade. Isso, efetivamente, prejudicou muito as suas relações sociais e profissionais, mas foi uma escolha particular dela mesma: a espiritualidade poética é arriscar-se, e Orides escolheu o risco.

“Não, concluí, a filosofia propriamente dita não é exatamente meu caminho” (FONTELA, 2015c, p. 3). O seu caminho não era o de se encaixar em um padrão profissional dado pela sociedade capitalista. O seu caminho não era o de se satisfazer com o título acadêmico de filósofa. Apesar de todo o conhecimento que adquiriu nos seus tempos de

estudante, e apesar até mesmo do *status* de ser considerada uma filósofa após se formar, o que lhe interessava de verdade era a poesia. A poesia entendida ao seu modo particular. A poesia como um modo de vida e de existir. Como o único modo de vida e de existir que realmente a satisfazia. Nem como intelectual ela gostava de ser vista. Apenas como poeta.

Seria possível até mesmo compará-la a Hilda Hilst que em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” afirma: “antes de ser mulher sou inteira poeta”. Para Orides, a condição de poeta também parecia estar em primeiro lugar (HILST, 2017, p. 256). Isso não significa que ela tenha renegado o seu ser feminino, mas, muito pelo contrário, sempre lutou contra os estereótipos que buscavam limitar as mulheres, encaixotando-as em uma suposta categoria de “poesia feminina”, uma padronização grosseira segundo a qual a poesia de mulher deveria ter uma verve mais sentimental e amorosa: “quando eu comecei a escrever, havia bastante esse preconceito ainda” (FONTELA, 2019d, p. 60). Para Orides, a poesia deveria ser valorizada independentemente de por quem tenha sido escrita. A condição de poeta, assim, revelou-se para Orides como mais fundamental, como uma marca existencial inalienável, impossível de ser evitada.

Para ela, dessa maneira, a poesia, antes de mais nada, deveria lidar com a criação: inclusive da sua subjetividade de poeta. No seu exercício criativo da poesia, todavia, não buscava respostas, mas intuições que pudessem lhe aproximar do que era impossível de se aproximar – isto é, a contradição como busca do impossível: “eu sempre numa contradição incrível” (FONTELA, 2019d, p. 59). E tal negação da afirmação definitiva é que lhe agradava acima de tudo, pois via nessa incompletude a melhor definição do que não se define.

Pode-se ter em mente, nesse sentido, que a própria noção de cuidado de si não pressupõe o “sucesso” ou a “perfeição”. Isso quer dizer que a transformação do eu não pressupõe um alvo fixo, pois o que importa é o processo contínuo. E isso foi experimentado pela poeta, de alguma maneira, ao afirmar a imprevisibilidade do futuro e o fato de não saber para onde “a pesquisa poética e o pensamento selvagem” a levariam (FONTELA, 2015c, p. 4). O fato de ter de conviver com a incerteza e com a imprevisibilidade é uma das características mais marcantes de quem resolve se arriscar a se transformar, e isso não foi diferente com Orides Fontela.

Ao final de “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”, Orides reflete a respeito da insatisfação essencial do ser humano, retomando o seu próprio soneto citado no início do texto, a meditar especificamente no verso “despir os sortilégios, brumas, mitos”. Segundo ela, tais palavras não deveriam ser vistas como uma mera impugnação dos mitos. Na verdade, o que quis dizer com isso é que a filosofia se nutre dos mitos, das brumas e dos sortilégios, não

sendo uma “pseudo-lucidez” distante de qualquer mística. A filosofia, ao buscar afastar-se desses aspectos menos racionais, arrisca a tornar-se insossa e sem vida:

persigo a
“aguda trama
da meta
morfose”

e, para isso, poesia, filosofia, zen e o mais que vier, tudo serve – ruma ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível. (FONTELA, 2015c, p. 4).

Nesse perseguir do inexprimível é que se encontra uma espécie de programa último da poesia de Orides e que será constantemente repensado ao longo de sua obra poética. E será sempre no labirinto das inexatidões e do “amor / cegueira exata” que ela navegará rumo a um mar sem ilhas (FONTELA, 2015c, p. 5). Um mar pleno de possibilidades que nunca se revela por inteiro. O saber poético, dessa forma, descortina-se como essa “cegueira exata”, interpretada por ela como “intuição, pensamento selvagem”. E esse “amor”, essa “energia criativa primordial”, é que anima os melhores filósofos (FONTELA, 2015c, p. 5). Os filósofos que, acordados para a noite da alma humana, não renegam a inspiração e os grandes *insights* poéticos.

Para Fontela, Heráclito, Platão e Heidegger são os grandes exemplos desse filosofar que não renega a poesia e a sua inspiração. De Heráclito, ela admira os seus assombrosos versos. Seriam eles mistérios religiosos, poesia, filosofia? “Tudo junto!”, exclama a poeta como resposta aos seus próprios questionamentos. Revela-se assim como esse “tudo junto” é essencial para a sua arte, que busca sempre mais do que lhe pode ser ofertado pelas fronteiras cristalizadas e aparentemente intransponíveis das disciplinas intelectuais. Da mesma forma, para ela, Platão é poeta, uma leitura que se distancia da visão tradicional de um Platão inimigo da poesia. E Heidegger, inegavelmente uma de suas maiores influências, que ela inclusive confessa “ter lido como poesia”, termina por buscar na poesia, segundo a sua interpretação, uma resposta para o indizível (FONTELA, 2015c, p. 5).

Dessa forma, a poesia se revela como incitação e embriaguez, pois só a poesia “tenta entrar onde o raciocínio não chega”: leitura que privilegia a potência poética em contraposição às limitações naturais de um filosofar sempre fiel, mesmo quando busca uma libertação, às ordens de uma lógica qualquer que o valide (FONTELA, 2015c, p. 5). Isso não significa, como é evidente pelo que ela já vem dizendo, que os filósofos não possam ter inspirações profundas, ao modo dos poetas, como ela mesma diz ao citar a estrofe final do seu

poema “Exemplos”, do livro *Teia: “Sócrates / fiel ao seu daimon”* (FONTELA, 2015b, p. 310).

Orides Fontela de nenhuma forma procura diminuir a vitalidade do mito, da religião e do que é chamado de irracional, mas argumenta pelo caráter sugestivo e sugestor do que está além da compreensão humana. Abertamente dada às experiências do sagrado, vê na transcendência uma hipótese de superação e transformação das coisas mundanas. Longe, contudo, de postular uma espiritualidade ortodoxa, abraça a heterodoxia mais inflamada, buscando a superação de toda fronteira rumo à uma espiritualidade aberta e incendiária. Incendiária de tudo que não fosse inspiração, mas mera reprodução acrítica de dogmas cristalizados.

Outros escritos de Orides Fontela poderiam ser citados para se aprofundar o que foi dito nesse tópico. Basta citar, por exemplo, o pequeno texto "Almirantado" escrito pela autora, ou algumas de suas breves resenhas críticas, como "Mística e poesia". O recorte feito aqui, todavia, privilegiou os textos mais importantes da produção em prosa da autora e que, de uma forma ou de outra, possibilitam que se entendam em linhas gerais e em seus traços mais significativos a construção de seu pensamento e de sua poética.

Ao modo de exemplo, não custa dizer, porém, que "Almirantado" é especial por ser, até onde se sabe, o único texto literário em prosa deixado por Orides. O texto é curto, tem um pouco mais de uma página, mas chama atenção pela sua linguagem extremamente informal e totalmente desobediente às regras gramaticais, atropelando as vírgulas e as pontuações, algo que, em certos aspectos, contrasta com a sua poesia, essa que quase sempre buscou se apresentar como algo de grande seriedade. Em verdade, "Almirantado" pode até mesmo ser visto como uma espécie de singular prosa poética. Não deixa de ser interessante, portanto, vê-lo como uma espécie de exercício de escrita que a poeta não levou muito adiante, mas que traz à tona um outro aspecto de sua arte.

Já a resenha "Mística e poesia" é interessante por reafirmar o que já vem dito em seus textos teóricos. Como a própria Orides Fontela diz, ao comentar um livro a respeito de Santa Teresa:

Por que poetas – e santas – em tempos de desgraça? Justamente para que a desgraça não se torne definitiva, para que o esquecimento não se transforme numa ausência total. Pois há uma fome, mas não de pão, uma sede não física, e sim um desejo vital de transcendência. Não é, entenda-se bem, uma fuga, mas a busca de algo essencial e que complementa nossa humanidade. E é ao encontro desta ânsia que se apresentam os textos de Teresa (FONTELA, 2019a, pp. 133-134).

Assim, ao analisar os textos em prosa de Orides, especialmente os seus escritos teóricos, e também as suas entrevistas, o que se percebe, valendo-se de uma conceitualização deleuziana, é que o que importava para ela era o molecular, não o molar. Ou seja, o espiritual molecular, múltiplo e aberto, é que lhe falava mais diretamente, não as construções estabelecidas pelas tradições mais entevadas (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 46). É por isso que a sua espiritualidade poética, através da escrita de seus poemas, vai revelar um jogo sem fim entre as suas verdades, a constituição de sua subjetividade e o seu desejo de transformação.

3.2 Transposição

O livro *Transposição* de Orides Fontela foi publicado pela primeira vez em 1969. Há, contudo, uma referência entre parênteses em suas obras reunidas indicando que o mesmo fora composto entre os anos de 1966-1967 (FONTELA, 2015b, p. 21). Esse livro, ademais, foi organizado com a ajuda de Davi Arrigucci, que a contactou no ano de 1965 após ter lido um de seus poemas publicados em um jornal de São João da Boa Vista (DOLHNIKOFF, 2015, p. 7).

O livro inicial já revela toda a potência e muito da temática que será abordada em toda a sua obra, mesmo que muitas delas tenham sofrido releituras e ressignificações ao longo do tempo e do amadurecimento de sua autora. A própria epígrafe dele já é muito significativa a esse respeito:

A um passo de meu próprio espírito
 A um passo impossível de Deus.
 Atenta ao real: aqui.
 Aqui acontece. (FONTELA, 2015b, p. 23)

Orides irá testemunhar, ao longo de sua obra, essa ânsia por uma realização que nunca encontrará. De fato, a autora sempre estará “a um passo de” saciar essa sede sem fim pelo sentido e por um caminho. A um passo do espírito. A um passo da vida. A um passo do outro. “A um passo impossível de Deus” (FONTELA, 2015b, p. 23). A busca desse passo será fundamental para se pensar em sua espiritualidade poética, por evidenciar que a sua busca não será apenas intelectual, mas envolverá toda a sua alma, toda a sua vontade, todo o seu ser, em busca e a caminho de algo que, todavia, nunca virá. Nessa busca, os exercícios, as práticas, a produção de verdades que a encaminhem e posicionem provisoriamente rumo a um alvo que

pareça preenchê-la serão meditados e pensados em sua poesia, e também em sua vida cotidiana. E o silêncio será uma das marcas mais perceptíveis dessa inquietação, das plenitudes provisórias que encontrará e, por serem provisórias, serão, uma hora ou outra, abandonadas em busca de outros amparos e fundamentos que a sustentem.

Além disso, também se percebe aqui o primeiro vislumbre da questão do indizível, esse que é o limite máximo para o pensamento e a expressão humana que jamais poderá ser ultrapassado, permanecendo uma insuperável agonia, a lhe mostrar que por detrás das aparentes respostas, encontrará sempre outros desafios e questionamentos.

Bem observado pelo crítico Ivan Marques, todavia, é o fato da própria epígrafe da obra esclarecer duas acepções da ideia de “transposição”: a ideia de “procura para além de um determinado limite” e a metáfora da “linguagem que vai além de si mesma” (MARQUES, 2020, p. 16). Obviamente, tal programa poético também ecoa um dos fundamentos mais reconhecidos da arte de Orides, que é o misticismo. Como dito anteriormente, se a sua arte dialoga com o indizível, ela também apresenta respostas parciais a essa questão, sendo uma delas exatamente a da via mística – via que a sua poesia muitas vezes seguirá.

A mística, em verdade, pode ser vista como um “trânsito rumo ao conhecimento do ser”, como a possibilidade de atingir os graus superiores da realidade, colocando a poeta em contato com o divino (MARQUES, 2020, p. 16). A poesia, para Orides, portanto, não é coisa corriqueira e menor. Ao contrário, é a ponte primordial e privilegiada de ligação do mundo material com a realidade última que lhe dá sentido. Vê-se assim como a produção de suas verdades pressuporá uma potência da poesia tão grande quanto a da mística. Dentro de sua aleturgia, a poesia se constituirá, passo a passo, como a grande vereda rumo ao conhecimento último e ao real.

Ao analisar os poemas de Orides Fontela, cada um desses aspectos ficará mais evidente.

Para tanto, pode-se começar por apontar as divisões do livro. A poeta sempre deixou bem claro que as divisões e subdivisões de toda a sua obra foram meticulosamente pensadas, não havendo nada ali colocado por mero acaso (FONTELA, 2015a, p. 152). Tendo isso em mente, observa-se que *Transposição* divide-se nas seguintes partes: “I BASE”, “II (–)”, “III (+)” e “IV FIM”. Na parte “I BASE”, como o próprio nome indica, parece que Orides resolveu sedimentar as ideias-chave de sua poética até então, sendo que, vale a pena dizer, algumas dessas ideias continuarão presentes em suas obras futuras.

O poema que inaugura a parte “I BASE” é homônimo do título da obra e vem reproduzido a seguir:

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, 2015b, p. 27)

Esse primeiro poema é extremamente significativo, não apenas por ser o poema que nomeia e inaugura a obra, mas também por ser o primeiro na parte chamada de “I BASE” pela autora. Nesse sentido, vê-se que a sua importância é reforçada por todas essas circunstâncias, servindo como uma espécie de guia interpretativo para os poemas que virão a seguir. Além do mais, isso se torna ainda mais importante para quem deseja analisar a espiritualidade de Orides Fontela, não podendo ignorar esses momentos de grande valor em sua escrita e na produção de seu pensamento.

No poema “Transposição”, a própria ideia de transposição é meditada em seus versos, ao se falar em variações perceptivas. Já na primeira estrofe se fala de um jardim para além da geometria comum, que se desdobra em luz e descontinuidade de planos. Após isso, indica-se uma grande recriação de tudo, em que as variações das coisas seguem a lógica de uma “vidaluz” a instaurar “jardins na amplitude”. As flores desse jardim são despertadas e revividas em “cores instantes” que as jogam continuamente em “transposição contínua”.

Essa ideia de uma geometria especial e superior retorna no terceiro poema, “Arabesco”, ao se falar que

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

A ordem transpondo-se em beleza
além dos planos no infinito
o o texto pleno indecifrado
em mosaico flor ardendo (FONTELA, 2015b, p. 29).

Há, de fato, nesses poemas iniciais, a indicação de que há uma geometria para além da geometria, um real essencial para além do real cotidiano, bem como o reconhecimento da palavra como um elemento de criação e construção. Nessas imagens, o que se percebe é uma grande transfiguração, ou melhor, uma grande transposição do mundo em direção a algo mais fundamental.

Os poemas desse livro – e, pode-se dizer, muitos de sua obra inteira – trarão essa marca do “algo além”, dessa transposição de limites. Essa imagem será desdobrada das formas mais inesperadas, mas estará muitas vezes presente em suas mais intrincadas reflexões poéticas.

Por exemplo, o poema “Tempo” retoma a ideia de revivescência e reinvenção das coisas já anunciadas em “Transposição”, ampliando-a para abordar uma espécie de palavra primaveril – uma palavra capaz de criar e manter a vida:

Tempo

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

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

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

O universofluxo
repele
entre as flores estes
cantosfloresvidas.

– Mas eis que a palavra
canto florvivência
re-nascendo perpétua
obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre
de vida (FONTELA, 2015b, p. 28)

Ao falar do tempo, Orides destaca o seu fluxo, o seu devir, a sua passagem. O fluxo é o que permite a singularidade, impedindo uma flor de ser igual a outra. O dito “universofluxo”, por outro lado, também é a matriz do sono, dos silêncios e das paralisias –

gestando, dialeticamente, o próprio “re-nascimento” através da palavra. Porém, a palavra que é nomeada “cantoflorvivência”, isto é, a poesia, surge repentinamente para transformar o fluxo “num milagre de vida”, alterando o real e transpondo-o em algo mais. A transposição, mais uma vez, modifica a realidade introduzindo nela o inesperado, uma centelha mística que a tudo transforma.

Em “Poema I”, Fontela continua a reflexão sobre as transfigurações do real, a partir do neologismo “novifluente” dado ao sol. O sol novo e fluente, “transfigura a vivência”: é ele quem traz o dia e as novas figuras. O seu renascer é o renascer da própria vida, que nunca termina mas sempre busca “o absoluto”: isto é, sempre “a um passo de”, conforme anunciado na epígrafe de *Transposição* (MARQUES, 2020, p. 15). Essas reflexões fazem de “Poema I” uma espécie de continuação temática de “Tempo”, em seu pensamento do devir e da busca incessante:

É um renascer contínuo
que nela se inaugura:
vida nunca acabada
tentando o absoluto (FONTELA, 2015b, p. 31).

Um elemento, porém, chama a atenção: o espírito.

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

O nascimento desse espírito em meio as águas intranquilas é algo muito significativo. A água geralmente é associada, simbolicamente, às possibilidades de geração de novas coisas (ELIADE, 2016, p. 153). Nascer das águas é uma imagem consagrada no mundo religioso, sendo um exemplo muito conhecido o do batismo cristão. O que nasce das águas turbulentas do “Poema I” é o “verbo fixado”: o “sol novifluente”, imagem que parece sintetizar o móvel e o imóvel, espécie de *coincidentia oppositorum* gestando algo novo, uma nova consciência para além das limitações da expressão (ELIADE, 2016, p. 341).

Da mesma forma que em “Tempo” surge repentinamente o milagre do “cantoflorvivência”, quem se apresenta em “Poema I” é o espírito e seu poder de transposição. Orides Fontela continua a repetir essa ideia, a torná-la como que um ritmo significativo de sua obra, cristalizando-a como uma verdade particular: um elemento de sua sua visão de mundo.

Todavia, os dois poemas a seguir, “Meada” e “Ludismo”, lidam, de maneiras distintas, com uma temática um pouco diferente, mas que, no final, conduzirão à mesma ideia de

transposição. Pode-se dizer que tratam de um viés “negativo” da poética de Orides Fontela, no sentido de abordarem o desfazimento, a desconfiguração, a desmontagem de coisas e realidades. Esse desfazer-se, porém, não é vazio de sentido. Nessa via negativa, ela parece buscar algo mais significativo e profundo do que a mera superfície dos seres revela. Veja-se, em primeiro lugar, “Meada”, para que se torne mais evidente o que se busca dizer:

Meada

Uma trança desfaz-se:
calmamente as mãos
soltam os fios
inutilizam
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fundo
da rede inesgotável
anulando a trama
e a forma.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fim
do tempo e o início
de si mesmas, antes
da trama criada.

As mãos
destroem, procurando-se
antes da trança e da memória (FONTELA, 2015b, p. 32).

Através da imagem das tranças em meada que se desfazem com o toque das mãos, Orides reflete sobre o ato de desfazer uma forma e de se buscar, no ato e na conclusão desse processo, algo mais significativo do que se imaginava a princípio. Essa busca é violenta e incessante, pois quer ir até o limite dos limites, “antes da trança e da memória”.

Em “Trança: a poesia e o feminino”, Marcela Oliveira chama a atenção para o parentesco de “Meada” com a história narrada na *Odisseia* de Homero sobre a trama tecida por Penélope, constantemente feita e desfeita por ela como modo de aguardar o retorno de Odisseu, seu marido, estratégia que utilizou para repelir as investidas dos pretendentes a tomá-la como esposa. Orides Fontela, nesse sentido, ao falar da tecelagem, leva esse ato até o extremo, indo além da tecelagem pura e simples, chegando à própria “anulação de toda forma, voltando ao “antes” de sua própria criação” (OLIVEIRA, 2019, p. 135). Esse caminho não é simples, muito menos aberto a qualquer conhecimento. Por isso que Marcela Oliveira afirma que “só a poesia parece capaz de captar” o sentido do além da trança e da memória, algo que

se coaduna com a valorização do estatuto poético tão presente em Orides Fontela (OLIVEIRA, 2019, p. 138).

Pode-se continuar essa reflexão, porém, retomando a ideia da destruição, que é ainda melhor meditada em “Ludismo”:

Ludismo

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

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

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

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

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar (FONTELA, 2015b, p. 33).

“Quebrar o brinquedo é mais divertido”: quem já pôde observar uma criança quebrando propositalmente algum brinquedo, em busca de descobrir o que existe dentro dele, sabe que há ali um gesto de prazer e curiosidade. A partir desse ato primordial, dessa quebra da ordem, é que surgem novos jogos, novas realidades, novas possibilidades de pensamento para a autora. Dessas peças improváveis, forma-se um “outro segredo”, antes oculto na completude padronizada. O conhecimento sobre o real aumenta, a consciência da vida se complexifica no “livre jogo instituído”, diante da “limitação das coisas”.

A consciência mais ampla mergulha nessa “vertigem das novas formas”, ao entrar em contato com fatos novos, antes imprevistos. Nesse momento, chegando ao final do poema, Orides Fontela mostra que o desmontar e o seu jogo ímpar não são um mero devaneio, mas

uma postulação de algo além: é nesse processo de desfazimento que a consciência “se cria” até o ponto de “gerar-se totalmente: / no exercício do jogo / esgotando os níveis do ser”. Há aqui uma importante consideração para o seu pensamento, para a sua poética e para a sua espiritualidade poética. De fato, a via negativa de Orides, assim como a dos místicos, não é uma via negativa sem positivities, como acontece, por exemplo, no pensamento de Bataille, que postula um questionamento sem fim (BATAILLE, 2016, pp. 33-35). Há a busca de um sentido em Fontela, a busca de algo para além de “todos os níveis do ser”, onde é possível ver nascer uma nova consciência: uma consciência transposta.

Da mesma forma que em “Meada”, em que o desfazimento ainda deixava aberta a possibilidade de algo novo e mais profundo, num encontro das mãos com elas mesmas, também há essa esperança em “Ludismo”: após todas as desmontagens, nasce uma nova compreensão de si e das coisas.

Nesse ponto, vê-se que a poesia de Orides Fontela também pode ser lida como espiritual, no sentido foucaultiano e hadotiano, pois deseja a transformação de todas as coisas, inclusive de si mesma. Através de seus versos, constrói a sua visão sobre uma nova realidade nascida ou escondida por detrás do cotidiano vulgar, algo que pode ser alcançado por um processo de intenso desfazimento, que envolve não apenas as coisas, mas também o seu próprio ser. Algo que ecoa nos poemas seguintes, “Salto” e “Laboratório”.

Em “Salto”, chama atenção a continuidade dada a temática da busca de algo além, nesse caso, “além do momento”. Além disso, aquilo que se chamou de via negativa, mostra-se nesse poema como um ir “além da estrutura” para que se possa “viver o puro ato inabitável”. Destaca-se, nessa altura, a ideia de “viver”, que envolve a participação e a existência das pessoas nesse real transfigurado. Inegavelmente, Fontela se preocupou e poetizou a superação das limitações, algo que se viu não apenas em sua poética, mas também nas suas vivências particulares e religiosas, ansiando por uma iluminação que a tudo justificasse (FONTELA, 2015b, p. 35).

“Laboratório”, por outro lado, aparece como a via positiva, por assim dizer, de “Salto”. Enquanto “Salto” lidava com o desfazer, “Laboratório” lida com o refazer.

Laboratório

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

ser nascido do que
apenas acontece.

Re-fazemos a vida (FONTELA, 2015b, p. 36).

Nesse refazer, o que se “re-faz” é a vida. Como no poema anterior, a vida é repensada em novas bases, no sentido de se postular a sua transformação. A poética de Fontela mostra-se, nesse momento, intrinsecamente ligada à existência. O laboratório poético é um laboratório da vida, que se liga ao que “apenas acontece”. Na pureza desse existir, “re-generamos a estrutura”, que não apenas diz respeito a uma individualidade, mas vem na priméria pessoa do plural, como grafado na primeira e na terceira estrofe do poema.

Nesse poema, pode-se ver como Orides Fontela tinha consciência, desde a sua primeira obra, da relação incontornável entre a obra e a vida. A espiritualidade poética que se postula nesta tese, de fato, pode ser pensada em conjunção com esses momentos em que a própria autora meditou poeticamente na transformação e no viver. Márcia Sá Cavalcante Schubak também destaca esse aspecto de “Laboratório”, vendo-o como um laboratório em que se “re-faz a vida e se aprende a re-existir”, apontando igualmente para a valorização do instante vivido e atual (SCHUBAK, 2019, pp. 127-128).

Schuback também fala da “poética da precisão” de Orides e a sua busca pela concretude. Essa característica que parece ainda mais evidente em suas obras finais, já estava presente, de uma forma ou de outra, em *Transposição*, ainda que não tenha nela a materialidade cada vez maior que irá adquirindo com o tempo. “Tato”, por exemplo, é um poema que diz respeito a esse viés, especialmente em seus versos “Tato no escuro das palavras / mãos capturando o fato / texto e textura: afinal / matéria” (FONTELA, 2015b, p. 37). Em “Núcleo”, esse viés também é explorado, mas voltando-se para uma busca mais essencialista de um centro composto por uma “palavra definitiva”: “a palavra áspera e não plástica” (FONTELA, 2015b, p. 38).

Dessa forma, pode-se dizer que o que se nota na incipiente poética oridiana, especialmente em “BASE I”, é o jogo com a percepção diferenciada das coisas e da transformação da realidade em algo distinto. Há, como dito anteriormente, uma certa verve mística nesse procedimento, no pensar a “manhã que desperta” anunciado em “Transposição” e que, ao despertar, transpõe o real para um hiper-real, um surreal, ou quiçá um transreal que possibilita um novo olhar para o mundo – um olhar poético. A construção desse olhar poético do real vai perpassar toda a sua obra, tomando novos matizes e ângulos a cada poema, a cada livro. Os poemas que compõem “I BASE” são muito importantes para se pensar criticamente nessa questão. Além de serem poemas muito impactantes esteticamente, também são

realizações de grande significação para a construção do pensamento e da espiritualidade poética de Orides.

Na parte “II (-)” o que parece predominar são os elementos indicados anteriormente como via negativa. O poema “Fala”, “Rosa”, “Meio-dia”, “Destruição” etc, detém grande carga simbólica negativa, um certo apofatismo poético, por assim dizer.

O grande representante dessa parte, de fato, é “Fala”, um dos poemas mais citados e conhecidos de Fontela:

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, 2015b, p. 47).

Cada leitura desse poema privilegia aspectos distintos dele devido à sua polissemia e à sua riqueza estética. Pode-se dizer, todavia, que há nele certo assombro com o poder da “palavra real”: aquela que é sempre dura e capaz de despedaçar. Essa palavra real terá uma ligação estreita com o ser, com a ontologia, com o âmago de todas as coisas. Esse âmago não se revela como uma divindade bondosa, mas como algo assustador e excessivo. Schuback aponta que “toda palavra é crueldade” devido a necessitar do “imponderável impreciso do instanteluz”, o que parece indicar a importância dada pela poeta ao “equilíbrio rítmico do instante”, mantendo-se surpreendida e surpresa por ele (SCHUBACK, 2019, p. 126).

Alberto Pucheu destaca que a “apreensão poética do real ou do ser” é a maior das agonias de Fontela, pois, nessa batalha que jamais irá vencer, o resultado será sempre a derrota ante o inefável (PUCHEU, 2019, p. 147). Nem por isso, porém, ela desiste. A sua poética constantemente jogará com essa impossibilidade, como visto em poemas anteriores

(por exemplo, “Núcleo”). Ademais, “Fala” se insere na poética de Orides Fontela como um dos seus poemas mais fundamentais por traduzir a sua busca pelo ser e pelo papel da fala poética nessa empreitada.

Por ora, essa breve abordagem de “Fala” visa apenas localizá-lo em sua importância para *Transposição*. Reservou-se uma análise mais detida dele ao se abordar o livro *Teia*, devido à pertinência do mesmo para se entender a última obra de Orides Fontela, o objeto principal de estudo desta tese. Tal análise pode ser vista na parte “4.2.1 Fala”.

Depois dele vem o poema “Pouso”, em que um certo pássaro – símbolo tão ligado à transcendência –, ao voar por cima da materialidade, encontra a sua “humanidade”. Segundo a poeta:

(...)

O pássaro, em minha mão
pousado
será possível cantarmos
em unísono

se és o raro pouso
do sentimento vivo
e eu, pranto vertido
na palavra? (FONTELA, 2015b, p. 48)

Há uma sentimentalidade sutil nessas palavras, algo raro em Orides, que não é muito dada à expressão de suas emoções (DOLHNIKOFF, 2015, p. 9). Apesar dessa referência ao pouso, porém, esse poema ainda é “problemático”, por expressar a dúvida sobre ser possível ou não o canto mútuo da poeta e da ave a respeito do “sentimento vivo”. Contudo, a impossibilidade da comunicação e da expressão permanece como o mote principal, dentro do mesmo diapasão de “Fala”.

O poema a seguir, “Rosa”, também lida com esse jogo complexo entre palavra e realidade, entre vida e comunicação:

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 o que

é densidade inverbal, viva?

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

Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue (FONTELA, 2015b, p. 49).

Schuback vê nesse poema o ato humano de assassinar “a força de nome das palavras, a força da palavra ser flor”. Segundo ela, o logocídio perpetrado pela humanidade ampara-se na sua crença de ser a única portadora da palavra (SCHUBACK, 2019, p. 121). Em verdade, há esse elemento no poema. Além disso, também parece haver uma reflexão sobre a limitação do verbal, que não consegue dizer o que é a “densidade inverbal, viva”. A vida e a escrita parecem estar irrevogavelmente distantes, marcadas pelo assassinato do “nome da flor”. Nessa impossibilidade, Orides Fontela parece descrever o desespero de sua condição, ao mesmo tempo poeta e conhecedora dos limites de sua arte. O seu desejo era o de ir além, mas como fazê-lo sem ter “as mãos vivas em sangue”?

Esse poema também traz a reflexão sobre o próprio exercício da espiritualidade poética, da escrita e de suas possibilidades. Já que escrever é limitado, como expandir a sua consciência através desse ato? Assim como qualquer outro exercício, como o físico, por exemplo, testar os seus limites constantemente é sempre um ato que leva a pessoa a ir além, desafiando-se cada vez mais. Tal questão parece estar presente nesse poema, em que a poeta assassina as palavras, e nem por isso parece ter algum arrependimento ou sentimento de desistência.

“Meio-dia”, ademais, também vai pela via negativa, sendo ainda mais duro em sua negação. Nele, o que se nega é a própria possibilidade da vida lúcida diante da luz. A luz é verdadeira destruição, e, ao meio-dia, “a vida é lúcida e impossível”. Esse poema parece expressar a dureza de se olhar claramente para si mesmo e para a vida, visto que o olhar sem nenhuma sombra pode assustar e causar uma perplexidade paralisante. A obscuridade, assim, sempre é necessária, visto que o excesso de luminosidade é mortal e “destrói os segredos” (FONTELA, 2015b, p. 50).

Como visto nos poemas que se vêm comentando, a discussão do que constitui a realidade é bem fértil nesse seu primeiro livro. Em “Ode I”, Orides equipara o real à “coisa humana / humanidade” (FONTELA, 2015b, p. 52). Em “Destruição”, ela reflete sobre as coisas não apenas humanas, mas também inanimadas e o saber que as “despedaça” cruelmente. As coisas inanimadas, todavia, não são as únicas violadas pelo saber, mas a própria vida, em contraste com elas, é traduzida dentro dos limites do conhecimento humano.

O que termina por lançar “a vida contra a vida”: empobrecimento da compreensão através da desintegração da essência (FONTELA, 2015b, p. 53). De fato, o ser humano sempre fica aquém, sempre fica distante do mais essencial, e, por mais sábio que seja, mais inútil é esse saber que jamais abarca a totalidade e a essência.

O poema “Torres” se destaca por abarcar a reflexão sobre o real a partir de um ponto de vista mais material e também por manifestar a sua preocupação com o excesso de abstração. Por mais que os críticos frequentemente apontem para os primeiros livros de Fontela como marcados por um excesso de abstracionismo e distanciamento da vida, não se pode negar que esse problema também a preocupou, como os versos a seguir comprovam:

Torres

Construir torres abstratas
 porém a luta é real. Sobre a luta
 nossa visão se constrói. O real
 nos doerá para sempre (FONTELA, 2015b, p. 54).

O que não há nesses versos, de certo, é a substantivação e a materialidade de *Teia*, por exemplo, que falará de “agrestes pássaros” e até mesmo do antípoda dos voos imaginativos, o chamado “antipássaro” (FONTELA, 2015b, p. 308; p. 333). A poética de Orides, todavia, é sempre meditativa, está sempre a caminho de uma maior consciência de si e do mundo, por mais que mudem os seus acentos, as suas ênfases e as suas imagens veiculadoras. Esse é um dos motivos, aliás, porque se fala de uma espiritualidade poética em Orides Fontela, pois a sua poesia se traduziu em prática de si, em transformação e meditação da realidade, seja conceitualmente, seja metaforicamente, etc. A posterior mudança de linguagem poética, obviamente, também vem a reboque das suas próprias práticas e vivências: dos versos iniciais metafísicos e, por assim dizer, “argumentativos”, passou-se ao uso de imagens mais materiais e, de certo modo, mais “fotográficas” do cotidiano. Haverá, certamente, uma mudança de ênfase, assim como houve mudanças de crenças, de práticas e de focos em sua vida.

Voltando a *Transposição*, observa-se a mesma impossibilidade de compreensão e de assertiva sobre o real aparecer em “Rota”: “o repouso é a rota” parece ser um paralelo do verso “a saída / é a volta” de “Caramujo” (FONTELA, 2015b, pp. 59-60). Todavia, enquanto “Caramujo” afirma o caminhar e a continuidade como o caminho para a impossibilidade, “Rota” aponta para os limites da ação enquanto via: “não há mais necessidade de voo” (FONTELA, 2015b, p. 60). Curiosamente, além de antecipar o “antipássaro” de *Teia*, esse poema também soa muito Zen budista, mesmo muito antes dela ter tido contato com essa

tradição religiosa. Na verdade, a conclusão dele pode ser considerada aparentada ao Zen, mas a sua construção imagética está um pouco distante, por centrar-se na “aridez” da ave em repouso, algo que não se coaduna muito com as expressões mais singelas da poética do Zen, conforme serão vistas na própria poesia de Orides Fontela.

Após a poética de “II (-)” se centrar mais na via negativa, tem início “III(+)”, que parece seguir uma rota oposta: uma via positiva.

A “Ode II” que abre essa parte da obra já expressa essa mudança:

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

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

O foco no amor como uma força poderosa, totalizadora e formadora, uma “obscura força refazendo o ser”, não é de pouca monta. Pode-se ver nisso uma referência indireta ao deus grego Eros, visto que Orides Fontela era conhecedora da mitologia grega, tendo vários poemas dedicados a essa temática. Além disso, “Ode II” exhibe o amor como poderosa força criadora e que refaz o ser, atributos dignos de Eros (FONTELA, 2015c, p. 5). De fato, Eros muitas vezes foi visto como “a força fundamental do mundo” na mitologia grega, mesmo tendo sido relido e ressignificado em várias e distintas tradições da Antiguidade, nunca perdendo, porém, o seu estatuto de garantidor da “coesão interna do cosmos” (BRANDÃO, 2007, p. 187).

Esse poema, por si só, já é mostra de que “III (+)” terá uma temática mais afirmativa e construtiva, diante da destrutividade e desmantelamento das coisas apresentados em “II (-)”. O poema “Ode III”, por exemplo, reconhece a pequenez humana no cosmo, mas afirma o seu valor: “Pouco é viver / mas pesa” (FONTELA, 2015b, p. 68). Essa visão contrasta com a apresentada em “Ode I”, pertencente ao momento anterior do livro, que se dedicou a pensar as limitações da palavra humana.

“Lavra” também apresenta a mesma disposição afirmativa, valorizando a vida e a maturação dos seres no tempo:

Lavra

A semente em seu sulco

e o tempo vivo.

A semente em seu sulco
e a vida rítmica fluindo
para a realização do fruto (FONTELA, 2015b, p. 69).

O fluir, que já expressou a efemeridade e o fenecimento, agora é símbolo de realização, de cumprimento de um objetivo, de construção. “Voo” é outro indício dessa mudança de tom, valendo-se de uma linguagem tão cara a Orides Fontela: a do ato de voar, que se expressa através da própria imagem do voo, da referências a asas e, sobretudo, a pássaros.

Voo

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

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

O fazer-se da vida é notoriamente reconhecido como algo frágil e sujeito às mais tormentosas dificuldades. Assim como em “Lavra”, a vida é importante e valiosa, filha do tempo e produzida durante os dias e os anos. Vê-se que as colorações soturnas não tem espaço nesses versos. Nem em “Vermelho”, em que a maturação também é o ponto chave de uma rosa que, em sua “sábua maturidade”, espelha o “vermelhocéu contido / no máximo horizonte” (FONTELA, 2015b, p. 71).

Mas é “Girassol” o poema mais expressivo dos seus escritos sobre flores nessa parte do livro:

Girassol

Quero expressar a flor
e o girassol me escolhe:
helianto bizâncio ouro luz
ouro ouro

Variando de horizonte
porém sempre
audazmente fiel
fitando a luz intensamente

o girassol me escolhe:
adoração dourada
fixação tranquila
calor lúcido.

Flor para sempre e muito mais
que flor (FONTELA, 2015b, p. 72).

O girassol a escolheu: muito mais do que flor, ele traduz o seu anseio por transcendência. Além disso, a poética da luz ganha um novo significado ao se valorizar o encontro da luminosidade com a carnadura da flor – a natureza em suas múltiplas formas expressas através de um símbolo de vida e de beleza. O final do poema sugere uma certa perenidade, algo que não é muito comum na poética de Orides.

O poema “Sensação” também se destaca nesse sentido. As sinestésias expressas em seus versos, além da beleza da composição, também tem uma certa aura positiva, valendo mais, porém, pela sua valorização dos sentidos. Nele, a imagem do pássaro funciona como veículo das sinestésias, em que se torna possível tocar o seu canto e sentir o “seu gosto de mel” (FONTELA, 2015b, p. 74). Há uma celebração das sensações nesse poema, como o próprio título indica, mostrando, mais uma vez, que não se pode dizer que a poética inicial de Orides Fontela é totalmente descolada da realidade. É verdade que as suas imagens, nesse momento, são quase sempre de objetos específicos e de grande importância na tradição poética, como o mel e a rosa, mas nem por isso se pode negar o seu valor sensorial. Em “Luz”, por exemplo, que vem logo após “Sensação”, o grande objeto que gera fascinação é a lâmpada, “milagre / inatingível suspensa / horizonte” (FONTELA, 2015b, p. 76).

Antes de ir para a última parte de *Transposição*, vale uma rápida menção ao poema “Média” por ser mais metapoético, lidando com a matéria de sua própria poesia, e por ser curto, tendo uma brevidade que se tornará cada vez mais utilizada pela autora:

Média

Meia luz.
Meia palavra.
Meia vida.

Não basta? (FONTELA, 2015b, p. 78)

Os últimos dez poemas do livro estão contidos na sua parte derradeira: “IV FIM”. O poema que abre essa parte é bem exemplar do que virá a seguir. Ele se chama “Questões” e lida com três questões fundamentais para a autora:

Questões

a)
O
fruto

arquitetado:
como o sermos?

b)
Difícil o real.
O real fruto.
Como, através
da forma
distingui-lo?

c)
Aguda
a
luz
sem forma
do que somos.
Como, sem vacilações
vivê-la? (FONTELA, 2015b, p. 83)

Esse é o retorno final da questão do real que permeou toda a obra, e que recebeu, ao longo de suas páginas, as respostas mais variadas. Em verdade, não se pode dizer que foram dadas “respostas”, mas foram lançadas insinuações e novos questionamentos sobre as perspectivas apresentadas. Quando houve uma espécie de “resposta”, ela geralmente foi mais evocativa e relacionada a algo que não se consegue dizer de maneira direta e através de palavras, mas mais ligada à intuição: “difícil o real. (...) Como, através da forma, distingui-lo?” (FONTELA, 2015b, p. 83).

Para os propósitos da espiritualidade poética, torna-se interessante meditar nos sentidos dessas três questões. A primeira delas, a pensar como ser o “fruto arquitetado”, leva a refletir sobre o amadurecimento como uma espécie de obra arquitetônica, não sujeita apenas aos acasos da vida, mas conscientemente articulada. A segunda questão versa sobre a distinção das coisas reais e suas formas, a contrastar com a terceira questão e as coisas “sem forma”, como a luz e a dificuldade de vivê-la.

Nessas três questões há como que uma síntese de três preocupações básicas de Orides Fontela em sua poética inicial: a arquitetura de si e do mundo, a distinção das coisas e a possibilidade de se viver além da forma. Aqui o seu pendor reflexivo e filosófico encontra-se com a poesia de maneira ímpar. A “forma”, aliás, uma discussão presente em todo o seu livro, também chama atenção nesses versos, sendo o tema central desse poema, desdobrado em três aspectos diferentes mas complementares.

Nota-se que o foco dessas questões não é o de responder as dúvidas fundamentais do pensamento humano. Mas parece que colocar as perguntas se torna mais significativo do que respondê-las, pois nesse ato se mostra as possibilidades infinitas do existir e as questões vitais que muitas vezes se ocultam em nossa rotina e no pensamento estreito do cotidiano.

O poema “O nome” aparenta ter uma relação direta com “Questões”. De fato, em “O nome” pontua-se a importância da escolha de um nome, não apenas de uma pessoa, mas também das coisas. Esse poema reafirma algo que já se vinha dizendo, a saber, o pendor de “apontar” para as coisas mas não de defini-las, pela impossibilidade mesma do real.

O nome

A escolha do nome: eis tudo.

O nome circunscreve
o novo homem: o mesmo,
repetição do humano
no ser não nomeado.

O homem em branco, virgem
da palavra
é ser acontecido:
sua existência nua
pede o nome.

Nome
branco sagrado que não
define, porém aponta:
que o aproxima de nós
marcado do verbo humano.

A escolha do nome: eis
o segredo (FONTELA, 2015b, p. 87).

A cor branca, nesse poema, expressa o vazio, a ausência, não como algo negativo, mas aberto às possibilidades, sobretudo aquelas indizíveis. O valor do silêncio na poesia de Orides pertence à mesma associação semântica do branco, no sentido de também fazer referência ao indizível (GARCIA, 1996, p. 15). Escolher um nome, portanto, não é apenas algo corriqueiro, mas revela um vínculo maior: “nome branco sagrado que não define, porém aponta”. Isso significa, de fato, a ponte entre “o segredo”, o além do humano e a própria humanidade.

“Advento” também trará indícios dessa busca, como em seus versos finais: “e que luz haverá além do tempo?” (FONTELA, 2015b, p. 89). Da mesma forma que “Estrela” e sua visão da estrela como “um ponto de luz cósmica completa”, mas que não se limita a isso, tendo uma abertura para além, inclusive da sua aparente “unidade” que, na verdade, é muito mais (FONTELA, 2015b, p. 90). E “Dispersão”, sobre as aves desafiando as limitações materiais, mesmo sendo criaturas existentes nesse mundo (FONTELA, 2015b, p. 91).

Além disso, também há um grupo de poemas que se destaca por se calcar na imagem da água, a saber, “Sede”, “Fluxo” e “Rebeca”. Em “Sede”, destaca-se a busca da fonte em virtude da sede, isto é, a sede como um anseio por algo mais original. A água, nesse poema,

também é sinônimo de purificação e limpeza. Em “Fluxo”, do mesmo modo, há a indicação de uma procura pelo local onde as águas nascem, a sua “gênese”, em que todo o movimento das coisas se origina. E “Rebeca”, por fim, dialoga com uma passagem bíblica presente no livro de *Gênesis*, em que essa personagem se mostra digna de ser a esposa de Isaque, filho do patriarca Abraão, após um ato de grande generosidade, ao prontificar-se a dar água, não apenas ao servo de Abraão, mas também aos seus camelos (BÍBLIA, 2021, pp. 63-65). O foco de Orides Fontela, porém, é no “gesto essencial” de Rebeca: “dar água”. Uma água que, como visto, vige em seus versos de “IV FIM” como símbolo de purificação e originação.

Assim, resta apenas comentar dois poemas que podem ser vistos como uma espécie de balanço e de reflexão final sobre o que se disse em *Transposição*. O primeiro desses poemas é “O equilibrista”, que diz em seus dois primeiros versos: “Essencialmente equilíbrio: / nem máximo nem mínimo” (FONTELA, 2015b, p. 88). Essas palavras podem ser vistas como a procura pelo equilíbrio entre os contrários, especialmente nesse livro quadripartite, mas dominado por forças contraditórias, especialmente as destruidoras e as construtoras, como vistas exemplarmente em “II (-)” e “III (+)”.

O segundo poema é o que encerra o livro, “A Estátua Jacente”, que retoma a temática das perguntas, conforme visto em “Questões”. Nele também não há respostas dogmáticas, da mesma forma que não havia no primeiro poema, mas o que ocorre é um aprofundamento da compreensão através de reflexões poéticas. Em “A Estátua Jacente” também se medita dialeticamente sobre os opostos que perpassam toda *Transposição*, em uma busca que performa o seu sentido do início ao fim: nessa estátua, mesmo que parada, também há um dinamismo poderoso e embrionário: “como se jacente guardasse o gesto total do segredo” (FONTELA, 2015b, p. 92). Nesse poema chama a atenção um parêntese que não se fecha, em sua parte III, reproduzida abaixo:

(Mas se nos víssemos
no verbo totalizado
– na forma que se concentra
além de nós – (FONTELA, 2015b, p. 93)

Erro de impressão ou escolha estética? O que importa, porém, é perceber como essa incompletude se adequa bem à proposta do livro, deixando em aberto as questões que por sua própria natureza não tem uma resposta satisfatória dentro de nossos limites conscientes. Ou, como diz a sua estrofe final: “a palavra vencida / e para sempre inesgotável” (FONTELA, 2015b, p. 93)

Como visto, alguns poemas de *Transposição* são muito importantes para se entender como se constituiu a poesia de Orides Fontela. Mais do que isso, é bem óbvia a existência de certos elementos fundamentais e permanentes de sua poética já em seu primeiro livro, algo destacado por alguns críticos. Ivan Marques, nesse sentido, aponta a contraposição entre a imagem da “água pura” e do “sangue”, algo que permanecerá na poesia de Orides (MARQUES, 2020, p. 13). Segundo ele, os poemas “Rosa” e “Reflexo” dão mostras dessa diferença imagética, em que, no primeiro, o sangue aparece como expressão do elemento mais encarnado e material de sua poética, e, no segundo, dominam a luminosidade da água e a sua promessa de abertura metafísica.

Observadas as diferenças dos dois poemas, torna-se evidente a pertinência da visão crítica de Marques. Isso não significa, de nenhuma maneira, que a evocação da luminosidade sempre seja positiva em Fontela. O anteriormente citado poema “Meio-dia”, por exemplo, mostra o exato oposto, ao afirmar que “Ao meio-dia a vida/ é impossível” e que “A luz é demais para os homens” (FONTELA, 2015b, p. 50). De todo modo, nada disso nega a inflexão metafísica presente em sua construção de uma poética da luz.

De fato, ao se falar em termos “negativos” ou “positivos”, não se deve reduzir a discussão à moralidade. O que interessa aqui é apontar para a relação polar entre certos elementos imagéticos: enquanto as referências luminosas muitas vezes apontam para realidades metafísicas, as referências sanguíneas geralmente apontam para elementos terrestres e materiais. Sintetizando, numa linguagem próxima à antropologia do imaginário de Gilbert Durand, pode-se dizer que a água, em Orides Fontela, estaria mais voltada para o regime diurno e o sangue, para o regime noturno (DURAND, 2002, p. 57-58).

O que se percebe, desse modo, é como o regime diurno e o regime noturno em Orides Fontela funcionam de modo mesclado em sua poética, que às vezes pende para a afirmação da luminosidade, outras vezes pende para aspectos subterrâneos e carnis da existência. Em alguns momentos, esses regimes entram em choque e produzem verdadeiras crises intelectuais que se desdobram em poemas de forte pendor filosófico. Nessa busca e luta de contrários, nessa *coincidentia oppositorum*, constrói-se o universo todo próprio de Fontela (ELIADE, 1991, pp. 127-129).

Além do mais, essa visão algo romântica e heideggeriana presente na poesia de Orides Fontela não era muito comum na poesia brasileira de sua época. Ela mesma, ao longo dos anos, passou a ver *Transposição* como um livro estranho no contexto nacional, visto que entendia a poesia brasileira como muito mais voltada para o mundo sensorial, enquanto os

seus versos eram por demais “abstratos”. Inspirada em suas leituras ecléticas e variadas da juventude, confessa que disso resultou uma verdadeira “salada” intelectual:

Salada de que resultou meu livro “Transposição”, muito “abstrato” e “pensado” – no sentido poético de tais termos. Girava em torno do problema do ser e da lucidez, e abusava do termo “luz”. Um livro estranho, que só recentemente percebi como estava na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental. Parecia até meio cabralino devido a um vezo analítico, mas nunca foi, claro. Era um livro escrito no interior, tramado pelas tendências já levantadas, e onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível (FONTELA, 2015c, p. 3).

Segundo ela, a sua busca pessoal e as suas circunstâncias existenciais a afastaram das tendências gerais de sua época. Percebe-se que a narrativa que ela construiu sobre sua própria vida e poesia buscava deslocá-la do contexto cultural em que vivia. Através de sua aleturgia, de sua produção de verdades, sempre desejou construir a sua imagem como a de uma poeta singular, no sentido de fazê-la habitar um lugar outro que não aquele dos intelectuais brasileiros. Isso, de fato, além de fazer parte da construção de sua *persona* artística, também teve um peso em sua recepção crítica e no entendimento de sua poesia. Sabe-se que, de acordo com Orides Fontela, muitos fatores contribuíram para a marginalização de sua obra, como a pobreza e a condição feminina, além da tematização algo rara da ontologia e do sagrado. Ademais, toda essa “estranheza” terminou por repercutir em sua própria autoimagem e na sua própria subjetividade: ao mesmo tempo em que produzia a sua poesia, produzia a si mesma. A sua aleturgia poética vinha de encontro com as suas verdades sobre si mesma: a sua própria solidão poética traduziu-se e dialogou com a sua solidão existencial.

De uma forma ou de outra, viver esse isolamento marcou a sua vida. E se, através da leitura e da escrita de poesia se manifesta a espiritualidade poética, não se pode negar que a sua autoprodução como ser humano também fez parte desse processo. Muitas circunstâncias da vida não são escolhidas, simplesmente estão aí. Outras, porém, podem ser modificadas, seguidas ou negadas. Ao se produzir enquanto poeta, ao produzir a sua poética, Orides Fontela também produzia a sua vida. Com o passar do tempo, e conforme a sua situação foi se modificando, modificou-se também a sua poesia e a sua poética. A sua poética inicial, de fato, tem características mais abstratas, no sentido de se preocupar mais com o ser e com as reflexões metafísicas – aspectos francamente oridianos de sua arte. O amadurecimento, porém, trouxe outras questões e desafios para ela.

Além dessa questão de sua produção poética e de sua autoprodução enquanto poeta, também é interessante citar a visão de Ivan Marques relativa ao parentesco do pensamento de Orides Fontela com o de Clarice Lispector. Segundo o crítico, da mesma forma que Lispector,

“Orides via a literatura como porta para atingir o “real”, a essência das coisas” (MARQUES, 2020, p. 17). Isso dá ao artista um lugar privilegiado na busca pela verdade, pois qualifica-o como alguém com uma vocação ímpar dentre todas as outras. Ter acesso à realidade não é uma coisa qualquer, mas a mais digna de execução. Pode-se dizer que reside nisso a máxima pretensão aletúrgica, pois ver a poesia como veículo da realidade, da forma que Orides o fez, é consagrá-la como o cume do conhecimento.

Ao final de *Transposição*, ademais, é possível atentar-se para muitas características seminais dos poemas e da poética da autora. Nesse sentido, o seu anseio pelo indizível pode ser tomado como uma síntese de todos eles, pois vai acabar sendo a marca decisiva de sua procura existencial. Essa busca pelo indizível sempre estará presente, como Orides Fontela fará questão de reforçar em muitas oportunidades, não sendo uma inspiração apenas para a sua poesia, mas também para os seus ensaios. Um exemplo disso é a sua afirmação de que “o normal é tentar o impossível” (FONTELA, 2015c, p. 1).

O indizível, assim, se torna um dos grandes marcos fundadores da sua reflexão filosófica e metafísica. E Orides Fontela busca expressá-lo principalmente através da poesia, pois só ela é capaz de ir além do que os argumentos filosóficos são capazes de dizer, como vimos a própria autora defender em seu ensaio “Uma – despretensiosa – minipoética”: “A poesia não é ficção, não é mitologia, não é luxo nem passatempo, mas sim uma forma seríssima de se aproximar do ser, do real, da divindade” (FONTELA, 2019, p. 31). A sua busca pelo indizível através da poesia, portanto, não é acidental, visto que ela é o veículo privilegiado a realizar tal périplo. É mister lembrar que a poesia, para Fontela, irmana-se com a religião, sendo uma “forma de conhecimento mais primeva que a filosofia e as ciências” (FONTELA, 2019, p. 31). Ao poetizar, ela está em busca desse algo além valendo-se do melhor meio possível para tal: o poético. A poesia, portanto, é o veículo privilegiado de sua aleturgia, pois a produção de verdades é mais real e próxima do ser quando se dá enquanto poema.

O indizível, além disso, também é um elemento muito importante para se pensar em sua espiritualidade poética, pois acaba sendo o fundamento a partir do qual buscará a sua transformação pessoal, ampliando a sua compreensão da vida e do mundo, em busca de algo que, apesar de saber que jamais alcançará, nem por isso deixará de lado, pois por menor que seja o seu conhecimento advindo desse contato com esse limite final, será ele o mais satisfatório possível para um ser humano: afinal, através da poesia se conhece a divindade, como a citação acima evidenciou.

O indizível veio a ser uma espécie de procura por uma resposta para os seus dramas pessoais e existenciais, em busca de um sagrado, de uma realidade superior, de uma iluminação ou o que quer que seja que a plenificasse e desse sentido à sua vida. Essa busca está bem sedimentada em seus versos, em suas imagens, em seus poemas, mas também em suas práticas religiosas e em suas leituras, não apenas de literatura, mas também de filosofia. Com o decorrer dos anos, isso será ainda mais evidente, como será possível observar em seus outros livros e depoimentos.

3.3 **Helianto**

Em *Helianto*, segundo livro de poesia de Orides Fontela, notam-se mudanças temáticas e formais em relação a *Transposição*. O seu primeiro livro, como visto anteriormente, foi publicado em 1969, reunindo composições de 1966 e 1967, conforme indicam as referências temporais presentes em sua *Poesia Completa* (FONTELA, 2015b, p. 21). *Helianto*, todavia, é de 1973, revelando mudanças em sua poética. Isso não significa que todos os seus poemas foram escritos nessa época, visto que a própria autora sempre reaproveitou poemas mais antigos e até da juventude em suas publicações posteriores (FONTELA, 1991, p. 260).

Helianto é dedicado a Antonio Candido “com amizade e reconhecimento” (FONTELA, 2015b, p. 96). Ele foi amigo de Orides, além de incentivador e importante conselheiro em sua formação e preparação poética. Por causa do temperamento difícil da poeta, o crítico acabou afastando-se dela, sem nunca renegar o valor de sua obra, como já reconheceu na orelha escrita para a versão mais antiga de reunião de seus livros poéticos, *Trevo*, a dizer que Orides tinha construído o seu caminho com “maestria e notável personalidade poética” (CANDIDO, 1988, s.p.).

Para começar a análise propriamente dita de *Helianto*, pode-se notar que a sua epígrafe é uma cantiga infantil:

Menina, minha menina
Faz favor de entrar na roda
Cante um verso bem bonito
Diga adeus e vá-se embora

CANTIGA DE RODA (FONTELA, 2015b, p. 97)

A referência à cantiga de roda parece evocar as vivências infantis de Orides Fontela, especialmente se se recorda que ela viveu no interior de São Paulo em uma época em que as brincadeiras coletivas eram muito mais comuns do que hoje em dia. Há, em verdade, um certo tom saudosista nessa citação. Ao mesmo tempo, também parece haver uma referência à efemeridade da vida e da poesia presente na mensagem da cantiga: entrar na roda, cantar um verso, e ir-se embora. Esses três momentos parecem ecoar a postura típica que ela gostaria de assumir: singelamente, cantar os seus versos, dentro do fluxo do mundo, e depois desaparecer no impensável.

Depois da epígrafe, o livro inicia-se com o poema homônimo “Helianto”, seguindo um hábito da poeta de nomear os primeiros poemas dos livros com o título da obra, algo que estará presente em quase todas as suas produções, exceto em *Rosácea*.

Ademais, pode-se atentar para o fato de que a palavra “helianto” é sinônima de girassol, indicando que essa imagem será importante para se compreender a sua mensagem (FERREIRA, 2000, p. 361). O poema “Helianto” vem a seguir para que se possa abordar com maior atenção as suas nuances e consequências:

Helianto

Cânon
da flor completa
metro / valência / rito
da flor
verbo

círculo
exemplar de helianto
flor e
mito

ciclo
do complexo espelho
flor e
ritmo

cânon
da luz perfeita
capturada fixa
na flor
verbo (FONTELA, 2015b, p. 99).

É possível observar que a temática da luz e da escuridão permanece importante em *Helianto*. O próprio título do livro, ao referir-se ao girassol, também aponta para esse fato, além da própria palavra helianto ser composta de duas expressões gregas, *hélíos* e *anthos*, a

primeira significando sol e a segunda, flor (PEREIRA, 1969, p. 50; p.257). Em seus versos, o helianto é definido como o cânon da flor completa, ou seja, o modelo exemplar da flor mais perfeita, da flor que, mais que apenas flor, é verbo. “Flor verbo” pois se move, tem ação, mas que também é “flor e mito” e “flor e ritmo”, expressa em motivos circulares e cíclicos que a dirigem e fazem mover-se em obediência aos ciclos do sol. Mais do que flor, ela também é o “cânon da luz perfeita capturada”, o símbolo ideal da luminosidade em forma de flor.

O poema a seguir, “Alvo”, também refletirá nessa questão da forma estabelecer-se em palavra, e as incompletudes e possibilidades que existem nesses nexos.

Alvo

Miro e disparo:

o alvo

o al

o a

centro exato dos círculos

concêntricos

branco do a

a branco

ponto

branco

atraindo todo o impacto

(Fixar o voo

da luz na

forma

firmar o canto

em preciso

silêncio

– confirmá-lo no centro

do silêncio.)

Miro e disparo:

o a

o al

o alvo (FONTELA, 2015b, p. 100).

O estudo de Paulo Henriques Britto a respeito de “Alvo” é extremamente relevante por aprofundar-se de modo ímpar na poesia de Orides, evidenciando alguns elementos técnicos e poéticos utilizados pela autora. Em primeiro lugar, Britto diz que os versos de “Alvo” pertencem ao “verso livre novo”, versos que se contrapõem aos tradicionais por não se escorarem na sonoridade, mas nos aspectos gráficos da página impressa. Isso não significa que o verso livre novo prescindia da sonoridade, mas a sua realização leva em conta as duas

dimensões: tanto a gráfica quanto a sonora, algo que Orides Fontela soube manejar com perícia artesanal (BRITTO, 2019, p. 30).

Além dessa explicação do verso livre novo em Fontela, a leitura de Britto também é importante para o entendimento do poema em si. Em sua interpretação, Orides faz referência ao branco da letra “a” logo nas duas primeiras estrofes: isto é, ela basicamente pede ao leitor para que se atente ao “núcleo vazio” dentro da letra “a” grafada na folha, dentro de sua parte circular (BRITTO, 2015b, p. 31).

A referência ao vazio também se alinha com a referência ao silêncio, duas temáticas significativas da poética de Orides, e que se irmanam ao longo de sua obra. O poema citado, dessa maneira, joga com os múltiplos sentidos de “alvo”, levando a reflexão, todavia, para outras paragens: da mesma forma que se deve atentar para o branco presente no interior da letra “a”, também deve-se atentar para os silêncios presentes em qualquer composição sonora (BRITTO, 2015b, p. 32). A atenção e a reflexão da poeta, portanto, são dados aos elementos muitas vezes despercebidos das formas visuais e orais. Fontela, de fato, permanece atenta para os elementos mais desprezados e banalizados do real, poetizando como quem pensa e pensando como quem poetiza.

Britto, ademais, também observa que “Alvo” é escrito em decassílabos, algo impensável para quem observa apenas a superfície e a aparência do poema na folha. Segundo a sua escansão, há decassílabos ocultos nesses versos. Para ele, isso evidencia a predileção de Orides Fontela de jogar com os contrastes, valendo-se dos versos mais tradicionais da lírica portuguesa em conjunto com uma disposição gráfica ousada. Assim, para Britto, a poeta estaria dando azo ao que ele chama de “centralidade da ausência”, isto é, ao uso do que não é dito claramente – em uma palavra, o inaudito – como o núcleo e centro de suas composições (BRITTO, 2015b, pp. 33-34).

O estudo de Britto é importante, portanto, por ir de encontro a muitas análises já feitas nesta tese, especialmente no que diz respeito aos aspectos semânticos e temáticos da poesia de Orides Fontela, ao mesmo tempo em que ilumina outras particularidades, especialmente relativas aos aspectos gráficos e versificatórios da autora.

O poema a seguir, “Rosácea”, irá seguir a mesma “centralidade da ausência” apontado por Britto, mas poetizando, simultaneamente, os feixes coloridos de luz dos vitrais das antigas igrejas. Esses vitrais, ao serem atravessados pela luminosidade, produzem belos efeitos de claridade, gestando uma verdadeira atmosfera beatífica no interior dos prédios sacros. A rosácea de Orides, porém, será marcada pelo não dito, ao se deter sobre as “figuras do ser”, a constituir uma “rosa não rosa”, em uma “arquitetura corforme do possível” (FONTELA,

2015b, p. 101). A ausência em “Rosácea”, dessa maneira, dá-se na falta de uma explicação para todas as coisas, apenas insinuadas e apontadas, como sói acontecer nas luminosidades e nos jogos de luzes dos vitrais.

Essa mesma trama poética estará presente em “Impressões”, que levará o livro por outros caminhos, desenvolvendo as suas temáticas através de novos dilemas:

Impressões

Cimo
de palmeira rubra:
“vida”.

Lago
de amarelo turvo:
“tempo”.

Cubo
de metal opaco:
“Deus” (FONTELA, 2015b, p. 103).

As duas primeiras impressões descritas no poema são de mais fácil compreensão para quem as imagina e se atenta para as suas imagens. O cimo rubro de uma palmeira como visão da vida e um lago amarelo turvado, como visão do tempo, são até certo ponto compreensíveis e de assimilação mais direta. A grande estranheza do poema, contudo, realiza-se em sua terceira e última estrofe, ao falar do “cubo de metal opaco”, indicando-o como uma formulação de Deus. Esse Deus cubo de metal, de fato, é algo por demais abstrato e poderia guiar o leitor para múltiplas associações simbólicas, desde os sólidos platônicos a, quem sabe, a relação dos cubos com a religiosidade, comparando-o com a Caaba dos islâmicos ou com o *tefilin* de orações dos judeus. O cubo-Deus de Orides, porém, é de metal opaco.

A temática do metal irá aparecer em muitos poemas de *Helianto*, como em “Minério”: “O metal presença / íntegra / opondo às águas seu frio / e incorruptível núcleo” (FONTELA, 2015b, p. 106). Ela inaugura uma ponte entre a reflexão da ausência e uma outra temática que poderia ser chamada de “a dialética entre as leis superiores e divinas” de um lado e “a existência humana” diante desse poder maior, de outro. Em “Tela”, por exemplo, a poeta parece evocar as parcas tecendo, medindo e terminando com a vida humana, como se a existência fosse um fio produzido pelas mãos impiedosas dessas divindades. Essa “tela” sugerida pelo título do poema não é bem definida, permanece dúbia, sem se saber realmente o que as suas figuras expressam, também colocadas em xeque por não se saber se realmente são figuras “intencionalmente / impressas / ou acidentes / – face nossa / no espelho” (FONTELA, 2015b, p. 107). Diante dessa situação de total dúvida e falta de referências, resta apenas

questionar como se libertar dessa situação opressiva: “O / tecido: / como subtrair-nos / à trama?” (FONTELA, 2015b, p. 108).

Essa dialética “divino” *versus* “humano”, ademais, também vai aparecer em outros poemas. Em “Escultura” vão ser meditados os aspectos permanentes de uma escultura feita de aço, com sua “aspereza total” indiferente às formas humanas (FONTELA, 2015b, p. 109). Em “Forma”, também há essa contraposição entre a forma, um tipo de estado puro e ideal do ser, e o ser humano, nesse caso sujeito às injunções desse algo superior que o subjuga. As sete partes dos “Poemas do leque”, porém, parecem apontar para uma outra possibilidade.

Mais do que apenas lamentar-se sem fim sobre as contrariedades de uma ordem superior inatingível, deve-se atentar para o “insolúvel real” enquanto ele está presente, aqui e agora (FONTELA, 2015b, p. 113):

a palavra antirrosa não separa a rosa do que ela não é mas, no “olharamor”, a re-descobre como presença apenas, dobra do leque se abrindo do real (...). O “anti” da rosa não nega, mas afirma, apresenta, coloca a rosa diante de seu brilho de gesto pleno, como diante de um espelho (SCHUBACK, 2019, p. 124).

Orides Fontela, como se vê, ao mesmo tempo em que dá vazão a um sentimento de incapacidade diante de realidades superiores invencíveis, também sabe abrir brechas de possibilidades de ação. Mesmo que a trajetória humana seja marcada por inúmeras contrariedades e faltas de saída e de escolha, sempre é dado ao humano o poder de contemplar as coisas mais sutis e especiais que estão diante de nossos olhos. A aleturgia da autora, de fato, se constrói nessa imensa tensão de contradições, buscando através dos seus versos não apenas superá-las, mas indicar o caminho de sua superação, mesmo que ele seja composto de pequenos e raros momentos de epifania e revelação. E esses momentos de epifania são possibilidades de se transcender a ordem cotidiana através do próprio aqui e agora, através da própria existência, praticada enquanto espiritualidade, especialmente a poética. Através da poesia é possível ir além, superando contradições e reunindo os contrários.

O poema “Sol” aborda esse aspecto, descrevendo um sol poderoso o suficiente para abraçar, alucinar e trespassar todas as coisas, ao mesmo tempo em que é indício de algo além que se pode buscar: “há aberturas / no sangue / há janelas de vidro / na mente” (FONTELA, 2015b, p. 115). Essas aberturas e janelas ligam o humano ao divino, a indicar a ponte que existe entre essas duas realidades. Essa ponte é fundamental para o desenvolvimento da espiritualidade poética de Orides, pois a sua vida pode ser vista como uma busca sem fim por esse vínculo último. As suas intensas experiências religiosas e laicas o comprovam,

especialmente pelo fato de muitas vezes ter preferido viver arriscadamente o seu próprio caminho do que seguir a vida burguesa padrão da sociedade brasileira de sua época.

O poema “Caleidoscópio” segue uma temática parecida com a de “Sol”, mas termina com um alerta para todos os buscadores desse vínculo fundamental com o ser: “o caleidoscópio quebra-se” (FONTELA, 2015b, p. 114). O ser revela-se nesse poema como totalmente indiferente às postulações humanas, como nos poemas anteriores, através dos giros de um caleidoscópio que anuncia no mínimo instante a existência de uma “ordem pura”, seus brilhos e formas, que o habitam e transfiguram (FONTELA, 2015b, p. 114).

Já o poema “Prata” funciona como um meio termo, por assim dizer, entre as postulações dos poemas dedicados aos metais e os poemas da luminosidade. Os dois versos que inauguram o poema, “Luz pesando sobre a / prata”, apresentam logo de início essa articulação temática, a fazer com que o leitor comece a imaginar esse encontro entre a superfície metálica e a luz desde as suas primeiras palavras (FONTELA, 2015b, p. 116). O poema descortina-se através de um jogo de repetições e imagens que se interpenetram, valorizando muito mais o brilho e a translucidez do que o entendimento racional: “De prata o campo – o escudo – / e através / dele / o silêncio imprevisto (o antigo) / pleno” (FONTELA, 2015b, p. 116).

Ao mesmo tempo em que isso acontece, e a prata vai paulatinamente tomando corpo e tornando-se mais onipresente, o poema também parece fazer referências a processos alquímicos:

Vieram barcos. Planícies
de ondulação e sal coagularam-se
em austero silêncio (prata): o tempo
anula-se nesta vinda (FONTELA, 2015b, p. 117).

Esse diálogo com a alquimia parece encontrar um cume especialmente em seus versos finais:

Cristal página branca
nudez? nada?
Campo de possíveis. Aurora.
E o helianto
– pleno –
sobre a prata (FONTELA, 2015b, p. 117).

O poema inteiro se constrói como uma espécie de preparação para o seu momento decisivo, em que o helianto surge plenificado “sobre a prata”. Essa imagem, do girassol unido à prata, além de se assemelhar a figuras alquímicas, também parece se referir à união de

opostos, à *coincidentia oppositorum*, que está umbilicalmente presente na poesia de Orídes. A prata, na alquimia, geralmente se refere à obra em branco, aberta às possibilidades de transmutação (SANTOS, 2012, p. 428). O helianto, como não poderia deixar de ser, parece o grande sinal da luminosidade solar sobre o campo prateado dos possíveis, como uma manifestação final e decisiva de tudo que fora potencialmente assinalado: “o conteúdo infinito está presente de modo visível-invisível” (BURCKHARDT, 2023, p. 181).

Também há, no poema “As sereias”, um exercício metapoético ligado à questão das contradições. Essas sereias parecem falar do trabalho dos poetas e sua busca impossível, mas por isso mesmo insistentemente retomada: “Nossa tarefa: fecundar / atraindo / nossa tarefa: ultrapassar / traindo / o acontecer puro / que nos vive” (FONTELA, 2015b, p. 119). A partir disso, pode-se pensar na poesia como esse “fecundar atraindo” e “ultrapassar traindo”, sempre sedutor, ao mesmo tempo que ultrapassa a si mesma em sua traição do que diz e não diz. É, também, como dito, a busca. A busca pela “água original” que se contradiz, tornando-se paralisada, e que é deixada de lado quando se canta. Uma busca que, no poema “Onde a fonte?”, manifesta-se pela sede nunca saciada por não alcançar a fonte das águas, mas que se reconhece no próprio estado sedento, ao se pressentir “um frescor nascituro” na sua ausência (FONTELA, 2015b, p. 118).

Em “Fera” também há uma busca por algo que não está presente e que não é revelado, por algo que em sua “falsa ausência” surpreende qualquer um que se embrenhe em sua selva: “De súbito, na / selva / o medo salta!” (FONTELA, 2015b, p. 120). E nesse medo, que poderia ser fatal, é que se apresenta o sentido do poema, imediatamente, sem subterfúgios. Nesse choque e encontro imprevisível é que está o sentido de tudo, de toda sede e de todo o silêncio. Algo que “Aurora (II)” também aborda: um momento único que, de súbito, tudo ilumina: “Instaura-se a forma / num só ato” (FONTELA, 2015b, p. 121). Nesse poema, porém, ao mesmo tempo em que se postula esse momento de instauração e plenitude, também há a referência à demora da maturação, pois o átimo que ilumina é precedido pela maturação da luz, como um fruto, ou como um sol que demora a vencer toda a distância do deserto (FONTELA, 2015b, p. 121).

Um poema muito significativo de *Helianto* e que traz novas questões a serem discutidas, é “Sete poemas do pássaro”. Ele é importante por apresentar uma série de reflexões que espelham temáticas anteriores, presentes em *Transposição*, mas também novas temáticas iniciadas em *Helianto*.

Sete poemas do pássaro

I

O pássaro é definitivo
por isso não o procuremos:
ele nos elegerá.

II

Se for esta a hora do pássaro
abre-te e saberás
o instante eterno.

III

Nunca será mais a mesma
nossa atmosfera
pois sustentamos o voo
que nos sustenta.

IV

O pássaro é lúcido
e nos retalha.
Sangramos. Nunca haverá
cicatrização possível
para este rumo.

V

Este pássaro é reto;
arquiteta o real e é o real mesmo.

VI

Nunca saberemos
tanta pureza:
pássaro devorando-nos
enquanto o cantamos.

VII

Na luz do voo profundo
existiremos neste pássaro:
ele nos vive (FONTELA, 2015b, pp. 123-124).

O pássaro desse poema de Orides Fontela é um pássaro que elege, que inspira e que transfigura. A sua descrição parece falar dos encantos próprios da carreira de um poeta. Ou seja, é como se ao ser escolhida pela inspiração poética, tornando-se poeta, tudo mudasse. O contato com esse pássaro também é violento em sua implicação existencial, pois “retalha”, faz sangrar, e “nunca haverá cicatrização possível para este rumo”. Ademais, ele é o próprio real, que devora quem o canta, enquanto ele mesmo vive a vida de quem nele existe: interpenetração de existências, mudança total de rumo e de consciência.

Esse poema, por si só, diz muito sobre a espiritualidade poética de Orides Fontela. Há nele uma gama de implicações e de relações com a produção de suas verdades através da escrita poética. Fontela, que em seus ensaios expressou muitas vezes a sua visão de mundo, conseguiu nos “Sete poemas do pássaro” traduzir em poesia as suas concepções mais profundas sobre o real. Em verdade, como ela mesma diz, a poesia tem algo a mais: ela é “um instrumento altamente válido para apreender o real” (FONTELA, 2015c, p. 1). Ademais, não se pode esquecer que para Orides o dever do poeta é “ser fiel a voz interior, sem forçar, sem filosofar explicitamente. Deixar que, naturalmente, filosofia e poesia se interpenetrem, convivam, colaborem” (FONTELA, 2015c, p. 5). Segunda ela, unidas dessa forma é que filosofia e poesia podem “renovar a nossa própria humanidade” (FONTELA, 2015c, p. 5).

A sua crença, portanto, pela renovação, não apenas de si mesma, mas também da coletividade através da poesia e da filosofia, é bem evidente. A espiritualidade poética, assim, passa pela transformação de si e dos outros através da escrita. É enquanto se vive que o pássaro “nos devora”, o pássaro que é o próprio real e o seu arquiteto. É ao construir as suas verdades para além da racionalidade que se vê o poder transfigurador dele e da inspiração da poesia.

Esse poema, ademais, faz pensar no “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade, autor que Orides Fontela sempre considerou uma de suas maiores inspirações (FONTELA, 2019, p. 44). Diferentemente do poema drummondiano, porém, em que o autor de *Alguma poesia* se vê como “gauche na vida” e enxerga o mundo de uma forma irônica e até mesmo humorística, há em “Sete poemas do pássaro” uma visão muito mais positiva das capacidades humanas (ANDRADE, 2002, p. 5). Enquanto Drummond faz referência à sua marca angelical que o conduz à sua vida de “pobre coitado” (segundo expressão de José Guilherme Merquior) no meio da multidão cidadina, Fontela lida com uma ferida aberta feita pelo pássaro e que jamais cicatrizará, mantendo-a sempre nesse mesmo rumo (MERQUIOR, 2012, p. 36). O “anjo torto” de Drummond marca-o para uma vida torta, o pássaro oridiano marca-a para o rumo de eterna busca pelo algo mais.

Por outro lado, nem tudo em *Helianto*, como já se pode observar, é elogio ou canto das coisas vistas como superiores. Há todo um lado pouco luminoso que também é explorado. Em “Sob a língua”, por exemplo, a imagética é mais carnal, ao mesmo tempo em que se fala do “sabor mortal da palavra” (FONTELA, 2015b, p. 102). De fato, o pássaro de “Sete poemas do pássaro” também era violento e a sua ferida inaugurara um rumo de vida distinto e diferente para quem por ele se aventurasse. Em verdade, a palavra em Orides pode ser fatal, pois se reconhece nela o seu grande poder tanto de criação quanto de destruição.

No que diz respeito à carnalidade, porém, o poema “São Sebastião” é mais explícito. Poetizando as flechas que, de acordo com a tradição, feriram o santo, Orides Fontela vê nelas a confirmação da carne, uma espécie de união do sagrado e do profano em um só imagem, que, com motivos de santidade, expressa também a mortalidade mais cruenta possível: a agonia do corpo jovem e santo (FONTELA, 2015b, p. 131). Há em *Helianto*, de fato, uma tensão entre o sangue, a vida e a violência como expressão tanto do que pode existir além, o sagrado, como do mistério do sofrimento e da dor, contrariedades existenciais de todos os seres vivos.

Pode-se dizer que também há uma certa crítica social presente em alguns poemas de *Helianto*. “A rosa (atualmente)”, “Tabela”, “O canto” e “Stop” apresentam reflexões sobre dificuldades e problemas da sociedade brasileira daquele momento. Não se deve esquecer que *Helianto* foi publicado em plena ditadura militar, o que pode ter contribuído para essas temáticas surgirem mesmo nos versos de Orides Fontela, geralmente mais distanciados dessas questões. Em “A rosa (atualmente)” critica-se a vida cada vez mais artificial e os seus objetos correspondentes: “rosa de plástico / não a plástica / rosa” (FONTELA, 2015b, p. 134).”O canto” termina com uma evocação das contas a pagar que atravessam o canto da poeta, lembrando-lhe das questões financeiras e suas urgências (FONTELA, 2015b, p. 136). Enquanto “Tabela” e “Stop” são dois poemas curtos que traduzem a impotência diante de situações adversas – uma espécie de final infeliz para quem pensa em resistir:

Tabela

Existe

resiste
persiste
insiste

Desiste (FONTELA, 2015b, p. 135).

Orides Fontela não é uma poeta conhecida pelo seu otimismo, algo raramente observado em suas obras. O seu humor, quando evidente, é mais irônico e pessimista, o que poderia servir como um motivo a mais para vê-la como uma espécie de “anti-Leminski”, segundo a alcunha dada a ela por Dolhnikoff, conforme foi indicado na parte 1.3 desta tese, sobretudo devido a certas características que a poesia de ambos compartilham, mas que são opostas por inúmeras outras razões, dentre elas o maior rigor de Orides e também a sua pouca popularidade (DOLHNIKOFF, 2015, p. 17).

De todo modo, é perceptível a presença de elementos da poética fonteliana já em *Helianto*. Como se vê, a tensão entre a poética oridiana e fonteliana atravessa todos os seus livros, não sendo restrita a uma fase, mas enriquecendo as suas criações desde as mais antigas até as mais recentes.

Ademais, há outros poemas que chamam a atenção pelos mais diversos motivos, sendo eles: “Oposição”, “Odes”, “Eros” e “Templo”. “Oposição” trata da temática que se percebeu existir em muitos poemas de Orides, que é a da reunião e constante dialética entre os contrários:

Oposição

Na oposição se completam
os arcanjos contrários
sendo a mesma existência
em dois sentidos.

(Um, severo e nítido
na negação pura
de seu ser. O outro
em adoração firmado).

Não se contemplam e se sabem
um mesmo enigma cindido
combatem-se, mas abraçando-se
na unidade da essência.

Interfecundam-se no mesmo
bloco de ser e de silêncio
coluna viva em que a memória
cindiou-se em dois horizontes.

(Sim e não no mesmo
abismo do espírito) (FONTELA, 2015b, p. 139).

O poema inteiro pode ser visto como uma espécie de definição e suma de sua interpretação das contradições que habitam os seus versos. Nesse sentido, é importante atentar para a visão da oposição como expressão de uma unidade manifestada em “dois sentidos”. No

fundo, são “um mesmo enigma cindido”, que mesmo através de combates, se unem “na unidade da essência”.

O poema “Templo” também segue esse caminho ao apontar para o interior de um templo “humano e sacro”, junção do trabalho dos seres humanos com a vontade do sagrado (FONTELA, 2015b, p. 143). Há nele uma alusão ao contato dessas duas esferas de realidade, dessas oposições que, de maneira essencial, se unem na luz “que cresce e vive” (FONTELA, 2015b, p. 143). Sendo a luz, mais uma vez, a imagem exemplar que assinala esse aspecto inefável do real.

“Odes” é ainda mais intenso nessa perspectiva. Nele ressoa a predileção de Orides pelo êxtase, pela palavra levada até o limite (“o arco se verga até o extremo limite”), e pelo verbo embebido em “denso vinho” (FONTELA, 2015b, p. 140). E a vida só toma sentido ao ser dissolvida “no intenso júbilo”. A sua proposta, portanto, é que as suas “figuras” fossem lavradas no “inumano vazio do silêncio”, não na pedra (“inda plástica”) (FONTELA, 2015b, p. 141). Somente assim se é capaz de contemplar a flor que se abre “em sua inteireza: tragamos ouro, incenso, mirra!” (FONTELA, 2015b, p. 141). Essa revelação da profundidade do real, dessa forma, tem parentesco com o divino, especificamente com o nascimento de Jesus, visto a poeta fazer referência aos presentes dados a ele pelos reis magos após o seu nascimento (BÍBLIA, 2021, p. 1705). E é por isso que essa flor que se abre misteriosamente merece ser reconhecida em sua importância, sendo tratada como algo que “nós”, indicado pela primeira pessoa do plural, devemos adorar como a um nascimento messiânico.

O poema “Eros” se irmana a essa temática por mostrar um deus grego primordial como o vetor dessa abertura que em “Odes” é devida a “flor”: “enquanto – aberto – és abismo / inflamadamente vivo” (FONTELA, 2015b, p. 142). Eros é uma figura importante na poética de Orides, já referida ao se analisar a “Ode II” presente em *Transposição*. No primeiro livro, ele não foi referido pelo nome, mas pelas suas características descritas em “Ode II” foi possível especular sobre uma hipotética referência a essa divindade amorosa de “obscura força refazendo o ser” (FONTELA, 2015b, p. 67). Em “Eros” o seu poder também é considerável, visto que, disseminando “pólens e aromas”, as suas flechas são capazes de armar “o mundo”, sendo “supremamente livre” (FONTELA, 2015b, p. 142). Esses atributos de Eros, afinal, também podem ser vinculados não apenas a ele, mas a própria poesia que, segundo a autora, é a grande narrativa capaz de refletir sobre os fundamentos do real, seja em sua vertente mítica, religiosa ou filosófica (FONTELA, 2015c, p. 1).

Falar de Eros ou do nascimento de Cristo, dessa forma, é falar das realidades mais profundas com as quais a poesia – e só a poesia – é capaz de lidar. Para Orides Fontela, poetar

não é de pouca monta, mas torna possível conjecturar de modo singular sobre os maiores arcanos da existência. “Gênesis” é outro poema que ilustra perfeitamente essa tendência, ao falar, mais uma vez de um pássaro, nesse caso

Um pássaro arcaico
(com sabor de
origem)
pairou (pássaro arcano)
sobre os mares (FONTELA, 2015b, 147).

Da mesma forma que no *Gênesis* bíblico há uma visão de que “um sopro de Deus agitava” ou até mesmo “pairava” (em certa tradução mais popular) sobre as águas primordiais, no poema de Fontela quem realiza essa função transcendente é o “pássaro arcano”, pairando “sobre os mares” (BÍBLIA, 2021, p. 33; BÍBLIA, 1969, p. 7). O pássaro arcano e primordial de Orides Fontela, porém, não é sinônimo do Deus das três grandes tradições monoteístas. Ele, pelo contrário, “desvelou o sangue” e “invocou mudamente o abismo”, o que o exhibe como penetrado da maior profundidade e mistério da existência, algo acima da compreensão comum, ao mesmo tempo distante das teologias mais habituais (FONTELA, 2015b, p. 147). O seu pássaro é um pássaro poético capaz de revelar e transitar pelos maiores arcanos da realidade, e para o qual não há limites para o seu ir e vir.

O poema “Repouso” trabalha essa questão em outro registro. Se há um pássaro arcano que transita pelos maiores mistérios, como em “Gênesis”, o que importa, no fim, é atentar para o essencial, para o ser, pois são “inúteis o perfume e a cor” e até mesmo “a rosa”: “Basta o ser. O escuro mistério vivo” (FONTELA, 2015b, p. 151). Assim, ao purificar a percepção deixando de lado o acidental, chega-se a contemplar o âmago ontológico do real. No fundo, o que importa é saber captar o ser da forma mais plena possível. Não se pode negar, dessa maneira, que Orides constrói a sua visão ontológica, neste momento, tentando purificar o real do que vê como contratemplos e distrações. A sua aleturgia e espiritualidade poética, portanto, será marcada por essa busca de uma afirmação superior, de um estrato mais fundamental do mundo.

“Poemetos” parece sintetizar de alguma forma essa visão oridiana e também o que ela veio construindo em suas duas obras iniciais. Os “poemetos”, extremamente férteis, são importantes na medida em que condensam as suas concepções, imagens e ideias construídas até aqui.

Poemetos

a) *manhã*

Ninguém ainda. As rosas me saúdam
e eu saúdo o silêncio
das rosas.

b) *ausência*

Aqui ninguém
e nuvens.

c) *ave*

Asas suspensas em
instanteluz.

d) *lua*

Integralidade.
Fixidez.

e) *Narciso*

A flor a água a face
a flor a água
a flor.

f) *primavera*

Da não-espera
acontecem
as flores.

g) *lago*

Tensão
fria
da água: paz – em – ser.

h) *espera*

As janelas abertas.
A porta apenas encostada...

i) *vaso*

incomunicante.

j) *fim*

A ausência das rosas. O caminho
já sem ninguém, para o silêncio (FONTELA, 2015b, pp. 152-153).

Essa construção em lista de termos, espécie de, por assim dizer, microdicionário poético, parece traduzir certa vontade de Orides Fontela de buscar definições não definitivas de imagens que muito significam para si mesma e que evocam realidades inefáveis. Algo parecido já ocorrera em “Questões”, poema de *Transposição* analisado anteriormente, e também em “Figuras” do próprio *Helianto*, em que as três “figuras” que dão título ao poema (repuxo, estátua e esfera) são apresentadas em parênteses, parecendo instaurar uma ordem, uma sistematização de algo “insistematizável”.

Esse poema, além de mostrar um grande poder de síntese, algo que já foi perceptível em *Transposição* mas que marcará cada vez mais a poética oridiana, também chama atenção por sintetizar muitas das temáticas que foram discutidas em *Helianto*, além de outras que já vinham sendo abordadas e maturadas desde o seu primeiro livro. Os dois primeiros poemets, por exemplo, mostram-na distante da presença de outras pessoas, além de soarem abstratos e distantes do sentimentalismo, algo bem característico de Fontela. O terceiro poemeto, além de retomar as palavras justapostas, “instanteluz”, apresenta a imagem de um voo acima das circunstâncias terrenas, outro veio importante de seu abstracionismo avesso à carnalidade e às coisas humanas.

O quarto poemeto, “d) lua” é significativo por apresentar a temática da fixidez, algo que perpassa todo *Helianto*, e que parece referir-se à ideia da “integralidade” citada no primeiro verso desse poemeto. Essa temática da fixidez já está presente no próprio poema de abertura, “Helianto”, ao se falar no helianto como “cânon / da luz perfeita / capturada fixa” (FONTELA, 2015b, p. 99). O helianto é, então, a forma que revela o aspecto mais sublime da luz em estado de flor, imagem que define com beleza o caráter simbólico e enigmático da existência vista através de uma metáfora botânica. Da mesma forma, em “Para fixar”, como o próprio título indica, a ideia de fixação também tem relação com o algo além que a flor simboliza, que não cabe no “espaço de pauta” (FONTELA, 2015b, p. 125). Fixar, em “Alvo”, também tem esse apelo para algo indomável que se busca domar, em um jogo de contradições que se referem a coisas que estão além da compreensão (FONTELA, 2015b, p. 100).

Ademais, foi a partir do “Poema I” de *Transposição* e seu “verbo fixado” que se postulou a presença da questão da *coincidentia oppositorum* na poesia de Orides Fontela, em que fixar não é limitar e encerrar, mas limitar para possibilitar a visão do infinito mesmo numa área aparentemente circunscrita (FONTELA, 2015b, p. 31). Ao se falar dessa “limitação infinita” pode-se citar o Deus-cubo de “Impressões”, que, sinteticamente, também ecoa essa temática, ao ver “Deus num cubo de metal opaco” (FONTELA, 2015b, p. 103).

Ao se falar em fixidez, não se deve, porém, reduzi-la a uma ideia “positiva” das coisas fixadas, pois também há queixas da poeta contra a fixidez que simplesmente limita o real. No poema “Elegia (I)” há uma lamentação do fato de o ser humano desnaturar o pássaro, buscando paralisá-lo ao não contemplá-lo em seu voo. Ao ser “verbo fixado”, o pássaro perde a sua graça, a sua infinitude e liberdade viva, tornando-se palavra. É por isso que a poeta afirma que “o pássaro não serve”: o seu ser não existe para servir ou ser “útil”, mas para simplesmente ser. Ao objetificar o pássaro, deixa-se de vê-lo em sua inteireza, em sua naturalidade (FONTELA, 2015b, p. 155).

Outra coisa digna de nota, para além da questão da fixidez, é como os últimos poemetos recordam a temática da busca incessante de Orides Fontela por um sentido. Essa busca assume a forma de uma espera que é, em verdade, uma “não-espera”: a imagem das “janelas abertas” e da “porta apenas encostada” pode tanto sugerir o aguardo de algo que está por vir quanto a tranquilidade de nada temer, de simplesmente ser, sem travas, pura abertura (FONTELA, 2015b, p. 153). Esse simples existir, aliás, é sugerido no último poemeto, que reafirma a ideia de solidão disseminada por todos os outros poemetos (através da palavra “ninguém”), e, para além da ausência de pessoas, também há uma ausência de rosas, em um caminho “para o silêncio”, em uma busca sem rumo e sem coordenadas para algo incompreensível (FONTELA, 2015b, p. 153).

Nesse sentido, o último poema de *Helianto*, “Termo”, parece solicitar o fim das ambições: “não mais além só isto”, num movimento de retorno ao que é, de término do que antes se apresentara como possibilidade: “alvo alcançado” e “flor colhida” (FONTELA, 2015b, p. 160). O poema e o livro terminam, assim, de maneira abrupta, fixada: “elimina-se a meta jogo findo” (FONTELA, 2015b, p. 160). Não fica claro se a eliminação da meta significa a sua negação pura e simples ou o seu cumprimento: o que se sabe é que o jogo termina. E isso “É / TUDO”, como a própria poeta fez questão de indicar com o uso de letras maiúsculas e com a separação das duas palavras em versos separados (FONTELA, 2015b, p. 160).

Portanto, ao final e ao longo de *Helianto*, foi possível observar o jogo de forças contraditórias muitas vezes inconciliáveis mas que, sempre que “resolvidas” de alguma maneira, mostravam que essa suposta solução era a indicação da existência de algo além, de um lugar ou estado superior que a tudo pudesse englobar. Em certos momentos, por outro lado, também se viu ecoar a defesa de uma mudança de paradigma: não mais ver as coisas cotidianas de maneira embotada, mas em seu caráter sublime intermitente, revelado na sua simplicidade significativa.

Esse segundo livro de Orides Fontela tem muito de sua espiritualidade poética, no sentido de não ser uma obra poética desligada totalmente de suas preocupações mundanas, mas voltada, muitas vezes, para uma meditação e reflexão sobre o real e sobre a própria condição humana. Em outros momentos, todavia, chega-se a um ponto quase religioso, muitas vezes místico de expressão, postulando, como se disse, a existência de estratos superiores da realidade que justificam tudo o que ocorre no mundo e na história.

A sua poesia, como se vê em seus livros de poemas e em seus ensaios, não é apenas algo escrito e fixado, menos ainda uma lírica amorosa ou social, mas é uma verdadeira poética

de transformação de si – e às vezes até mesmo dos outros –, um anseio pela mudança e pela superação dos seus dilemas, uma espiritualidade que se vale da escrita para chegar a esse fim. Retomando uma expressão utilizada por Haquira Osakabe, pode-se dizer que essa transformação de si seria uma espécie de “rito sacrificial” (OSAKABE, 2012, p. 105). Um rito sacrificial que se realizaria ao se desfazer a sua subjetividade atual, transformando-a em outra através da escrita.

3.4 Alba

Viu-se em *Helianto* cada vez mais referências religiosas na poética de Orides Fontela, especialmente no que diz respeito a citações de ideias e versículos bíblicos. *Alba*, porém, é diferente, não por negar a validade das imagens bíblicas e religiosas como mote para a poesia, mas por alargar e agregar novas perspectivas.

Segundo Ivan Marques, *Alba* marca uma mudança de rumo na poética de Orides. Na verdade, essa mudança já seria observável em *Helianto*. Mas, em *Alba*, haveria algo a mais em jogo. Retomando uma ideia expressa por Alcides Villaça, Marques afirma que há um retorno do “eu”, uma expressão mais direta da subjetividade nos versos dessa obra. Isso se torna sintomático, de acordo com ambos os críticos, a partir da epígrafe escrita por Orides Fontela:

A um passo
do pássaro
res
piro (FONTELA, 2015b, p. 165).

De fato, deve-se atentar para o uso da primeira pessoa do singular na última palavra da epígrafe: “respiro”. Um verbo que não vem unido, mas separado em duas partes, sem hífen, no término da epígrafe versificada. Marques observa perspicazmente a expressão “res” como referência ao latim, em que *res* significa “coisa”, a ecoar o real presente na epígrafe de seu primeiro livro, onde também trabalhava a temática “a um passo de”. No primeiro livro, os versos da epígrafe, citados anteriormente, faziam referência a uma incompletude essencial e insuperável. Em *Alba*, ela está a um passo do pássaro, esse símbolo persistente de sua poética. E, é nesse espaço, onde ela diz: “res piro” (MARQUES, 2020, p. 20).

Ivan Marques vê, na disposição e na sonoridade dos versos da epígrafe, a indicação de uma queda repentina no meio de um processo de ascensão. Haveria, assim, um abalo da ingenuidade do primeiro livro rumo a uma visão de mundo mais concreta. Ou seja, o que teria ocorrido seria a mudança de uma crença religiosa absoluta na infância para uma incredulidade total em seus últimos anos, em um possível processo de progressiva descrença vivenciada pela poeta (MARQUES, 2020, p. 22). *Alba*, então, estaria no meio desse caminho, expressando o seu novo direcionamento intelectual.

Essa mudança de visão de mundo, porém, talvez seja melhor expressa através de rupturas e reconsiderações, abandonos e retomadas, não através de um progresso rumo a algo. De fato, a própria Orides Fontela utiliza poemas escritos em anos e até décadas anteriores em seus livros que vinham a ser lançados posteriormente, o que dificulta ver neles a construção de uma ideia de progresso, como exemplifica o poema “Composição” de *Helianto*, publicado em 1973, mas escrito por volta de 1959, quando ela tinha 19 anos de idade:

É que a cronologia não é meu forte: agrupo poemas segundo quero, para compor a totalidade de um livro que tenha estrutura interna, pés e cabeça, e nesse processo a cronologia é que entra bem (FONTELA, 1991, p. 260).

Ademais, a própria Orides Fontela afirma que *Alba* ainda é um livro “a um passo de”, de onde não saiu (FONTELA, 1991, p. 260).

Isso não significa, obviamente, que não existam diferenças de poética em *Alba*. A própria autora o diz, vendo nessa obra uma certa abertura inicial para o Zen (FONTELA, 1991, p. 260; CASTRO, 2015, p. 175). Tal condição, por si só, já apresenta uma nova perspectiva e compreensão do real, algo que se espera poder observar nas análises a seguir. Há, nesse livro, nítidas influências da mística budista e, também, da ocidental. Nesse aspecto, chama atenção o fato do livro não ter uma, mas duas epígrafes. A primeira delas é uma citação de São João da Cruz, algo que não pode ser ignorado ao se estudar essa obra importante, que segundo a própria Orides Fontela era o seu livro mais feliz. Felicidade que Castro vê como referência não apenas da maturidade alcançada por sua dicção poética, mas pelo auge de sua experiência com o budismo (FONTELA, 2015, p. 175). E também pelo fato de a poeta o considerar o seu melhor livro – tendo sido inclusive o vencedor do prêmio Jabuti de poesia de 1984 (CASTRO, 2015, p. 175).

A primeira epígrafe, retirada de São João da Cruz, é a seguinte:

Que bien sé yo la fonte

que mana y corre,
aunque es de noche.

San Juan de la Cruz (FONTELA, 2015b, p. 163).

Nessa citação, é fundamental notar a referência ao “eu” (“yo”, em espanhol), conforme observado anteriormente por Marques, como também a referência sanjoanina a uma fonte que ele conhece, ainda que seja de noite. Ademais, essa temática da fonte oculta em meio à noite deve ser atentamente estudada, pois terá um papel importante em *Alba*. O próprio título do livro significa exatamente isso: aurora, nascer do dia, o que mostra a relação que a autora pretende estabelecer desse momento de transformação da noite com o despontar da claridade.

O livro começa com o poema “Alba”:

Alba

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

II
Abrir os olhos.
Abri-los
como da primeira vez
– é a primeira vez
é sempre.

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

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

O poema inicia-se com a luz que “entra furtivamente”, num processo de conscientização que lembra o do despertar. Esse despertar, “abrir os olhos”, algo cotidiano, também é especial, pois, quando se tem noção da grandiosidade do agora, da graça de estar vivo e consciente, é que se pode entender o apelo do sangue. De fato, o “AGORA!” que encerra o poema é o clímax do processo de despertar, descrito em termos progressivos, até o vislumbre final do que não se diz em palavras, traduzido em uma exclamação diante de algo

maior do que se pode narrar. Vê-se, assim, um processo de revelação, de um êxtase que se desvela e se mostra como designação para algo maior. “Alba” contrasta, portanto, com a “noite” referida pela citação de São João da Cruz, noite em que o místico pressentia a “fonte”.

“Poema”, que vem logo a seguir, aprofunda a questão da cor “branca” citada em “Alba”, mostrando que, assim como o “AGORA!” anterior o levava ao seu limite, o silêncio, nesse segundo poema, é o símbolo dessa superação. Há em “Poema” a referência a um êxtase além do tempo e da sonoridade, mas que deve ser profanado e dissolvido em palavras (FONTELA, 2015b, p. 168). Essa dissolução ocorre por ser ela o mister da poeta: trazer o êxtase para o universo das palavras, em busca da expressão do inexprimível, algo que Antonio Candido entendeu como a “luta misteriosa” e “violadora e criadora” da poeta, luta a que ela jamais se furtou (CANDIDO, 1988, s.p.).

No poema “Cisne”, por exemplo, essa “luta misteriosa” será descrita em termos ainda mais encarniçados, visto que

a criação poética, portanto, rompe o estado de pureza absoluta expressa pelo nada da folha branca de papel, e com isso pratica uma violência que anula a virgindade do possível; mas em compensação dá nascimento a algo poderoso como a vida, que como ela palpita numa nova presença de sangue (CANDIDO, 1988, s.p.).

Além dessa violação ocasionada pela palavra poética, há outras discussões interessantes em *Alba*. Como no poema “Vigília”, em que a atenção de um “pássaro vivo” mantém-se, no “momento pleno”, “atenta a”, sem um complemento qualquer que lhe limite (FONTELA, 2015b, p. 169). Essa “atenção a”, de qualquer modo, também pode ser pensada em relação com o “centro vazio” de “Poema”, que postula simplesmente o que não se é capaz de postular. Pois, segundo a perspectiva aberta por ele, na região mais importante, central, não existe nada, e nada pode ser dito ou visto ali, devendo-se calar sobre esse segredo.

Em “Clima”, numa sucessão de imagens que lembram o momento decisivo da vida de Sidarta Gautama, o Buda, sentado sob a árvore *Bodhi*, em que atingiu o despertar, Fontela poetiza a respeito de uma “árvore única”, que existiria nesse local central (HARVEY, 2019, p. 50; FONTELA, 2015b, p. 170). Nesse local, um “alongado gesto” absorve “todo o silêncio”, num momento de ascensão e imobilidade (FONTELA, 2015b, p. 170). Esse silêncio búdico, por assim dizer, também é meditado através dos versos de “Pouso (II)”, a mostrar um pássaro que, com dificuldades para pousar, encontra mais dificuldades ainda para “maturar o seu canto” no silêncio (FONTELA, 2015b, p. 171). Assim como em “Clima”, há aqui uma referência búdica, dessa vez em relação às dificuldades da meditação em meio às agitações da

vida, numa espécie de “pouso” meditativo diferente do que se viu no primeiro poema “Pouso”, de *Transposição*, bem mais metapoético e em que se abordava o difícil encontro entre vida e poesia (FONTELA, 2015b, p. 48).

Outro poema de considerável importância é “Composição”, o segundo com esse mesmo título. O ato de nomear poemas distintos com o mesmo título foi praticado algumas vezes por Orides Fontela, havendo ocasiões em que os diferenciou com numerações, como foi o caso de “Pouso” e “Pouso (II)”, por exemplo. “Composição” de *Alba*, porém, é distinto de “Composição” de *Helianto*. O poema “Composição” de *Alba* é mais metapoético, enquanto “Composição” de *Helianto* aborda, através de imagens e cores, o ser e o movimento (FONTELA, 2015b, p. 145; p. 173). Ademais, “Composição” de *Alba*, “Trama” e “Bodas de Caná” seguem um impulso metapoético semelhante: o verbo compor e tecer são os protagonistas dos dois primeiros poemas citados. Em “Bodas de Caná”, todavia, é possível atentar para uma interpretação singular do milagre narrado no Novo Testamento, valorizando o aspecto de encarnação do evento miraculoso, simbolizada pelo vinho, em contraposição à água resguardada aos anjos (FONTELA, 2015b, pp. 174-175).

O poema “A mão” traz de volta o motivo da negatividade e seu cunho solvente: “A mão destrói imagens / descristaliza signos” (FONTELA, 2015b, p. 178). Esse motivo é muito presente na obra de Orides, como já foi possível afirmar, e retorna em *Alba* mostrando, porém, que para além da fragmentação, há algo que não se pode desfazer: “subsiste uma estrela / sobre as águas” (FONTELA, 2015b, p. 178). O poema “Caça” segue a mesma via negativa, mostrando como o ato humano de tentar apreender algo acaba por afastar ou até mesmo destruir aquilo que se deseja encontrar (FONTELA, 2015b, p. 177). “Trovões” também se liga a essa temática, abordando uma espécie de destruição criadora, ao falar dos trovões invadindo casas, quebrando vidros, ao mesmo tempo em que “articulam um campo para o destino” (FONTELA, 2015b, p. 179).

Alba, verdadeiramente, apresenta uma espécie de retorno da temática da via negativa, que havia se apresentado com maior destaque em *Transposição* e que reassume certo protagonismo em seu terceiro livro.

Da mesma forma que há um retorno da via negativa, pode-se falar que há, igualmente, um retorno da dualidade entre a “Lei” e a “humanidade” conforme observado em *Helianto*. Especialmente no poema “Prometeu”, em que o retorno dessa temática guarda certas especificidades: há um final infeliz no poema, em que a “destruição” prevalece sobre o “peso da Lei” e o sobre o “peso do Sangue” (FONTELA, 2015b, p. 180).

Os poemas “Prometeu”, “Touro” e “Centauros” também poetizam ao seu modo a questão do sangue. “Touro” é mais dualista, contrastando o “verde chão da irreabilidade” com o touro, “A VIDA / tão brutalmente / VIDA / que a tememos” (FONTELA, 2015b, p. 181). “Centauros”, de outra forma, destaca o valor da memória florescente diante do ímpeto absorvido por ela, num poema que pode ser lido como uma problematização da memória que a tudo parece abrandar, inclusive o pendor dos Centauros para derrubar “ídolos” (FONTELA, 2015b, p. 182).

Nota-se, ademais, que também há uma boa quantidade de poemas de *Alba* que lida ou faz referências à mitologia grega em grau muito maior do que nos livros anteriores. O próprio poema “Prometeu” se encaixa nesse quesito, além de “Centauros”, “Penélope”, “As Parcas” e “Letes”. As referências bíblicas, que predominaram em *Helianto*, em *Alba* são bem restritas, como no já citado “Bodas de Caná”. Pode-se ver, de fato, uma mudança de imaginário religioso processando-se na vida de Orides, como ela mesma dissera, ao afirmar que já haviam poemas inspirados no Zen nesta obra (FONTELA, 191, p. 260).

Outro poema que se vale da mitologia grega é “Penélope” que, além da óbvia referência à personagem homérica, é um excelente exemplo para se falar do retorno, não apenas da via negativa em *Alba*, mas também da sempre presente união de opostos.

Penélope

O que faço des
faço
o que vivo des
vivo
o que amo des
amo

(meu “sim” traz o “não”
no seio) (FONTELA, 1988, p. 162)

Devido a um erro de digitação da versão do poema reproduzido na *Poesia Completa* da editora Hedra, preferiu-se citar a versão publicada em *Trevo*. A única diferença, porém, entre os dois textos, é a ausência de til na palavra “não”. Quanto ao poema propriamente dito, importa salientar a sua concisão e o uso do recurso de fragmentação de palavras, destacando-se o prefixo “des” de todas elas, nos três versos iniciais. Há uma dualidade evidente, no ato de fazer e desfazer, viver e “desviver”, amar e “desamar”, efeito poético que levou a poeta a criar esses neologismos. No final, entre parênteses, a poeta revela o seu segredo, ao dizer que o seu

“sim” também traz o seu “não”. As oposições, assim, são vividas intensamente, num caminho que não se limita à racionalidade restrita à lógica clássica.

A duplicidade, como tem sido visto, reside no âmago da poética de Orides, e da poesia de um modo geral, como bem afirmou Marcela Oliveira ao comentar o poema “Meada”, de *Transposição*. Ao abordarmos esse poema, páginas atrás, foi possível observar o seu vínculo com a temática do desfazimento. Em “Penélope”, porém, o que chama mais atenção é como esse desfazimento também é um fazimento, como um lado está ligado ao outro, atravessando as relações umbilicais entre verdade e mentira, arte e memória, e muitas outras que “só a poesia parece ser capaz de captar” (OLIVEIRA, 2019, p. 138).

O poema “As Parcas” também lida com a duplicidade da imagem de uma tecedura que leva ao nada. Uma tecedura insólita, que ao tecer nada produz, “apenas pura perda” (FONTELA, 2015b, p. 189). Ademais, “As Parcas” é mais diretamente metapoético, comparando a tecedura inútil das Parcas, não apenas com a vida humana e sua falta de sentido último, mas também com o “canto que autoesvazia-se” (FONTELA, 2015b, p. 189).

Não se pode deixar de notar, também, a presença de certa predileção pelo tema da obscuridade, anunciado desde a epígrafe sanjoanina de *Alba* e, por que não, já pressuposta em sua própria imagem auroral, no sentido de que o dia nasce lentamente a partir das trevas da noite. *Alba*, assim, surge como um livro que lida diretamente com a duplicidade sob muitas de suas manifestações, sendo uma delas a da “metáfora clássica” da luz e da escuridão (OLIVEIRA, 2019, p. 137).

No poema “Relógio”, por exemplo, a imagética se constrói em torno da centralidade daquilo que é abismal, dos “peixes densos obscuros na obscuridade líquida” (FONTELA, 2015b, p. 188). Há todo um grupo de poemas em *Alba* que abordam essa questão da obscuridade e, por contraste, da luz: “Noturno”, “Alba (II)”, “Alba (III)”, “Antártida”, “Fonte”, etc. Percebe-se que a escuridão, quando referida, geralmente liga-se ao desconhecido, ao inefável, ao oculto, ao silencioso, à vacuidade: a coisas que transcendem a compreensão comum, nem boas nem ruins por natureza, mas simplesmente incompreensíveis e acima da racionalidade: “o silêncio sem cor nem peso / (vacuidade) sustenta / agudas sementes – júbilo – da lucidez nunca / extinta” (FONTELA, 2015b, p. 195).

Já a luminosidade aparece como uma das manifestações da lucidez, especialmente através da imagem de estrelas brilhando em meio à escuridão. Os versos de “Alba (II)” exemplificam essa questão, evocando certo caráter místico:

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

A luminosidade nasce das trevas do não-saber, da obscuridade supra-racional, mas também está acima da compreensão vulgar, pois sua lucidez não se confunde com a razão iluminista, nem mesmo com o discurso racionalista mais amplo. A lucidez de Orides tem um “puro gosto de luz / branca” (FONTELA, 2015b, p. 197).

Nesse sentido “Antártida” é o mais direto possível ao falar da luminosidade e branquidão associada a uma visão além da vulgar, uma visão absoluta: “Norte nenhum / noite nenhuma / – branco sobre o branco” (FONTELA, 2015b, p. 198). Ademais, a ideia de luminosidade vai se aprofundar em alguns poemas sobre espelhos, em que eles se transformam em veículos da luz e de uma visão incomum do real: “o espelho / branco centro da / vertigem” (FONTELA, 2015b, p. 199).

Outra temática que se destaca em *Alba*, para além da luminosidade, é a dos símbolos aquáticos. Por exemplo: que água é essa que surge ao final do poema “Odes” e que possibilita uma superação do ciclo de renascimentos: “Bebemos profundamente... / Não é preciso renascer”? (FONTELA, 2015b, p. 190). Essa água libertadora, ademais, também aparece em “Poemetos II”, ao se falar das “águas livrando tudo” (FONTELA, 2015b, p. 191). Vê-se, dessa maneira, que assim como os “Poemetos” de *Helianto*, os “Poemetos (II)” também são importantes para a compreensão de algumas temáticas desenvolvidas na obra em questão. E certas imagens trabalhadas ao longo de *Alba* se tornam ainda mais nítidas através das “definições” encontradas em seus poemetos, em que a concisão poética não anula o poder expressivo e significativo de suas realizações.

A água, de fato, constitui um elemento chave de *Alba*, conforme já observado em outros poemas e, sobretudo, nos próprios “Poemetos (II)”. Mas há alguns de seus versos que merecem atenção especial por falar da misteriosa “Fonte”:

Fonte
As águas levando
as palmas
as águas lavando
os olhos
as águas livrando
tudo (FONTELA, 2015b, p. 190).

As águas dessa fonte, que tudo parecem levar, lavar e livrar, todavia, não encontram seu fim aqui. Há outros poemas importantes nesse ciclo aquático de *Alba* que se destacam por também falar dos segredos dessa fonte, sendo um deles “Murmúrio”: “nunca a fonte / deixará de cantar / oculta” (FONTELA, 2015b, p. 193). Vem da “fonte” esse murmúrio oculto, esse centro obscuro, que jamais deixará de cantar:

(...)
 e tudo
 oculto
 mas água
 sempre

pulsação
 viva
 centrando
 o
 tempo (FONTELA, 2015b, p. 193).

Essa água de *Alba*, como se vê, é elemento de libertação e de vida, de conhecimentos arcanos, mas também de manifestação do que está oculto. Ela também se relaciona umbilicalmente com a questão da obscuridade e da luminosidade, como visto anteriormente. E, além do mais, ainda há mais um poema sobre a “Fonte” que merece ser citado, pois ele torna possível refletir na relação intrínseca entre essas temáticas:

Fonte

A fonte (oculta) ignora-se.

Escamas: sóis
 intranquilos
 torrente: luz
 que se quebra
 oferta multi
 plicada.

... mas na escura gruta
 intacta

a fonte – serena – expande-se (FONTELA, 2015b, p. 204).

Em *Alba*, falar da dualidade luz e escuridão não é falar da dualidade bem e mal. Isso é bem evidente no poema acima, pois a gruta escura é o local em que a fonte oculta cresce. Essa fonte é o sentido oculto da existência, que se pode pressentir, mas não se consegue definir com precisão. Pois a fonte, em si, é imprecisa, ou, talvez fosse melhor dizer, além de qualquer precisão. A precisão humana e falível não é capaz de abordá-la. E só a poesia tem o poder

aletúrgico de evocá-la e de ir ao coração do real dessa forma, construindo imagens e metáforas que se aproximam, mas nunca tocam o centro, a fonte, o vazio.

O caminho de acesso a esse real não é simples, mas também não é impossível. Talvez seja, pelo contrário, o mais simples de todos, e por ser simples, torna-se inviável. Uma contraditória “via inviável”, por assim dizer, regida pela estrela que “não leva a lugar algum”:

Via

I

Há um caminho solitário
construído a cada
passo:
não leva a lugar algum.

II

Na floresta um branco
pássaro
oculta-se em seu
silêncio.

III

No alto
– jubilosamente –
uma estrela
apenas (FONTELA, 2015b, p. 208).

Essa estrela de “Via” é uma espécie de anti-estrela de Belém, pois não leva a um destino fixo, à revelação de um messias ou de um caminho, mas somente a um espaço silencioso e vazio. Diferentemente, por exemplo, do poema “Odes” de *Helianto* em que a flor se mostrava em sua inteireza e a ela deveriam ser entregues “ouro, incenso, mirra”, o mistério de “Via” não requer tributo algum, pois a ocultação, o silêncio e o não-lugar são o seu fundamento (FONTELA, 2015b, p. 140).

De todo modo, pode-se ler “Via” até mesmo como uma espécie de metáfora para a espiritualidade poética de Orides, da sua busca solitária pela realização. Apenas perseguindo a sua própria verdade é que ela pôde construir, “a cada passo”, o seu caminho particular e único, que no fim, não levaria “a lugar algum”, mas que nem por isso deve ser entendido como inútil, pois foi através dele que conseguiu vislumbrar, “no alto”, a estrela misteriosa a lhe indicar um sentido arcano para o real.

Ademais, “Ode” que vem próximo ao fim do livro, como que junta as pontas da obra, unindo o início ao fim:

estabelecidos em busca de uma nova expressão poética que dê conta desse real que só assim pode ser intuído (FONTELA, 2015b, p. 165).

Apesar de *Alba* ser o menor livro de Orides em número de poemas, a poesia nele reunida acaba por ser mais direta quanto à sua visão das coisas. Ao mesmo tempo em que é o livro mais místico, pode-se dizer que também é o seu livro mais filosófico. A impressão que se tem ao lê-lo é que a sua mensagem é mais direta do que em *Helianto*, em que ainda haviam certas tergiversações. De fato, pode-se concordar com o juízo da autora em ver *Alba* como um livro mais “íntegro”, isto é, unitário e centrado (FONTELA, 1991, p. 260).

Vê-se que o uso de diferentes imagens e temáticas em *Alba*, portanto, parece indicar que a reflexão sobre diferentes temas não constitui uma realidade estanque e absolutamente separada, mas dá ensejo a poemas que se interpenetram e se nutrem. No fundo, há sempre a ideia de ir além do senso comum, da visão banal, e de mergulhar em busca do que dá sentido e fundamento ao mundo. Esse livro, de fato, é um dos mais reflexivos e filosóficos da autora. Há nele questões de grande penetração metafísica.

A poesia de *Alba* parece realmente terminar um ciclo poético de Orides Fontela e por isso se trata de um livro, além de unitário, “terminal”, segundo suas palavras (FONTELA, 191, p. 260). Ele sintetiza várias correntes e pensamentos que vinham aparecendo, retornando e desaparecendo em sua poética, constituindo um todo coerente com a sua visão da poesia como o veículo privilegiado do real e que possibilita um encontro com o sagrado (FONTELA, 2019, p.31).

A aleturgia, isto é, a construção dessas verdades oridianas, como se vê, atinge um clímax em sua articulação em *Alba*. Ao longo dessa obra, foi possível observar como a poeta, trabalhando com as oposições e as imagens da noite, da água, da aurora e com o contraste da escuridão com a luz, com a temática do vazio, da mitologia e, mais especificamente, da mitologia grega, acabou por sedimentar um todo dinâmico e coerentemente articulado, procurando expressar a sua investigação do suprrracional, abrindo-se totalmente para a mística e a extática. A sua intenção, então, foi escrever um livro de poemas que juntasse todas as suas pretensões e intuições, em uma “salada” de coisas que possibilitassem uma espécie de “metamorfose”: “(...) poesia, filosofia, zen e o mais que vier, tudo serve – ruma ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível” (FONTELA, 2015c, p.4).

Toda essa busca por uma nova compreensão, por algo que desse sentido ao mundo humano, fosse através de um contato com o sagrado ou com qualquer realidade transcendente, sempre foi a maior preocupação de Orides Fontela, atravessando todos os seus dramas existenciais. Às vezes mais crente, outras, mais descrente, o que permaneceu, porém, foi o seu

gosto pela poesia e o uso dela como o principal veículo de seu pensamento. A sua forma de expressão sempre foi mais abstrata, mais reflexiva, mais filosófica, menos dada a arroubos sentimentais – ao menos através de sua escrita, a prática principal de seu cuidado de si.

A escrita de Orides nunca escondeu o seu pendore metafísico, algo fundamental para entender a sua espiritualidade poética, a sua busca por uma transformação ou metamorfose radical de si e pela busca de suas próprias verdades e do sentido que sempre ansiou encontrar. Essa ânsia está presente em seus poemas, em certos momentos, transparecendo neles a sede pelo encontro místico com algo superior, enquanto em outros poemas, mais desesperançados, retratando a impossibilidade de se encontrar algum sentido no mundo. O jogo dessas polaridades sempre esteve presente na sua poética, com momentos de maior ou menor intensidade. Os próximos livros mostrarão isso de maneira ainda mais perceptível.

3.5 Rosácea

Se *Alba* se destaca pela sua maior unidade e sistematização, *Rosácea* será um livro menos coeso e mais aberto às mais contrastantes tendências da poesia de Orides Fontela. Houve maior pressa na organização dessa obra, algo que a autora credits ao sucesso da anterior. E é por causa desse caráter “apressado” que ele veio a reunir “coisas novas, fundo de gaveta e restos de memória” (FONTELA, 1991, p. 260).

Se Ivan Marques enxerga em *Alba* uma mudança na poética de Fontela, vendo nela uma menor ingenuidade, *Rosácea* marcará ainda mais essa mudança, por ser o primeiro grande emblema da poética fonteliana (MARQUES, 2020, p. 20). Mesmo havendo muitas referências oridianas nele, ainda próximas de sua verve abstratizante, há cada vez mais espaço, em seus versos, para a sua propalada nova visão das coisas. E é a atenção às coisas, à materialidade, que ganhará uma tônica especial, a materializar em grande medida o espiritual e, simultaneamente, sem esquecer de espiritualizar o material, de um modo inédito em sua obra até então.

O título do livro nasce de uma obra jamais publicada pela autora. A *Rosácea* original seria o seu primeiro livro a ser lançado, mas acabou sendo descontinuado, dando lugar a *Transposição*. Os poemas que constituiriam *Rosácea I* (designação que ela utiliza para se referir ao livro não publicado) vieram a ser publicados em suas outras obras, mesclados com poemas novos. *Rosácea I* era dividido em cinco partes, “fala, jogo, luta, ser, partilha”, que,

segundo ela, “já continha todos os temas de minha *mitologia* pessoal – o ser, o silêncio, a palavra, a poesia, o sangue...” (FONTELA, 1991, pp. 258-259).

O livro que veio à luz, *Rosácea*, também é dividido em cinco partes: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”. Cada uma delas terá a sua característica bem evidenciada. É possível afirmar, de fato, que há uma grande diferença entre cada uma dessas partes, especialmente entre aquelas que contém os novos poemas e os antigos. Por outro lado, há muito da poética fonteliana em todas as suas partes constitutivas, como também da poética oridiana, algo que aparentemente poderia ser visto como uma simples continuidade, mas que na verdade traz em seu âmago uma grande metamorfose.

O livro é dedicado aos pais falecidos de Orides e traz uma citação de Heráclito, que ela chama de “koan”, evocando os ditos do budismo chinês e japonês, especialmente, no caso de Orides Fontela, da escola Zen, em que expressões contraditórias, esdrúxulas ou impossíveis servem de guia para discussão, reflexão ou meditação dos mestres e praticantes (HARVEY, 2019, pp. 247-248; p. 257). O “koan” heraclítico é o seguinte:

Coisas varridas e
ao acaso
mescladas
– o mais belo universo.
Heráclito (FONTELA, 2015b, p. 217)

Percebe-se que, muitas vezes, ao citar outros autores, Orides Fontela gostava de referenciá-los em formato de poema, de versos como que saídos de sua própria mão. Esse efeito de tradução, por assim dizer, busca introduzi-los em sua própria forma de expressão, dando um sentido especial ao que foi dito por outros. Na citação de Heráclito, o que se vê é o foco dado à junção de elementos distintos conformando “o mais belo universo”. Algo que se coaduna bem com a sua busca da união de oposições, presente em outras obras. E também evidencia a sua capacidade de ver a beleza nas maiores contradições, a partir das quais Fontela buscou construir o brilho e o colorido dos vitrais de sua *Rosácea*.

Na parte inicial da obra, “Novos”, logo em seus primeiros poemas, já é possível observar uma mudança de dicção, agora ainda mais sintética em termos formais. Há também uma nova atmosfera e imagética em formação: algo mais condensado e, por que não dizer, brutal:

Aurora

Rosa, rosas. A primeira cor.

Rosas que os cavalos
esmagam (FONTELA, 2015b, p. 221).

O primeiro poema de *Rosácea*, reproduzido acima, já mostra claramente a síntese e a dureza de sua poética em transformação. Se a aurora, em *Alba*, possibilitava uma cândida reflexão sobre a forma e o ser, em *Rosácea* a crueldade dos cavalos esmagando as rosas é uma imagem de brutal choque com uma realidade difícil e, definitivamente, nada acolhedora. Ademais, “Aurora” também faz referência à mitologia grega, em que se conta que os cavalos de Hélios traziam a manhã, muitas vezes associada à cor rosa (BRANDÃO, 1991a, p. 509). Todavia, ao mostrar tais cavalos divinos esmagando as rosas da manhã, o que se faz é inverter o sentido do mito, dando-lhe uma conotação violenta e aterradora.

Outrossim, essa temática visceral não se encerra aqui, pois também será possível observá-la em outros poemas, como em “Aforismos”, em que se propõe “matar o pássaro” para “eternizar o silêncio” (FONTELA, 2015b, p. 230).

O segundo poema de *Rosácea* abre uma outra temática, que é a da autorreflexão e de olhar diretamente para a condição humana. A poeta que olhava para o céu, as aves, e a metafísica, agora passa a dirigir o seu olhar para si e para os outros de maneira mais constante, como já fora visto, em certo grau, em *Alba* (MARQUES, 2020, p. 20). Se é verdade que ela se valeu muitas vezes da imagem do espelho para se refletir, em *Rosácea* não precisa exclusivamente disso, pois o seu olhar será, muitas vezes, sem intermediários:

Iniciação

Se vens a uma terra estranha
curva-te

se este lugar é esquisito
curva-te

se o dia é todo estranheza
submete-te

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

Nesses versos, fica explícito que a estranheza não é uma qualidade privativa das coisas e dos objetos pelos quais os seres humanos se curvaram e interpretaram como divindades ao longo dos séculos: ela está na própria pessoa. A verdadeira iniciação, assim, não é exterior, mas interior. E tal avaliação leva o leitor a pensar em si mesmo e em seu lugar no mundo.

Outro dos poemas mais significativos a trabalharem essa mesma questão é “Kant (relido)”:

e capturo
a presa
em pleno escuro (FONTELA, 2015b, p. 224)

Esse poema foi produzido quando a autora vivenciou uma grave crise existencial. Nesse sentido, ele pode ser lido como um escrito que traz em si uma grande verve dramática. Por outro lado, não se pode negar que o poema também “contém uma estética” (CASTRO, 2015, p. 67). Uma estética da captura, do voo em condições difíceis, da percepção da luz mesmo nas piores situações. É também a estética da tensão entre opostos: “a lucidez e a loucura unidas e reverberadas no símbolo da coruja” (CASTRO, 2015, p. 67).

Renata Sammer tem uma leitura deveras instigante desse poema, ao pensar o seu caráter xamânico, pois a poeta assume nele uma forma animal, fazendo uso da primeira pessoa do singular para expressar as suas ações enquanto coruja. Há nesse jogo xamânico uma experimentação de outras naturezas, a vivência de outros corpos, num voo imaginativo e ontológico de grande valia (SAMMER, 2019, p. 86).

Essa experimentação de outras possibilidades existenciais também pode ser vista como um exemplo de espiritualidade poética. Ao imaginar-se enquanto coruja, Orides medita poeticamente em sua própria existência, vendo-a através de outros prismas, nesse caso, um prisma xamânico. A sua poesia, em “Coruja”, assume a feição de uma busca e de uma captura no escuro, como uma caçadora faminta por um alimento que a sacie, além de ser referenciado por ela como um grande exemplo da nova poética que buscava, a saber, de caráter mais concreto (FONTELA, 2019d, p. 58). Outrossim, o poema tem uma forte carga sentimental e psicológica, por ter sido escrito em um momento de quase suicídio da autora, e traz em si os traços de uma busca ansiosa por respostas, mas também por um lugar no mundo. Através de sua poética e de sua escrita, Orides Fontela conseguiu meditar em sua vida, traduzindo um grande conflito de sua alma em versos de significado duradouro.

Ademais, também há em “Novos” outros traços de uma poética fonteliana ou, nas palavras da autora, de uma “poética totalmente concreta”, não “no sentido de concretismo”, mas de uma volta às coisas cotidianas, às experiências do mundo concreto, mais distanciada dos arroubos abstrativos (FONTELA, 2019, p. 49). Essa temática “concreta” assume protagonismo em muitos outros poemas dessa obra, como é o caso de “Herança”. Nesse poema, Orides Fontela descreve o que restou para ela de seus parentes falecidos (FONTELA, 2015b, p. 226). Já em “Pirâmide” há uma certa crítica social, um foco no sofrimento dos trabalhadores, mas que de sua dor gestaram grandes realizações, enquanto do faraó, o dono do poder, nada restou:

Pirâmide

Ei-la
dor de milhares força
de humanidade
anônima

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

Esse enfoque na situação concreta das pessoas sempre foi algo raro em Orides Fontela. A partir de *Rosácea*, porém, é possível vê-la explorar esse tema com mais constância, mesmo que em poucos poemas. Às vezes as referências são menos diretas, como em “Noturno”, por exemplo, que também pode ser lido com certo viés social, ao falar dos “oprimidos” que vivem na escuridão (FONTELA, 2015b, p. 233).

A segunda parte da obra, “Lúdicos”, será constituída por jogos, por assim dizer, que apesar de simples em sua apresentação, não tem nada de simplório, mas ajudam a entender ainda mais algumas questões intrínsecas à poética de Orides. O poema “O aristocrata” é um exemplo disso por ser uma espécie de comentário poético a um qualificativo que lhe foi dado pelo crítico Nogueira Moutinho, qualificativo de que ela gostava: “aristocrata selvagem” (FONTELA, 2019, p. 47). No poema, o que parece predominar é a tentativa de traduzir a ideia de selvagem como a de alguém arredo e desviante, que “não aprende”, “não se emenda”, “não se curva” (FONTELA, 2015b, p. 244). Em sintonia, ao mesmo tempo, com o seu aspecto aristocrático, ligado à sua tendência de desejar se elevar acima do banal e de construir uma obra poética refinada, em busca de sua própria realização pessoal diante de um mundo entregue ao conformismo.

Da mesma forma, pode-se ler o seu “O Anti-César” como uma espécie de crítica a uma sociedade em que tudo o que vale é “vencer” materialmente, conquistar uma vida de sucesso no capitalismo, enquanto quem não obtém essas glórias financeiras é visto como perdedor. Orides Fontela, porém, prega outros valores:

O Anti-César

Não vim.
Não vi.
Não havia guerra alguma (FONTELA, 2015b, p. 246).

De fato, isso seria uma espécie de “re-descoberta” da história, como Renata Sammer afirma, e, além disso, uma redescoberta de si mesma, de sua condição, de sua negação da guerra (SCHUBACK, 2019, p. 124).

Outro poema de viés social e que muito se irmana com “O Anti-César” é “Ó flor!”, como sugere Gustavo de Castro ao comentá-lo, dizendo que Orides Fontela “sintetiza uma época” com apenas “três palavras”: “Publicitária. / Mitológica. / Andrógina” (CASTRO, 2015, p. 178; FONTELA, 2015b, p. 248). Em verdade, é perceptível que a aleturgia de Orides vai cada vez mais de encontro com a sua vivência cotidiana e com a sua época, progressivamente atenta ao que lhe cerca e ao que lhe cerceia.

De todo modo, essa segunda parte de *Rosácea* também se destaca pelas homenagens que faz a alguns poetas brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário Quintana. Além deles também há uma homenagem a Jean-Jacques Rousseau, especialmente à sua crítica aos ricos e às suas propriedades em *Do contrato social* (FONTELA, 2015b, p. 251). Dentre todas essas personalidades, Drummond é a mais festejada, com dois poemas dedicados a ele, mais um terceiro, “Homenagens”, em que é referenciado junto com Manuel Bandeira e Rousseau.

Homenagens

CDA

No meio
do caminho a flor
nasceu.

MB

A rosa só
(mas que calor
danado!)

A estrela d'alva, o
escândalo
a vontade de morrer

(mas era um calor
danado!)

J. J. Rousseau

** les riches
très sensibles
dans toutes les parties
de leurs bien.

(Du contrat social) (FONTELA, 2015b, p. 251).

Parece haver aqui um acerto de contas de Orides Fontela com autores importantes da poesia brasileira, uma espécie de reverência e de reconhecimento. Mas há também Rousseau e sua crítica social, o que confirma a mudança de enfoque em sua poética, cada vez mais fonteliana, tornando-se mais abasileirada e também mais política, mesmo que nos detalhes, nas fímbrias.

A “Homenagem II” é toda dedicada a Quintana e à sua poética utópica em que tudo é possível, desde “recuperar os anjos / – instaurar a alegria” até ir onde “– só o impossível existe” (FONTELA, 2015b, p. 252). Esses versos mais otimistas, por assim dizer, tem um grande contraste com a poética de Orides, menos dada a tais descrições eufóricas.

A terceira parte de *Rosácea*, da mesma forma, também trará uma nova atmosfera para a sua obra: um ar mais doce e contemplativo, marcado principalmente pela influência do Zen (FONTELA, 1991, p. 261). Ela se chama “Bucólicos” e se inicia com o poema “Gatha”, título que se vale da palavra utilizada para nomear os versos e hinos meditativos constituintes das práticas Zen budistas (YOSHINORI, 2006, p. 448).

Gatha

O vento, a chuva, o Sol, o frio
tudo vai e vem, tudo vem e vai.
Tenho a ilusão de estar sonhando.
Tenho o manto de Buda, que é nenhum.

Myosen Xingue

(meu nome como leiga Zen-budista) (FONTELA, 2015b, p. 255).

Curiosamente o poema vem assinado com o nome de leiga Zen budista de Fontela, o que o associa, por óbvio, a essa prática e temática. Ademais esse poema e outros de “Bucólicos” trazem muitas marcas da poética Zen budista e japonesa de um modo geral: utiliza imagens dos ciclos e sazonalidades da natureza, lida com a efemeridade e a impermanência de todas as coisas, além de não buscar resolver nenhum mistério, mas referi-lo e insinuá-lo sutilmente (NAGAE, 2013, p. 114).

Poemas como “Lago”, “Ode”, “Nuvem” e “Jardim” podem ser indicados como pertencentes à mesma matriz, além de alguns outros poemas sem título que também merecem atenção. Em “Lago”, por exemplo, a poeta diz:

Lago

Lua pen
dente

lua tre
 mente
 nas águas
 vivas (FONTELA, 2015b, p. 259).

A separação das sílabas em versos distintos parece fazer referência ao próprio caráter fugaz e transitório das imagens. A imagem da lua tremeluzente como que refletida em um lago, composto não de qualquer água, mas de “águas vivas”, parece sugerir uma plenitude espectral presente nesse todo. Ou seja, por detrás desse quadro bucólico, um sentido apenas intuído. Algo que “Ode” (mais um poema com esse mesmo título, o mais repetido em suas obras) parece confirmar fazendo uso da sua tão utilizada linguagem de oposições:

Ode

 Neste tudo
 tudo falta

 (neblina)

 e nesta
 falta: eis
 tudo (FONTELA, 2015b, p. 260).

Esse poema é interessante por tratar abertamente do tema da sugestão. Como dito, esse veio de sua arte também está presente, de modo geral, na poesia japonesa. Mas não se pode negar que ele sempre foi uma característica marcante da estética de Orides Fontela. Ademais, esse poema parece evocar os versos de Fernando Pessoa, em que o poeta português define “o mito como o nada que é tudo” (PESSOA, 2016, p. 20). A temática da mitologia sempre foi importante para Fontela, e é muito provável que ela conhecesse esses famosos versos portugueses.

Antes de passar para a próxima parte, porém, há algo mais a ser dito, sobretudo no que diz respeito à espiritualidade poética. Para os budistas, de um modo geral, a própria arte era um “veículo capaz de conduzir a nós mesmos e os outros à iluminação”, visto que através dela “a natureza de Buda, presente em cada um de nós, se pode atualizar” (SICA, 2017, p. 39). Orides parece ter conjugado a sua espiritualidade poética à sua espiritualidade budista nesse momento de sua vida, fazendo-a atuar em conjunto com as práticas de sua vida religiosa, algo que para os budistas não seria nenhuma novidade, mas parte de uma longa tradição.

Além disso, também se percebe como as suas experiências existenciais surgem em sua poesia não como mero registro ou reflexo, mas como meditação, como aprofundamento filosófico e intelectual, como reflexão e prática, sobretudo tendo a escrita como o grande ato

que oportuniza a transformação do que ela vivenciou em algo novo, em algo que vai além da designação do que foi vivido, constituindo-se como um trampolim para um entendimento e uma vivência espiritual mais aprofundada. É por isso que o zen budismo, bem como o catolicismo juvenil e a umbanda, dentre outras vivências, se articularam como oportunidades de discernimento, de maturação e até de ultrapassagem de si através da sua poesia, sendo levadas para além do que as suas crenças diziam, mas transmutadas pela palavra poética em uma metafísica toda particular e em ininterrupto fazimento.

Na quarta parte da obra, a saber, “Mitológicos”, a poética de Orides dá vazão a uma atmosfera mais melancólica. Se em “Bucólicos” há leveza, em “Mitológicos” há o peso da realidade distante de um êxtase nirvânico libertador. Como o título da parte sugere, há realmente muitas referências à mitologia: os poemas “Dragão”, “Rebeca (II)”, “O profeta”, “Ananke” e “Esfinge” são exemplos disso. Também há referências a figuras emblemáticas da literatura, como “Dom Quixote”, a quem ela refere-se como “filho do desejo e do espírito”, como que a refletir o embate dessa dualidade tão fundamental em sua poética, sem postular uma conclusão final que a resolva (FONTELA, 2015b, p. 273).

O poema “Dragão”, por outro lado, tem um sentido críptico, parecendo referir-se a ascensão de uma energia primordial presente nos seres. Lembra um pouco a ideia de *kundalini*, energia espiritual despertada através de práticas ióguicas especiais: “o dragão: / raio / densa / energia / ascende” (FONTELA, 2015b, p. 274; ELIADE, 1996, pp. 205-209). O poema “Lenda”, da mesma maneira, também traz a marca do êxtase e da libertação, dessa vez referida como um “cristal”: “quem o fitar não dormirá / mas será cristal de espanto / – ficará lícido para sempre” (FONTELA, 2015b, p. 272).

De um modo geral, os poemas “Mitológicos” não apenas lidam com o êxtase e a abertura a uma forma de compreensão superior, mas também trazem traços de negatividade e escuridão. É o caso de “Antigênesis” e “Esfinge”. “Antigênesis” é um poema sombrio em que a água, geralmente associada à vida, é simbolicamente invertida, tornando-se escura e absorvedora de toda luminosidade:

Antigênesis

Abóboda par
tida
os céus
se rompem.
Terra solvida. Vida finda. O
Sopro
reabsorve-se

e a escuríssima
 água
 bebe
 a luz (FONTELA, 2015b, p. 277).

Ivan Marques indica que esse poema “parece negar drasticamente o que ainda havia, até *Alba*, de idealização” na poesia de Fontela (MARQUES, 2020, p. 71). De fato, a imagem da água escuríssima bebendo a luz é realmente “aterrorizante”, por representar no que geralmente se vê como o “nascido da vida” a presença de seu fim (MARQUES, 2020, p. 71).

Já “Esfinge” também parece dialogar com essa visão invertida, ao apresentar uma esfinge sem perguntas e, por conseguinte, sem respostas:

Esfinge
 Não há perguntas. Selvagem
 o silêncio cresce, difícil (FONTELA, 2015b, p. 280).

Uma esfinge sem perguntas e silenciosa parece ser uma definição bem interessante de sua poética fonteliana, que toma forma em *Rosácea* e que virá a se apresentar ainda mais visivelmente em *Teia*. Pode-se dizer, porém, que apesar da poética fonteliana realmente voltar-se mais atentamente para as coisas concretas e cotidianas, sendo menos sublime, isso não significou um abandono total de sua visão oridiana mais abstrata e metafísica, como ela mesma evidencia em muitos poemas e ensaios, conforme vistos no próprio *Rosácea*, por exemplo, na parte “Bucólicos”.

No que diz respeito à parte final do livro, ela trará poemas escritos em anos anteriores de sua vida e por isso foi chamada de “Antigos”. Alguns desses poemas serão escritos em uma configuração mais moderna, enquanto outros terão moldes mais tradicionais, sobretudo na forma de soneto.

O primeiro poema de “Antigos” é “Origem”, poema que valoriza o aspecto primordial de qualquer coisa: o seu vir a ser, o seu nascimento, a sua origem. Na origem, tudo está presente, todos os detalhes e todas as frutificações posteriores encontram o seu modelo. Por isso, como diz Pedro Duarte: “Origem é aquilo que, estando na partida, dá a partida e jamais deixa de ser” (DUARTE, 2019, p. 109). Como diz a própria poeta: “Nem tronco ou / caule. Nem sequer planta / – só a raiz / é o fruto” (FONTELA, 2015b, p. 283).

Isso vem bem a calhar com a ideia de que a sua própria poética, apesar das mudanças, continua tendo aspectos de sua origem: algo que não se pode mudar nem abandonar

totalmente. Esses poemas antigos, assim, não estão “superados” nem são datados, mas trazem em si aspectos fundamentais de sua poesia e de seu pensamento.

“Centro (II)”, por exemplo, mostra perfeitamente a dualidade entre pureza e mundo concreto, ao descrever uma estátua de um querubim que, mesmo feita de matéria, “arde no fogo de sua integridade absoluta” (FONTELA, 2015b, p. 284). Também há elementos levemente sentimentais em “Duas odes (Antigas)”, quando a poeta canta uma tarde que se repete, dentro dela mesma, e que nunca dá azo a algo maior, algo que a redima e transforme: “nunca surgem as estrelas” (FONTELA, 2015b, p. 285). “Ceia”, ademais, poderia ser visto como uma versão mais abstratizante de “Herança”: enquanto em “Herança” ela nomeia as coisas concretas que a trazem lembranças de seus familiares, em “Ceia” o momento da alimentação é transfigurado pela reflexão que “a mesa, todos / coexistem no júbilo / comungando a oferta pura das coisas” (FONTELA, 2015b, p. 289; p. 225).

Quanto aos sonetos presentes em “Antigos”, eles foram publicados em ordem cronológica, sendo o mais antigo datado de 26 de Fevereiro de 1962 e o mais recente de 17 de Maio de 1968. Ou seja, todos eles foram escritos antes da publicação de *Transposição*. E todos parecem ter uma grande importância para a autora, desde o mais antigo “Soneto à minha irmã”, homenagem à sua irmã que nasceu morta, até o soneto sem título que é citado em seu escrito “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”, já analisado na parte em que se abordaram os seus ensaios.

O soneto sobre a irmã natimorta tem uma atmosfera triste e, ao mesmo tempo em que reflete sobre as coisas que não vieram a ser (“escuro / poço das coisas frustras, não nascidas”), também faz questão de vê-las vivas, inclusive nela mesma (“assim vives em mim, irmã, singela / pulsas em mim como a visão mais bela / entre rosas sepultas e queridas”) (FONTELA, 2015b, p. 291). Um testemunho verdadeiramente repleto de tristeza. Outro soneto, datado de 23 de Julho de 1964, também tem certo viés testemunhal, por apresentá-la como mergulhada em “anseio e tédio / de prosseguir, inabitada, viva” (FONTELA, 2015b, p. 293).

O que se percebe nesses sonetos de “Antigos”, além do mais, é o seu desejo por uma outra vida, por uma solução quase mágica de seus desejos, muitas vezes transbordando em sonhos místicos:

Lentamente ferido
de consentido sono
o pensamento é cúmplice
de estrangeiro universo.

Visões sem tempo o cercam
e as deformadas lâmpadas
sensibilizam mundos
a uma luz mais antiga

um onírico raio
de desejo incriado
que o penetra de ser

que lentamente o fere
de um sono essencial
entre o mistério (FONTELA, 2015b, p. 296).

No terreno da mística, percebem-se até mesmo referências a algumas de suas leituras juvenis, como é o caso de São João da Cruz e sua “noche oscura”:

Noite abstrata do desamparo extremo
em que o ser se desnuda, exato e nítido!
Que morte é mais vital, que a extrema chaga

do ser: silêncio em desamparo abrindo?
Céu extremo de ser, a chama exausta
sua própria luz consome, e vai florindo (FONTELA, 2015b, p. 295).

A noite, a escuridão, as trevas, como se pôde perceber ao longo desta tese, ganhou inúmeras referências em suas obras, algo que já estava em gestação e atuação desde a sua juventude, como se vê nos versos citados.

Ademais, como foi possível observar, *Rosácea*, de fato, é um livro multifacetado, sem uma direção única, mas aberto a várias fases e reflexões que Orides Fontela encampou durante a sua vida. O “koan” heraclítico que abre o livro faz jus à obra, ao falar na mescla de coisas unidas ao acaso, algumas olvidadas, outras pressentidas, mas que juntas formam “o mais belo universo” (FONTELA, 2015b, p. 217).

Rosácea permite um vislumbre do que era a poética de Orides Fontela desde o seu início, bem como a sua incipiente transformação que culminaria em *Teia*. Dos anseios juvenis e místicos por algo melhor e mais realizador, a poeta se encontra com um maior pessimismo na idade madura, tendo que lidar com problemas financeiros e de saúde. A sua poesia, dessa forma, mesmo através das transformações vividas nas diversas fases de sua existência, continuou sendo o seu único e permanente arrimo: a sua tábua de salvação em um mundo cada vez mais desencantado.

A poesia, como se argumenta nesta tese, foi a sua espiritualidade mais permanente e jamais abandonada. Através de seus versos, desejou inventar e transformar a si mesma, buscando levar o seu pensamento e a sua arte a paragens que só a poesia lhe pareceu capaz de

conduzir. Essa crença aparentemente nunca se desfez para ela, convivendo muito bem com as suas práticas religiosas e com as suas leituras filosóficas, sem prejuízo para nenhuma delas, mas se retroalimentando.

O peso dos anos, todavia, foi sentido por Orides Fontela. O pessimismo e a maior concretude de seus temas não negam essa realidade. Mas ela jamais deixou de querer algo além, mesmo sabendo que “alta agonia é ser, difícil prova” (FONTELA, 2015b, p. 292). O seu “programa de vida” sempre foi “entre metamorfoses superar-se”, mesmo sabendo que jamais conseguiria cumpri-lo. Mas, de alguma forma, era necessário que ela suportasse “o peso essencial do amor profundo”, cuja tarefa impossível, apesar de tudo, ela garantiu tentar até o fim, sem nunca desistir (FONTELA, 2015c, p. 1; FONTELA, 2015b, p. 292).

4 *TEIA* E A ESPIRITUALIDADE POÉTICA FONTELIANA

O livro *Teia*, último publicado em vida pela autora, é fundamental para a compreensão da sua maturidade poética. Na verdade, outras obras de sua lavra, como *Alba* e *Rosácea*, já apresentam etapas de seu amadurecimento e novos vieses reflexivos, mas é em *Teia* que percebe-se a síntese final e a coda de sua obra artística.

É verdade que *Teia* é um momento de mudança em sua obra. É nele que a poética fonteliana atinge o seu clímax, isto é, em que o telurismo e o olhar para a terra, para as questões cotidianas, é mais intenso e dominante em toda a obra de Orides Fontela. Mas não é apenas isso. Há muita continuidade com o que a poeta criou antes, ideias retomadas em novos sentidos e novas direções, temas em que há muito vinha matutando.

Teia parece representar o auge de seu dom de síntese e de aforismas. Sua poética torna-se ainda mais seca e direta, mais concreta e mais impactante, lembrando, ao lê-la, a sensação de se tentar decifrar um *koan* do Zen budismo, quase sempre sem sucesso. Mas é nesse insucesso que se percebe a sua realização, pois no meio do caminho do entendimento é onde brotam as novas possibilidades do pensamento. Algo que a poeta sempre fez questão de explorar: as miragens do inaudito.

Teia, além de significar o fino tecido da aranha, também pode ser visto, ao menos hipoteticamente, como uma referência velada à titânide grega Teia, ou Theía (“Θεία”, em grego), além de vernacularmente lembrar o adjetivo “θεά” (“deusa”) ou o adjetivo feminino “θεῖα” (“divindade”) (BRANDÃO, 2007, p. 196; MALHADAS, 2022, pp. 473-474). É possível suspeitar dessa leitura por dois motivos principais: em primeiro lugar, pelo grande conhecimento que Orides Fontela tinha da mitologia grega; e, em segundo lugar, pelas referências que a poeta faz a várias deusas em seus poemas, como em “Deusas”, em que a própria titânide “Teia” referida acima, mãe de “Eós”, é abordada indiretamente (FONTELA, 2015b, p. 360). Eós, aliás, também fez parte de um momento importante da vida de Orides, quando conheceu seu amigo Sílvio Rodrigues, em uma madrugada de bebedeira. Durante a conversa de Sílvio com seus colegas, todos próximos à mesa em que Orides Fontela bebia sozinha, alguém perguntou qual era a deusa da madrugada. Orides, de pronto, intrometeu-se na conversa alheia com a resposta: “Eós!” (CASTRO, 2015, p. 33).

Não seria nenhuma novidade ver Orides jogar com o estatuto do divino e do humano em *Teia*, algo que já ocorrera em muitos de seus poemas. E como sói acontecer, ela não define

se há ou não deuses, alimentando a ambiguidade, como o poema “Teologia II”, encontrado em seu espólio, explicita:

Teologia II

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

Na sua poesia, não há a preocupação de sustentar a validade ou a invalidade de uma preposição. Os cálculos lógicos não são a verdade final para ela. Mas a poesia, de um modo ou de outro, pode fazer uso dessas possibilidades, sempre que quiser, assim como de todas as coisas racionais, irracionais ou suprarracionais que forem propícias à sua realização. Nesse sentido, a poesia de Orides se aproxima da “outridade” do sagrado, do mistério do Outro, que é “algo que não é como nós, um ser que também é não ser” (PAZ, 2012, p. 136).

Esse jogo de oposições, essa dualidade entre racionalidade e irracionalidade, de certa forma, também levanta uma questão instigante ao se pensar na poética de Orides Fontela: a da sua relação dúbia com o “romantismo”. De fato, o romantismo nunca foi algo esposado por ela, sobretudo na sua vertente sentimental e amorosa. Mas o lado arrebatado e inspirado da poesia sempre a fascinou: a sua inspiração é como aquela pensada por Octavio Paz, “uma aspiração, um ir, um movimento para a frente: em direção ao que nós mesmos somos” (PAZ, 2012, p. 186). E a sua obra, seguindo essa tendência, parece mesmo oscilar entre momentos de inspirações indomáveis e outros momentos de construções diuturnamente arquitetadas, dizendo-se “antirromântica” em determinadas situações, mas logo em seguida assumindo certo “romantismo” em sua escrita, como se verá a seguir.

O que ilustra muito bem a sua forma de pensar era a “lógica” de estruturação de suas obras, algo muito distante de uma total falta de ordem. Ao escrever e produzir um livro, Orides Fontela procurava seguir certas ideias que lhe serviam de guia para a sua estruturação, e não era totalmente “espontaneísta”, por assim dizer, como gostava de afirmar, como se fosse guiada por uma vontade cega sem nenhuma reflexão.

O trecho a seguir, pertencente ao período final de sua vida, após o lançamento de *Teia*, é de grande importância para se entender os procedimentos que a poeta adotou ao longo do tempo para organizar as suas obras:

Não tenho rotina. Pertencço à família dos poetas inspirados, embora seja antirromântica e isso também esteja fora de moda, mas não é culpa minha. No fundo, talvez eu seja romântica. É tudo espontâneo, vou anotando em cadernos, em livros de outras pessoas, em pedaços de papel. Depois, deixo descansar por um longo tempo. Mas o mais difícil é o momento em que sento para organizar o livro. É a hora de encontrar a estrutura. Eu começo meus livros com um poema-tema, que depois dá nome ao volume, e acabo sempre com um poema sobre o silêncio. Tenho uma visão matemática dos livros. Eu não gosto de confusão, porque estudei filosofia e me tornei uma mulher com a cabeça lógica. Levo um tempo enorme buscando alguma ordem, construindo a estrutura, porque sem ela não há livro. [...] Meu lado metódico só aparece na poesia. Fora dela, não existe. A poesia reflete o temperamento, a personalidade do poeta, mas não a sua biografia. No meu caso, aliás, não reflete. Meus poemas não tem nenhuma relação com o meu cotidiano. Por isso me irrito com as reportagens que, em vez da poesia, falam de mim (FONTELA, 2015a, pp. 151-152).

Aparentemente contraditórias, as colocações de Orides Fontela a respeito da inspiração e da construção de seus livros é bem ilustrativa das tensões subjacentes às suas práticas artísticas. Em primeiro lugar, pontua que “não tem rotina”, não segue um calendário fixo ou um horário específico para escrever, o que demonstra a existência de um veio espontâneo e entusiasmado de sua inspiração. Percebe-se que ela não “força” a sua mente a inventar motivos e temas, mas a deixa fluir livremente, como “Sócrates / fiel a seu Daimon”. Esses versos, do poema “Exemplos”, dá uma referência bem clara desse aspecto inspirado do seu momento de concepção, ecoando o Daimon socrático. Como também é bem nítida a forma como ela erige Sócrates um de seus “exemplos” e modelos de pensamento, no sentido de dever fidelidade à inspiração, sem jamais traí-la (FONTELA, 2015c, p. 5).

Em segundo lugar, se fez presente a ideia de deixar os poemas descansarem “por um tempo”. Portanto, não é só “isso”, ou seja, a inspiração, que cabe ao poeta. Há também um momento de espera, algo muitas vezes ressaltado por ela. Esse momento permite que a poeta se distancie do que escreveu, dando um tempo para que as ideias se cristalizem e se tornem mais propícias a uma averiguação. Ele também é fundamental para que os versos não sejam dominados pela pressa, pela ansiedade e pelos impulsos sentimentais. Sem a espera, sem o descanso, Orides não teria o tempo suficiente para o momento decisivo da finalização, em que o material da inspiração ganha a sua forma definitiva. Desse modo, vê-se que a ideia de uma Orides Fontela puramente inspirada não corresponde à realidade, pois, segundo o seu próprio depoimento, havia a necessidade de refletir sobre o conteúdo da inspiração – o que é uma prática espiritual bem importante, pois permite ao poeta debruçar-se sobre as suas próprias poesias ao longo do tempo.

Em terceiro lugar, “o mais difícil é o momento em que sento para organizar o livro”. Este é o momento em que a Orides “matemática” põe-se a calcular, a medir, a desenhar as suas formas geométricas. Esse é o seu lado “cabralino”, percebido por Ivan Marques, em que

a poeta tantas vezes se aproxima do caminho traçado por João Cabral de Melo Neto, em que uma poesia mais cerebral não se deixa dobrar pelas diatribes das emoções (MARQUES, 2020, p. 43). De fato, mesmo que Orides constantemente negasse a influência da poética de João Cabral de Melo Neto, há, sim, indícios da presença cabralina em seus poemas (FONTELA, 2019, p. 55). O que não a torna, evidentemente, uma seguidora da estética cabralina. Há um notável distanciamento poético e filosófico, que não é pequeno, entre os dois autores, que permite distingui-los radicalmente. Mas também há, como se disse, proximidades e pontos de contato significativos, que não os transformam em estrangeiros, mas em companheiros em certas questões da prática e da temática poética.

A prática de debruçar-se sobre os seus escritos, portanto, não é lateral, mas fundamental para Fontela. Chega ao ponto de ser descrita como “matemática”, enfatizando o seu lado metódico, processual, organizativo – intelectual.

Em verdade, a matemática que Orides diz seguir na organização dos seus livros é umbilicalmente ligada à temática, repetida em muitos de seus poemas, da tecelagem (FONTELA, 2015a, pp. 151-152). Ivan Marques chega até mesmo a dizer que o trabalho, calcado na ideia da tecelagem, é o “grande símbolo da poesia de Orides”, marcando a importância dessa etapa mental e nada casual da sua poética. A relação do trabalho com a tecelagem, aliás, curiosamente, é apresentada por Marx, em *O capital*, como um dos principais exemplos da sua discussão sobre o conceito de valor. Esse exemplo encontrado na obra marxiana é meramente ilustrativo de como a tecelagem, de fato, tem uma relação significativa com a ideia de trabalho e da produção de valores, reforçando a posição de Ivan Marques, sem com isso querer se filiar a ela por completo mas apenas exemplificando a sua pertinência (MARX, 2017, p. 142).

De fato, Ivan Marques chama atenção para o primeiro poema de *Teia*, que tem o mesmo nome do livro (“Teia”), em que a poeta como que apresenta uma síntese de seu pensamento a ser explorado na nova obra:

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, 2015b, p. 307)

É, de fato, muito bela a forma como Orides constrói o seu poema, de modo a criar a expectativa para o aparecimento triunfal da aranha. A referência, feita por Ivan Marques, do caráter cosmogônico da aranha também é digna de nota, enriquecendo as possibilidades do poema, que não apenas se desdobra em uma única direção, mas abarca significações amplas e muitas vezes insuspeitas. O caráter cosmogônico da aranha não pode ser ignorado, e merece atenção. Pode-se lembrar até mesmo do mito grego de Aracne, jovem lídia que, por ser exímia tecelã, desafiou a própria hegemonia dos deuses, verdadeira *hybris* a enfurecer Atena. Assim, irritada com a ousadia da mortal, a deusa da sabedoria a convoca para uma disputa em que Aracne sai derrotada. Desiludida com a derrota, a jovem decide se enforcar. Atena, porém, impede que ela se sacrifique transformando-a em uma aranha, condenada a tecer os seus fios pelo resto de seus dias. Essa história, ademais, sobreviveu nas mais diferentes formas em muitas outras culturas, a ressaltar o lado criativo do ser humano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 118).

Além do caráter cosmogônico da figura da aranha, Marques também aponta para a questão social implicada por “Teia”, algo realçado pela própria Orides em entrevista a Riaudel (MARQUES, 2020, p. 40). O período final da vida de Orides, dominado por dificuldades financeiras e pessoais, terminou por ser de grande relevância para a sua dicção poética. A poeta que muitas vezes negou o impacto da vida cotidiana em sua poesia, acabou por expô-lo, em *Teia*, muito do que vinha passando, mesmo que de forma velada e metafórica. Serão perceptíveis, nessa sua última obra, a recorrência da visão pessimista e a expressão da dureza da existência. Elementos que, em verdade, não eram inéditos em sua poética, mas que ganharam novos matizes em *Teia*.

Um desses novos matizes é o da valorização ainda maior do esforço, como na temática do “trabalho”. Como visto anteriormente, é possível concordar com Marques de que *Teia* busca uma maior concreção através de certa inspiração cabralina, mas, assim como também faz o próprio crítico, é preciso reconhecer o distanciamento de Fontela de muitos aspectos da arte do autor de *A educação pela pedra*, principalmente do que se convencionou chamar de

“poesia social”. Em verdade, Orides jamais cedeu à escrita de nenhuma “poesia social”, algo que ela sempre teve grande aversão em praticar (MARQUES, 2020, p. 53). A sua denúncia da condição lamentável em que se encontravam (e ainda se encontram) os poetas pobres no Brasil, nunca se transformou em lamúria poética ou em panfletarismo artístico. Ao contrário disso, opôs-se aos intelectuais e aos burgueses que se diziam grandes amigos das classes desfavorecidas, mas que não tinham a menor noção das verdadeiras carências e desejos das gentes mais pobres. Para os burgueses, segundo ela, é muito bom romantizar a pobreza, mas para o pobre de verdade, a sua condição é desesperadora:

a poesia dita social não é um tema para proletárias autênticas, como eu. Aos burgueses fica bem escrever sobre os pobres, mas quem é pobre quer é fugir até do tema, e quanto mais depressa melhor (FONTELA, 1991, p. 259).

Sua postura, em termos sociais e políticos, parece ter sido muito mais enfática como defensora de horizontes utópicos em direção a uma sociedade mais justa do que os da militância ativa e da análise fria, economicista e partidária das mudanças de estruturas de dominação. Em verdade, Orides Fontela foi utópica e manteve um cético distanciamento dos movimentos políticos organizados. Como ela mesma disse em entrevista à *Marie Claire*, ao ser perguntada se teve grande envolvimento político durante os combativos anos de 1960 e 1970, respondeu que não participou desse momento de agitação, pois

era mais da torcida do que da briga. E, além disso, eu era funcionária pública, não podia entrar na política, porque podia atrapalhar a carreira, e era só o que eu tinha para viver. Mas também era dar uma cheirada naquelas discussões para ver que era uma babaquice. Eles faziam tal confusão que eu não achava sério (FONTELA, 2015a, p. 165).

Orides Fontela nunca foi uma militante política tradicional. A sua luta sempre foi indireta, nas suas palavras: uma “torcedora”. Seus posicionamentos, todavia, tendem a ser vistos sempre como os de alguém “progressista”, em luta contra os preconceitos da sociedade. Não cultivou nenhum tipo de reacionarismo político, nem mesmo no que diz respeito à sua própria militância de esquerda, pois não aceitava subordinar-se nem mesmo aos parâmetros da esquerda da época. A tudo contestava.

Basta lembrar as suas palavras referentes ao seu ser selvagem, a sua indomável ânsia por nunca baixar a cabeça: “quero morrer sem obedecer a ninguém” (FONTELA, 2015a, p. 47). Mesmo inclinada a defender pautas progressistas, não se submeteu à nenhuma ortodoxia. E isso também fez parte da sua construção de si e de suas verdades, de sua aleturgia e de seu cuidado de si. Ao construir a sua obra, naturalmente, a relacionava ao seu modo de pensar, de

enxergar as suas verdades – essas que incluíam a insubmissão e a coragem de ir além do que era constituído.

O seu pendor não conformista, tanto político, quanto religioso, é, assim, elemento importante para se pensar na constituição de sua poética. Em verdade, a sua estética e a sua filosofia muito se nutriram, desde a tenra juventude, dessas fontes “rebeldes” da espiritualidade. E permaneceram rebeldes até o fim de sua vida, sem jamais ceder, mas sempre desafiando a si mesma, sempre transformando-se em outro alguém, especialmente através de sua escrita e de suas obras – em suma, de sua espiritualidade poética.

Não é à toa que se diz antirromântica, mas, talvez, no fundo, romântica. De fato, Orides jogava com a noção de profundidade e mostrava-se como alguém que tem muitos segredos guardados no seu fundo romântico. E, mesmo na sua superfície antirromântica, procurava dar voz a essa profundidade daimônica. E às suas dúvidas irrespondíveis. E às suas afirmações sem provas físicas nem religiosas, mas baseadas na pura intuição. No desconhecido: um dos símbolos máximos de sua poética da ininterrupta busca e da incansável espera. Ou melhor, baseada na “revelação poética”, em que a poesia afirma-se sem intervenção da razão nem de um “poder sobrenatural”, mas apenas “revelação de si” que o ser humano “faz a si mesmo” (PAZ, 2012, p. 144).

E é desse turbilhão e dessa revelação que surge *Teia*, esse livro único. Logo em sua epígrafe, como sói acontecer, Orides apresenta-nos uma bela síntese do que irá vir no livro. No caso de *Teia*, as epígrafes escolhidas mostram mais uma vez a relação de sua poesia com a filosofia através de dois versos de sua autoria e de uma citação poetizada de Baruch Spinoza.

A primeira epígrafe é:

A lucidez
alucina (FONTELA, 2015b, p. 303)

A segunda epígrafe, retirada de Spinoza:

“Todas as grandes
coisas
são difíceis
e raras.”
Spinoza (FONTELA, 2015b, p. 303).

Essa citação foi retirada da última frase da *Ética* de Spinoza, cujo original diz o seguinte: “Sed omnia praeclara tam difficilia, quam rara sunt”. Uma tradução brasileira,

realizada por Tomaz Tadeu, assim a verte: “Mas tudo o que é precioso é tão difícil como raro” (SPINOZA, 2008, pp. 410-411). Percebe-se que as palavras usadas por Orides não estão tão distantes assim do original e da tradução brasileira. Além disso, chama atenção a forma de poema usada pela autora para a citação spinozista, mais uma vez trazendo para o universo da poesia uma ideia filosófica. Também vale atentar para o fato de que a única palavra que ganha um verso todo para si é “coisas”, especialmente em um livro que irá dar tanta atenção para o mundo material. O que também ressalta a importância do diálogo de Orides com o spinozismo, algo extremamente significativo, sobretudo para um filósofo “panteísta”, valorizador da corporalidade e da imanência, como destacou certa vez um de seus leitores mais destacados, o filósofo italiano Antonio Negri (NEGRI, 2016, p. 258).

Outra questão que não pode ser esquecida é que em seus últimos anos Orides Fontela vivenciou a umbanda, religião cujas crenças buscam pensar “as conexões que existem, ao longo dos tempos, entre o nosso mundo material visível, palpável – e o invisível” (SIMAS, 2024, p. 8). Ao valorizar os corpos como os “suportes de manifestações de encantamentos diversos”, a umbanda caracteriza-se pelo desejo de equilibrar o espiritual e o corporal, através de suas danças, ritos, cantos etc (SIMAS, 2024, p. 9). Não se pode deixar de ver, assim, nessa maior materialidade de Orides, a presença de um elemento umbandista, que certamente valoriza a corporalidade, mas sem negar jamais o encantamento, o mágico e o sobrenatural. Orides, de fato, apesar de todas as mudanças por que passou em sua vida, manteve-se em busca de um equilíbrio entre as tensões mais fortes e indizíveis do humano, a saber, a do espírito e a da matéria: mais uma manifestação de sua jornada em busca da *coincidentia oppositorum*.

Tendo essas considerações em mente, pode-se partir para a análise da divisão e da organização de *Teia*. Ele se divide em 6 partes, a saber, “Fala”, “Axiomas”, “O antipássaro”, “Galo (Noturnos)”, “Figuras” e “Vésper (Finais)”. As divisões da obra, como já foi dito, obedecem a uma rigorosa “matemática” para a organização de seus poemas constituintes. Nada ali é puro acaso e extemporaneidade. De fato, não há extemporaneidade, ou seja, algo fora de seu tempo certo, mas a matriz organizacional de Fontela, pode-se dizer, é “kairótica”, obedecendo ao seu *kairós*, ao seu tempo oportuno de surgimento (MAFFESOLI, 2015, p. 177). O poema “Kairós” – que será abordado mais detalhadamente posteriormente, mas que já merece ser mencionado devido a sua centralidade – também pode ser visto como um lema que sintetiza a sua busca pelo local exato e calculado de apresentação de seus escritos, deixando clara a importância de entender a contextualização de seus poemas ao realizar a leitura dos

mesmos. Segundo a poeta, sempre é preciso atentar para o momento oportuno, para “quando amadurece a hora” (FONTELA, 2015b, p. 326).

Obviamente, ao ler um poeta, deve ser dada atenção a cada poema. Cada um deles é um novo mundo de possibilidades e de diferenças. Mas não se deve perder de vista, por outro lado, a localização do mesmo em uma obra tão polissêmica quanto a de Orides Fontela, em que tudo é extremamente calculado e medido, ainda mais em um livro como *Teia*, que cita Spinoza como uma de suas grandes inspirações, pensador conhecido pela construção de sua *magnum opus*, *Ética*, através de um padrão axiomático demonstrado “segundo a ordem geométrica” (SPINOZA, 2008, p. 9).

Relembrando a lição de Octavio Paz de que “as palavras constituem o núcleo da experiência poética” e de que experiência e expressão “são a mesma coisa” é que se deve ponderar no valor da palavra escrita para o poeta que se experimenta e busca se transformar através da poesia (PAZ, 2012, p. 164). E só é possível fazê-lo analisando os seus poemas, *locus* em que o poeta que escreve cria a si mesmo.

Portanto, para a leitura de *Teia*, levando em conta as questões da espiritualidade poética, iremos, passo a passo, analisando os seus poemas através de cada divisão da obra, pensando os poemas mais significativos e que tenham relação com a temática exposta.

4.1 Fala

Uma das características mais perceptíveis na obra de Orides Fontela é a sua reutilização de títulos e expressões de livros anteriores em livros posteriores, seja para criar poemas homônimos ou seja para reutilizar a mesma palavra como título de seções de livros distintos. Muitas vezes, ela até mesmo reutiliza a mesma expressão dentro das obras que lhes deram origem, num exercício constante de reescrita (MARQUES, 2020, p. 63).

Exemplo significativo disso é a primeira parte do livro *Teia*, denominada “Fala”, a retomar o título de um de seus poemas mais importantes. “Fala” não é apenas o nome da parte do livro, mas também o do segundo poema de *Teia*, o que o torna o segundo poema chamado de “Fala” pela autora. O primeiro poema do livro, “Teia”, já foi abordado quando tratou-se de analisar o título e a proposta da obra. Nele, pôde-se observar as principais questões refletidas por Fontela ao publicar esse último livro, dentre outras, uma busca de maior concretude e concentração expressional, marcada pelos poemas curtos mas poderosamente significativos.

Tendo em mente essas questões, pode-se lembrar do primeiro poema “Fala”, do livro *Transposição*, já brevemente analisado nesta tese no Capítulo 3, parte 3.2. Naquela ocasião, indicou-se que ele seria melhor esmiuçado em um momento oportuno, o que ocorrerá a partir de agora. Esse poema, escrito nos anos de 1960 do século passado, sugere uma riqueza muito grande de sentidos, sendo visto por muitos intérpretes como uma espécie de suma de toda a sua produção poética. Tal opinião não é exagerada, visto que muitos dos temas e das questões poetizadas por Orides estão presentes, em escala mais ou menos nítida, nos versos de “Fala” de *Transposição*.

Ao abordá-lo pela primeira vez, ressaltou-se a sua busca ontológica e o seu papel de matriz de pensamento para a sua própria ideia de poesia. Isto é, o primeiro “Fala” tem um papel especial entre os seus metapoemas, aqueles que lidam diretamente com o valor e significado do ato poético (FERREIRA, 2002, p. 58). Da mesma forma, pode-se observar como o ato de falar a palavra dita “real” expõe o “sujeito” (atentar para as aspas) aos riscos da máxima transgressão e do despedaçamento. Nesse sentido, é possível evocar traços claramente heideggerianos da reflexão de Orides, inspiração que nunca escondeu. E, a partir desse diálogo com Heidegger e sua retomada da reflexão ontológica, pode-se perceber como a palavra é capaz de pôr o ser em jogo, sendo densa e cruel.

No parágrafo anterior, a palavra “sujeito” vem entre aspas para destacar que não há, em verdade, um sujeito nesse poema, assim como em muitos outros de Orides. Uma das características mais notáveis de sua poética é a busca pela eliminação do sujeito – que Ivan Marques define como “despersonalização” –, algo que se modifica posteriormente em sua obra, mas que nunca deixa de ser um valor realmente vivo em sua poesia inicial, mas também na final (MARQUES, 2020, p. 27).

Ele será reproduzido novamente, para que se facilite o entendimento do que será dito a seguir:

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, 2015b, p. 47).

Seguindo passo a passo os versos do poema, vê-se como ele inicia abordando diretamente o peso de se dizer o real. Na segunda estrofe, esse peso se desdobra em dureza, em uma “excessiva vivência” que põe a poeta diante de uma consciência concentrada e poderosa ao tratar das questões ontológicas (FONTELA, 2015b, p. 47). Esse trecho lembra a imagem usada por Heidegger na sua introdução à conferência *Que é metafísica?*, em que apresenta o ser como uma poderosa luz que ilumina a árvore da filosofia. Uma luz que Orides também enxerga em seu poema como uma imagem propícia para indicar o excesso aberto pelo ser (HEIDEGGER, 2000, p. 77). Da mesma forma, também se vê nesses versos a dureza da existência no mundo, onde tudo é difícil e excessivo, algo muito longe de uma realidade calma e satisfatória, especialmente para os seres mais conscientes do que acontece por aí.

Deve-se dizer, antes de continuar, que há até mesmo uma certa dúvida sobre quando Orides Fontela teve contato pela primeira vez com a obra de Heidegger. A se fiar num relato encontrado na biografia escrita por Gustavo de Castro, a poeta ouviu falar de Heidegger pela primeira vez em 1968, numa palestra proferida por Quartim de Moraes. O interesse de Orides pelo pensamento heideggeriano foi imediato, levando-a a também ler os filósofos Husserl e Merleau-Ponty (CASTRO, 2015, p. 97).

Ao ler o primeiro poema “Fala”, e até mesmo o livro *Transposição*, percebe-se um certo diálogo com o pensamento de Martin Heidegger, o que sugere, ou que Orides Fontela já o conhecia, mesmo que incipientemente, antes da conferência, ou que os poemas que trazem certo matiz heideggeriano foram escritos após esse primeiro contato da poeta com as ideias do filósofo. Essa é uma questão, deveras relevante, que permanece aberta e merece futuras investigações.

Por agora, a análise chega à terceira estrofe, que abre a metade final do poema, onde se aborda as feridas que surgem ao se arriscar a tratar de algo tão poderoso quanto o ser. Há, nesse trecho decisivo, um verso em que a poeta declara que o real excessivo pode despedaçar, destruir completamente o sujeito que lide com a sua profundidade: “Tão real que nos despedaça” (FONTELA, 2015b, p. 47). E nessa profundidade e perigo é que se desdobra a

poética de Orides Fontela, através dos signos impiedosos e exageradamente lúcidos capazes de estraçalhar o humano que a eles se dirija.

Deve-se atentar para o fato de que é nesse jogo de afirmativas gerais sobre o sofrimento por simplesmente ser e por viver que Fontela desenvolve a sua poética ontológica e, ao mesmo tempo, existencial. É nessa dubiedade entre afirmativas genéricas e insinuações de situações de dureza da vida concreta que ela traz à mente questões sobre a violência existencial, notadamente através de termos muito expressivos como “agressivamente” e “despedaça” (FONTELA, 2015b, p. 47). Destaca-se, porém, que na sua poética oridiana inicial (da qual faz parte o poema “Fala”), essas insinuações existenciais raramente se apresentam como coisas e objetos cotidianos, permanecendo como afirmações taxativas e quase aforísticas, algo que só se modificará a partir do seu quarto e penúltimo livro, *Rosácea*.

O primeiro poema “Fala” termina com o verso “(Toda palavra é crueldade.)” entre parênteses, deixando clara a potência das palavras (FONTELA, 2015b, p. 47). De fato, toda palavra tem em si a potencialidade de lidar com as questões mais profundas, pois elas são veículos dos segredos indizíveis da existência. Quanto mais se diz, menos se diz. É inerente à linguagem a sua própria falência – e o desejo de ir além de si mesma.

Ficará claro, após a análise do segundo poema “Fala”, o porquê de ser necessário compará-lo com o primeiro poema de mesmo nome, para se entender essa primeira divisão tão importante do livro *Teia*.

Fala

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

de sangue
vivo de estrelas
que não cessam.

Falo do que impede
o sono (FONTELA, 2015b, p. 308).

A primeira coisa que chama a atenção, nesse segundo “Fala”, é a disposição dos versos. O primeiro deles, se lido em conjunção com o segundo verso, forma um decassílabo heroico, com acentuação na quarta, sexta e décima sílaba poética. Mas, no caso específico desse poema, o que mais se vê são tetrassílabos e hexassílabos, como em “Falo de agrestes / pássaros”, com sistemática repetição da tonicidade na quarta sílaba poética.

Em “de sóis / que não se apagam”, percebe-se a dupla marcação, da quarta e da sexta sílaba, como também em “de inamovíveis / pedras”. Em “de sangue vivo” e “de estrelas / que não cessam”, reside uma ambiguidade, pois esses versos podem ser vistos como tetrassilábicos ou hexassilábicos, caso se deixe separado o verso “que não cessam”, trissilábico. O final, “Falo do que impede / o sono”, apresenta uma quebra nessa sequência de acentuações na quarta sílaba, se respeitada à sinalefa poética, em sinergia com o próprio significado do verso, a impedir o sono e o conformismo das medições silábicas.

Vê-se, portanto, que Orides Fontela tem grande consciência formal na construção de seus versos, como já demonstraram estudos sobre a sua utilização da métrica, como o de Paulo Henriques Britto sobre os decassílabos ocultos em “Alvo” (BRITTO, 2019, p. 29). No presente caso, vê-se que a poeta valeu-se de certa repetição de tonicidade na quarta e na sexta sílaba poética para jogar com o caráter rítmico de seu escrito, algo que só é rompido nos momentos derradeiros do novo poema “Fala”, aprofundando a carga poética do mesmo.

Outro aspecto interessante é o da disposição dos versos. A partir do terceiro, todos os demais seguem um afastamento da margem, até o final do poema. Há uma estranha simetria a percorrer-lhe as estrofes, como se estivesse em uma busca de algo que conscientemente nunca se encontrará. As repetições gestam essa “estranha simetria”, no sentido de marcarem o ritmo e a dicção do poema, que se abre com a palavra “falo”, e começa a última estrofe da mesma forma, retomando as palavras iniciais e apontando a inquietude dessa fala que jamais dorme em paz. Uma fala insone, uma fala “de agrestes pássaros”, imagem de cariz incandescente, quente em excesso, ao ponto de os sóis de que Orides fala jamais se apagarem.

É curioso observar como Orides Fontela vale-se de imagens, sobretudo na primeira estrofe, de caráter sertanejo, reforçando a tese de que ela se aproximou, de uma forma ou de outra, da poética cabralina, mesmo que somente no que diz respeito às temáticas e imagens do sertão nordestino, de forte caráter “concreto”, em contraposição às suas poesias mais “abstratizantes” (FERREIRA, 2002, p. 109; FONTELA, 2015c, p. 3). Ivan Marques, contudo, também exemplifica o aparente diálogo de Fontela com outros autores da poesia nacional, vendo ecos de Drummond na expressão “inamovíveis pedras”; de Manuel Bandeira, em “estrelas que não cessam”; e de Clarice Lispector, em “sangue vivo” (MARQUES, 2019, p. 50). Não se sabe se Orides teve real intenção de estabelecer correlações com esses autores nesse poema. Em todo caso, é notável a busca fonteliana por imagens de caráter mais “material”, por assim dizer, conforme suas próprias confissões em entrevistas.

Por outro lado, o terceto da segunda estrofe começa pelo verso “de sangue vivo”, que não se sabe ao certo se é um sintagma pertencente ao verso anterior, formando a expressão

“inamovíveis pedras de sangue vivo”, ou se é apenas mais uma caracterização da fala de Orides Fontela. Uma das belezas do poema reside exatamente nessa incompletude, de não se saber onde terminam ou começam as afirmações e as caracterizações de sua dicção poética. Permanece a dúvida, por todo o escrito, de onde começam e de onde terminam os seus dizeres categóricos. A única certeza, por assim dizer, é que as suas imagens dominam a mente da autora e do leitor de uma forma incontornável, ao ponto de impedir o sono da reflexão, como fica claro no ainda mais rarefeito dístico final. É como se o poema se dissolvesse a cada verso, invertendo a lógica do primeiro “Fala”, em que o número de sílabas poéticas crescia cada vez mais.

A estranha simetria de que se falou anteriormente, desta maneira, revela-se. O quinteto inicial pode ser visto como um dístico unido a um terceto velado, algo facilmente percebido por causa do afastamento da margem que domina a maior parte do poema. Segue-se, na segunda estrofe, um terceto, vindo, ao final, um dístico, inversão do suposto quinteto inicial. A ordem de apresentação, desse modo, seria a seguinte, se separássemos o quinteto inicial em duas partes: um dístico, seguido por um terceto, seguido por outro terceto, encerrado por outro dístico.

Observa-se, em termos de espiritualidade poética, como as mudanças na estética de Orides Fontela tem a ver com as suas reflexões existenciais, com as suas vivências pessoais, e com as suas práticas. De fato, sabe-se que os últimos anos de vida de Orides Fontela foram muito difíceis, e isso aparece, de uma forma ou de outra, no seu desejo por pensar o concreto de um modo original e por atentar-se às coisas. Esse pensamento poético, porém, não se expressa como uma simples imposição dos fatos de sua vida cotidiana nos seus textos, mas, como costuma acontecer em sua obra, é mediado por uma série de reflexões filosóficas e existenciais calcadas em suas crenças e valores. Para Orides Fontela, a poesia não é apenas o reflexo da biografia ou das condições sociais de uma pessoa, mas uma forma possível de se buscar o impossível, de dizer o indizível e de experimentar o não-experimentável.

Percebe-se, dessa maneira, que houve uma transformação da poética de Orides ao mesmo tempo em que existiram mudanças em sua vida e em seus desejos. A poeta, praticante de umbanda e mais ligada às dores do corpo e da idade, atentou-se mais diretamente para a corporalidade e para a materialidade, dando maior ênfase à realidade brasileira e de sua própria condição social no mundo. Isso não significou, todavia, a produção de uma poesia “engajada”, mas sim de uma poesia atravessada por questões materiais e físicas – muito mais do que ocorria antes. Isso fica bem claro em sua escrita, veículo de transformação de si e de manifestação de sua arte, de seu pensamento, e de sua poética.

Após esse foco inicial em “Fala”, para bem delimitar as transformações que ocorreram em sua poética, sobretudo através das suas experiências e de sua espiritualidade poética, pode-se atentar para outras de suas realizações, percebendo como elas também seguem essa mesma tendência discutida nos parágrafos anteriores.

O poema “Coisas”, por exemplo, sinaliza a mudança na abordagem e na temática da estética da autora, mas também exhibe sinais de continuidade com a integralidade de seus escritos. Nele, fica evidente, já no título, ligado diretamente ao primeiro verso (quase como um verso “zero”), a atenção dada às coisas “mescladas”, à reunião de opostos.

Coisas

mescladas

a esmo:

o fim o infinito

o mesmo

a hora e sua

seta

o limite e o após

a meta

o justo e o demais

também

– a beleza e seu

além. (FONTELA, 2015b, p. 309)

É curioso como o desejo de Orides Fontela de produzir uma poética mais ligada às coisas e à concretude redunde num poema chamado “Coisas” mas que, de coisas concretas, por assim dizer, apresente apenas a “seta” da hora, algo que remete aos ponteiros do relógio ou algo que o valha. As expressões do poema, de um modo geral, são muito mais abstratas do que concretas. É como se o seu novo projeto, de fato, não se desligasse de seu passado, de seus versos mais antigos. A própria autora admitiu isso, por exemplo, na entrevista para Augusto Massi, ao dizer que em parte conseguira o seu propósito de seguir um caminho mais concreto em sua poética, mas que, por outro lado, essa mudança não havia sido totalmente realizada. É verdade que no período em que dera a entrevista, no início dos anos 1990, ainda não havia lançado *Teia*. De todo modo, não há, nesse seu último livro, um total aderimento à concretude, apesar de muito haver nele de diferença em relação aos seus outros livros poéticos (MASSI, 1991, p. 261). É sempre bom lembrar, todavia, que não é proveitoso dividir a obra de Orides Fontela de modo estanque, pois os seus desenvolvimentos filosóficos, estéticos e poéticos já estavam em germe em livros anteriores. Isso significa que é possível encontrar

poemas de seus livros iniciais que já retratavam características vistas como de sua obra final, e vice-versa, conforme foi observado ao longo de todo o capítulo precedente.

O poema que vem a seguir ressalta uma outra questão extremamente importante para se compreender a poética de Orídes em todos os seus elementos mais fundamentais, sobretudo no seu relacionamento com a filosofia, o que a consagrou como uma espécie de “poeta-filósofa” ou “poeta-pensadora” como a denominou Alberto Pucheu (PUCHEU, 2018, p. 5).

Exemplos

Platão
fixando as formas

Heráclito
cultuando o fogo

Sócrates
fiel ao seu Daimon. (FONTELA, 2015b, p. 310)

Para Orídes Fontela, os filósofos gregos são “exemplos” de reflexão e poesia. Cada um dos três mencionados contribuiu de uma forma diferente para a sua construção espiritual como poeta-pensadora. De fato, Platão é o grande fixador das formas, aquele que leva o pensamento a novos píncaros, a novas possibilidades e sínteses. Nesse sentido, supõe-se que fixar as formas não é, de modo algum, estabelecer divisões arbitrárias e meramente abstrativas, mas buscar a estrutura mesma do real, para além de reduzir tudo à materialidade. O platonismo, inegavelmente, tem grande importância para a história da filosofia e do pensamento humano de um modo geral, sendo o grande artesão, junto com o aristotelismo, das construções metafísicas ocidentais. Já em Heráclito, Orídes destaca o culto do fogo, do dinamismo e do movimento, a descrever o devir incessante das coisas.

A última estrofe, porém, é aquela de que se tem um testemunho da própria Orídes a interpretar o seu sentido:

(...) como os poetas, Sócrates era inspirado – e era fiel à sua inspiração. Só isso cabe ao poeta: ser fiel à voz interior, sem forçar, sem filosofar explicitamente. Deixar que, naturalmente, filosofia e poesia se interpenetrem, convivam, colaborem.

Nasceram juntas, sob a forma de mito, e juntas sempre, sempre colaboram para criar e renovar a nossa própria humanidade (FONTELA, 2015c, p. 5).

Não é sem motivo que o último depoimento que se tem notícia escrito por Orídes Fontela seja dedicado à valorização da inspiração e da fidelidade ao seu “Daimon”. Como dito anteriormente, o *daimon* era o demônio tutelar, ser espiritual que, nos escritos platônicos,

aparece como o grande inspirador da filosofia socrática. Refletindo nessa questão, a poeta revela toda a importância de se manter fiel à sua voz interior, o que enxerga como o trabalho mais importante do poeta. Evitando o filosofar explícito, piegas e forçado, Orídes Fontela postula que filosofia e poesia devem se interpenetrar, conviver e colaborar. Ao agir dessa forma, o poeta realiza o trabalho fundamental de reunir a poesia e a filosofia, nascidas “juntas, sob a forma de mito”, e que é por isso que elas podem “criar e renovar a nossa própria humanidade”.

Quão poderosa se mostra, assim, a poesia. Muito além de ser uma mera visão estética das coisas, ela possibilita a transformação e a renovação da humanidade. Interessante observar que, nesse sentido, a espiritualidade poética, a transformação de si através da poesia funciona não apenas em um caráter individual, mas também como potência coletiva. De fato, para Fontela, a poesia é metamorfose, renovação e esperança. Sem a palavra poética, a humanidade resseca, perde vitalidade, e fenece.

Vê-se, nesse poema, que Orídes Fontela não abandonou, de nenhuma maneira, o seu diálogo com o pensamento grego, mas sempre buscou beber em suas fontes. Há, nesse impulso, um certo heideggerianismo sublimado, um gosto pelo pensamento originário e pelas questões basilares do pensamento ocidental e oriental.

Em outro poema da primeira parte de *Teia*, ela mantém o diálogo com a tradição filosófica grega. Esse poema é “Maiêutica”, que vem reproduzido a seguir:

Maiêutica

Gerar é escura
lenta
forma in
forme

gerar é
força
silenciosa
firme

gerar é
trabalho
opaco:

só o nascimento
grita. (DUARTE, 2015b, p. 312)

Tem-se aqui uma profunda reflexão sobre o ato de gerar, sobre o mistério da geração e o seu “trabalho opaco”. No reino do silêncio obscuro é que se gestam as coisas e suas

possibilidades. No vácuo primordial, inominável, é que se fabricam as mais diversas realidades. Como diz Pedro Duarte, Orides Fontela

cita Sócrates e o modo como ele compreendia o que é a filosofia porque este modo não é tão diferente de como ela compreende o que é a poesia. Maiêutica. Origem. Fonte. Geração. (...) Gerar é força silenciosa. Sócrates, como um parteiro, queria deixar vir a ser a ideia que não lhe pertencia. O nascimento no qual ele se envolvia era de algo que não o pertencia. Tratava-se aí de escutar: de abrir os ouvidos. Pois toda fala só ganha sua pertinência a partir de uma escuta, e deve ser uma resposta a ela. Falar já é, em si, responder, como dizia Heidegger. (DUARTE, 2019, pp. 111-112)

A vida e a inspiração poética e filosófica vêm da mesma obscuridade inefável. A palavra, ao gritar durante o nascimento, guarda em si o diálogo auroral entre o indefinível da inexistência anterior e a exuberância de um mundo pronto. Velha relação mítica entre o caos e o cosmos. Relação temerária e arriscada que o parteiro tem, sem que muitas vezes se dê conta da importância do trabalho de gestação da mãe e de todas as oposições impossíveis que se tornam possíveis nesse processo.

Essa belíssima reflexão de matiz quase pré-socrática, ao mesmo tempo em que se liga a uma profunda reflexão estética, surge na poesia de Orides com o frescor da união entre o simples e o complexo. Ao mesmo tempo, é francamente tributária da temática da escuridão, do caos, da vacuidade e do informe que, por um motivo qualquer, se manifesta na realidade captada pelos seres humanos e que também acaba tendo relação com a experiência mística, especialmente no seu aspecto de desfazimento e de esvaziar-se (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, pp. 927-928; p. 932).

Outra temática importante presente nessa primeira parte de *Teia* é a referência à realidade brasileira. Como já indicado, *Teia* é mais atento à realidade nacional, ao que acontecia culturalmente e socialmente ao redor da poeta. E essa maior atenção ao Brasil, já vista no novo poema “Fala”, também repercute em outros poemas, como “João” e “Para C. D. A.”. Eles parecem duas homenagens a autores que, de uma forma ou de outra, tiveram alguma importância para a prática poética de Fontela, para a consolidação e reflexão sobre a sua “Fala” – não sendo mero acaso a sua presença na primeira seção da obra. Obviamente, isso não significa nenhuma espécie de inspiração mecânica no trabalho desses autores, mas há, evidentemente, um diálogo implícito entre a sua poesia e a de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade.

João

De barro

o operário
e a casa

(de barro
o nome
e a obra).

II

O pássaro-operário
madruga:

construir a
casa
construir o
canto

ganhar – construir –
o dia.

III

O pássaro
faz o seu
trabalho
e o trabalho faz
o pássaro.

IV

O duro
impuro
labor: construir-se.

V

O canto é anterior
ao pássaro

a casa é anterior
ao barro

o nome é anterior
à vida. (FONTELA, 2015b, pp. 313-314)

Em “João”, apesar da referência ser mais dúbia do que em “Para C.D.A”, é fácil perceber que há um diálogo com a poesia de João Cabral de Melo Neto. A relação da obra de Orides Fontela com a cabralina já era indicada pela crítica, até mesmo antes do lançamento de *Teia*. A poeta, todavia, sempre fez questão de negar a preponderância desse diálogo com o autor pernambucano, o que parece ter sido superado, em definitivo, no seu último livro, salientando-se que isso não significa um predomínio ou uma subordinação da poética de Fontela à poética de Cabral. Orides Fontela, desde a tenra idade, confessa ter sido leitora de Cabral, não sendo sem propósito, portanto, pensar o diálogo entre as duas obras (FONTELA,

1991, p. 257). Além disso, Ivan Marques fez questão de sublinhar essa relação da poética de Orides com a de Cabral, mostrando-a como fundamental para o entendimento de *Teia*, ressaltando, por exemplo, a figura do “‘pássaro-operário’, empenhado em cumprir o ‘duro / impuro / labor: construir-se’ que aparece em “João” (MARQUES, 2020, p. 45).

Construir-se, afinal, não é outra coisa do que cuidar de si, lidar com sua própria espiritualidade, transformar-se e metamorfosear-se em outra coisa diferente do que se é. “João”, dessa forma, é um momento axial em que a teoria encontra-se com a prática, em que a poesia encontra-se com a vida, em que o devir do cotidiano encontra-se com a escrita. É exatamente essa questão que articula a presente tese, a valorizar e a perscrutar as formas que tomaram essa transformação de si utilizada pela poeta. Nesse poema, especificamente, há indícios dessa questão, vendo como o construir-se e a poética são e estão irmanados em Orides, coligados umbilicalmente, pois poesia e vida não podem ser dissociados. Da mesma forma, não podem ser confundidos, muito menos usados como justificativas para leituras únicas de uma poética tão rica quanto a de Fontela. Nem o excesso das explicações biografistas, nem a pureza das torres de marfim: o que se busca é o ponto de contato das práticas espirituais e da escrita poética, o que se apresenta abertamente nesse poema em análise. Em outras palavras, Orides a construir a sua obra em diálogo aberto com temas e imagens de outro poeta.

“(de barro / o nome / e a obra)”: como dizer de modo mais enfático, belo e sintético o poder de se moldar, de se transformar, de se construir presente no singelo trabalho do João-de-barro e de João Cabral? E também no da própria Orides Fontela, que através do material barroso das palavras, transforma-se. E, no transformar-se, se desloca, devindo: se territorializa e se desterritorializa (DELEUZE; GUATTARI, 2007b, p. 40). Incessante fluxo da vida humana, ainda mais dos poetas, esses seres em constante metamorfose. E em constante “luta corporal” consigo mesmo, como diria Ferreira Gullar, tendo no desafio da escrita, o desafio de pôr por escrito algo que não se reduza a chavões e não se tranque em limites (GULLAR, 2015, p. 21).

A outra homenagem de Orides Fontela é “Para C.D. A”. O poema aparece grafado dessa maneira no livro *Teia*, de 1996, constando como “Para CDA” na sua *Poesia Completa* publicada pela Hedra (FONTELA, 1996, p. 21; FONTELA, 2015b, p. 315). Preferiu-se manter aqui a grafia original, mesmo reconhecendo que a referência a Carlos Drummond de Andrade é evidente em ambos os casos.

I

O boi é só. O boi é
só. O
boi.

II

Que século, meu Deus! disseram
os ratos.

III

Perdi o bonde
(e a esperança), porém
garanto
que uma flor nasceu.

IV

Opâ, carlos: desconfio
que escrevi um poema! (FONTELA, 1996, p. 21)

Algumas características desse poema chamam a atenção logo numa primeira leitura. A mais evidente é o diálogo entre o estilo sintético e de poucas palavras da autora com a dicção informal muitas vezes utilizada nos poemas drummondianos. Também é evidente como Orides procura articular a falsa ingenuidade e simplicidade da fala drummondiana com a crítica social e o desânimo, ambos abertos a uma remota e recôndita esperança de que as coisas mudem: apesar de todos os males, “uma flor nasceu”, como em “A flor e a náusea” presente em *A rosa do povo* de Drummond (ANDRADE, 2002, p. 118). Isso dialoga de maneira bem pertinente com o pessimismo aberto ao inesperado de Orides Fontela, que leva no peito a marca de um romantismo revolucionário e de uma chama mínima de utopia que, de tempos em tempos, ressurgue qual faísca em seus poemas e entrevistas. O estudo de Henrique Estrada sobre o poema “Utopia”, que pertence aos poemas não lançados em livro de Orides, é bem ilustrativo desse aspecto de sua poética (ESTRADA, 2019, pp. 89-102).

Pensando na relação entre “João” e “Para C. D. A.”, percebe-se que ambos os poemas são constituídos por estrofes ou conjuntos de estrofes numeradas, cada uma dessas subdivisões formando uma espécie de “micropoema” dentro do poema total. Em “João”, os números romanos expressam diferentes reflexões sobre o tema principal, existindo uma quebra de raciocínio entre cada parte, como se cada qual fosse um poema *per se*, mas sem que essa quebra de raciocínio impossibilite o significado do todo do poema. Em “Para C. D. A.”, cada estrofe é uma parte numerada do poema, sendo cada uma delas referências diretas a

poemas e temas drummondianos, como os “bois” presentes em muitos livros do poeta mineiro autor de, por exemplo, *Boitempo* (ANDRADE, 2002, p. 879).

João Cabral e Carlos Drummond que, de uma forma ou de outra, sempre foram referências importantes para a obra de Orides Fontela, tornaram-se ainda mais importantes em *Teia*. Cumpre alertar, todavia, que a leitura que a poeta fez desses e de outros autores não é jamais subserviente e meramente imitativa. O que Orides fez, muitas vezes, foi referenciar outros autores, indicar-lhes as temáticas que a interessavam, e traduzi-los para o seu cosmo poético singular. A sua leitura, pode-se até dizer, foi, de certo modo, “antropofágica”: ela comeu e absorveu aquilo que a interessava, deglutindo e nutrindo-se do que havia de melhor em cada autor.

Após essas considerações, pode-se passar para o último poema da primeira parte de *Teia*: “Ditado”. Esse poema também valoriza a poética mais encarnada e menos dada a excessos nefelibatas, como deixam ver os seus versos:

Ditado

I

Mais vale um
pássaro
na mão pou
sado
que o voo da
ave além
do sangue.

II

Mais vale o
canto
agreste
do que o vívido
silêncio branco
além do humano
sangue.

III

Mais vale a
luz
aberta
do que austera
noite primeva para além
do sangue.

IV

Mais vale o
pássaro

mais vale o
sangue. (FONTELA, 2015b, pp. 316-317)

Logo de início, observa-se como a poeta fez questão de salientar as palavras que vem depois da anáfora “mais vale”, destacando-as como versos separados. Na parte I, ela enfatizou o “pássaro”, que surge sozinho no segundo verso. Na parte II, “canto / agreste” aparece dominante após a anáfora, assim como ocorre na parte III com “luz / aberta”, sempre com o substantivo no lugar de destaque principal. Na parte IV, há a repetição de “pássaro” e o foco decisivo em “sangue”, como já havia ocorrido ao final da parte II. Todas essas ênfases são importantes, pois apontam para imagens e metáforas presentes em toda a obra poética da autora, sendo constantemente retrabalhadas e ressignificadas, sem, contudo, perder o seu valor original, muito menos querendo fazer *tabula rasa* do que já pensara anteriormente.

A análise, porém, não deve se atentar apenas para essas questões formais. O crítico Ivan Marques, por exemplo, pontua alguns aspectos dignos de nota presentes nesse poema. Em primeiro lugar, chama a atenção para o “sangue” como símbolo, para Orídes, do que é humano. Na leitura de Marques, o que se vê em “Ditado” não é uma espécie de correção ou reparação do que se conhece através da sabedoria popular, mas um “reler e refazer a si própria”. Isso se coaduna, para ele, com o processo de maior concreção vivenciado por Orídes no final de sua vida. A valorização do sangue e da concretude do pássaro, assim, seria uma forma de marcar essa nova opção estética tomada pela poeta (MARQUES, pp. 73-75). Se ao analisar *Helianto* e *Alba* se falou em uma dicotomia entre “Lei” superior em tensão constante com a “humanidade” das pessoas, pode-se dizer que *Teia* epitomiza ainda mais o lado humano, ressaltando-lhes os problemas, a carnadura e o sangue.

É curioso pensar que também há nesse poema uma certa estética do abismo, por assim dizer, ela que parece ser um sintoma de uma espécie de catábese vivida pela poeta no período final de sua existência. A catábese, na mitologia, expressa o motivo da descida de um personagem mítico àquilo que há de mais baixo, geralmente os infernos, rumo a uma transformação de si em algo diferente (BRANDÃO, 1991a, p. 26). Orídes, de certo modo, também vivenciou esse momento de descida, de maior materialidade das formas e das imagens, sem nunca, porém, abandonar o que vivenciara e escrevera antes desse período. A sua experiência de vida, em verdade, parece ter rumado a uma grande confrontação final com o abismo, de onde infelizmente nunca conseguiu sair. O abandono e a pobreza, apesar do curto momento de atenção midiática recebida por ela, foram o que de mais significativo expressaram os seus últimos anos de vida, segundo a própria autora.

Esse contato com o mundo concreto, com as mazelas do real, de fato, aparecem inequivocamente em seus poemas, mas sem matar totalmente o seu “romantismo”. O “sangue” e o “pássaro” lembraram-na que não se pode abandonar a carne enquanto se está neste mundo. Ao mesmo tempo, porém, guardou no seu íntimo a esperança utópica de um mundo melhor e de algo além do humano, conforme relatado em suas experiências místicas, sobretudo a mais intensa delas, chamada por ela de experiência de “pisca-pisca” (FONTELA, 2015a, p. 159).

4.2 Axiomas

A segunda parte de *Teia* se inicia com um poema que leva o título da própria seção: “Axiomas”. A ideia de axioma deriva de *Os elementos* do matemático grego Euclides, passando, posteriormente, para a filosofia de um modo geral, até ser relida pela obra filosófica de Baruch Spinoza, a quem pertence a epígrafe utilizada em *Teia*. Para Euclides, sinteticamente, os axiomas ou “noções comuns” são princípios matemáticos irrefutáveis a guiarem a geometria, possibilitando deduções para a resolução de problemas específicos (BICUDO, 2009, p. 83; EUCLIDES, 2009, p. 99). Spinoza relê esses conceitos euclidianos, adaptando-os às suas próprias teorias filosóficas. A sua obra máxima, *Ética*, é toda escrita, como visto anteriormente, “segundo a ordem geométrica”, buscando demonstrar as suas afirmações através de uma estruturação matemática (SPINOZA, 2011, p. 9).

Orides Fontela claramente se vale desse pressuposto spinozista para escrever a segunda parte de sua obra, apresentando os poemas aí contidos como espécies de axiomas de sua própria poesia. O homônimo primeiro poema dessa parte, “Axiomas”, apresenta uma série de afirmações que são fundamentais para entender a pertinência de *Teia* para a sua poesia, não apenas desse período específico, mas da sua obra como um todo.

Um aspecto que merece ser pensado e que chama bastante a atenção é a permanência e a atualidade de elementos Zen budistas para a sua poesia, mesmo em seu livro derradeiro. Muito além de ser apenas algo lembrado como pertencente ao seu passado, as reflexões do Zen ainda alimentavam a sua poesia em sua fase final. Em “Axiomas”, ela parte de um “axioma” budista para construir o seu poema, que vem reproduzido abaixo.

Sempre é melhor
saber
que não saber.

Sempre é melhor
sofrer
que não sofrer.

Sempre é melhor
desfazer
que tecer (FONTELA, 2015b, p. 321).

O primeiro verso, “Sempre é melhor/ saber/ que não saber”, segundo Fontela, nasce da proposição budista de que o “único mal é a ignorância”:

A doutrina budista diz: ‘o único mal é a ignorância’. Está em um poema meu: ‘Sempre é melhor saber que não saber’. Se isso é pessimismo, não sei. É uma ideia radical, que deseja chegar a alguma coisa, se é que existe alguma coisa onde chegar (FONTELA, 2015a, p. 152)

Partindo dessa colocação, a sua poesia afirma a validade do conhecimento, do saber, frente à perniciosa ignorância. Na tradição budista, a ignorância (em sânscrito, *avidyā*) é a raiz do sofrimento, especialmente relacionada à ignorância da impermanência de todas as coisas e à crença ilusória na existência do ego como algo real. O budismo questiona essas duas suposições, mostrando que o conhecimento verdadeiro é aquele que liberta desses erros (GOUVEIA, 2016, p. 110).

Na segunda estrofe, todavia, o axioma apresentado afirma o valor do sofrimento. Refletindo sobre a natureza incerta dessa segunda colocação, pode-se especular sobre o significado de tal “valor”. Dentro do contexto esboçado pela própria poeta, pode-se pensar que a afirmação de que “sempre é melhor/ sofrer/ que não sofrer” é uma referência direta à compreensão budista do que é o sofrimento (frequentemente referido pela palavra sânscrita *duḥkha*) (GOUVEIA, 2016, p. 97). Assim, se poderia entender esse axioma como uma contraposição à crença budista de que o sofrimento é algo negativo. Essa, porém, não parece a melhor interpretação do verso. Dentro do contexto estabelecido pelo primeiro axioma, a melhor leitura seria a de que o sofrimento é sinal de aprendizado, de lição que ensina a superar a ignorância.

Essa interpretação se harmoniza com a forma como o poema se apresenta na página, onde os versos abaixo do segundo se localizam mais à direita, como se fossem derivações da primeira afirmação. Ademais, o axioma final, o que afirma que “Sempre é melhor/ desfazer/

que tecer”, deixa clara a natureza da latência búdica de suas afirmações, pois “desfazer” é um ato budista, muito mais do que “tecer”. Ao menos se se interpreta “desfazer” no sentido de desfazer-se de todas as coisas desse mundo, materiais ou mentais, pois tudo é vacuidade, tudo é ignorância, e é melhor viver uma vida simples do que uma vida repleta de ilusões.

Isso também recorda a poética do desfazimento presente em *Transposição*, especialmente percebida quando foram analisados os poemas “Meada” e “Ludismo” (FONTELA, 2015b, pp. 32-33). Em *Teia*, Orides parece fazer uma releitura e um acerto de contas consigo mesma, revitalizando e discutindo essa temática em nova atmosfera, não mais a da juventude e suas reflexões mais abstratas, mas a do amadurecimento e seus problemas inerentes. Mais uma vez é possível notar a predileção de Orides pela releitura de certas temáticas e noções expressas em sua obra anterior, trazendo-as à nova luz e nova chave.

Um outro aspecto a ser lembrado e que deve ser apontado, especialmente ao se falar de seus problemas da maturidade, são os já referidos “pessimismo” e pobreza que a poeta vivenciou nesse momento de sua existência. Há, de fato, um traço tristonho nesses seus axiomas, uma espécie de prostração diante da vida (FONTELA, 2015a, p. 152).

Também é digno de nota que esses versos, além de um matiz budista atravessado por certo grau de pessimismo, se apresentam como uma poética, pois não apenas se referem a um direcionamento ético da poeta, mas, da mesma forma, podem ser vistos como uma reflexão e síntese de seu programa estético. De fato, a sua poética, assim, apresenta-se ligada ao valor do conhecimento, ao valor do sofrimento e ao valor do desfazimento.

A arte de Orides Fontela, porém, não pode ser reduzida a esses elementos citados. Obviamente, eles têm um importante papel na poética fonteliana de *Teia*, mas não são o seu material único. Eles dialogam, metamorfoseiam e contradizem muitos outros aspectos de sua arte, sem com isso anulá-la. Pelo contrário, é no jogo de oposições que ela mais cresce, indo além de qualquer narrativa lógica e redutiva.

O poema que vem depois de “Axiomas” não tem título, mas é significativo do que foi dito no parágrafo anterior. Vê-se nele a presença de discussões importantes para sua obra final e a valorização do aspecto humano na produção de sentidos.

Sem mão
não acorda
a pedra

sem língua
não ascende
o canto

sem olho

não existe
o sol (FONTELA, 2015b, p. 322).

O que seriam das coisas sem a presença humana? Orides reflete sobre isso nas três estrofes do poema. Na primeira delas, o papel da manipulação, do ato humano de transformar a coisa natural, a pedra, em ser desperto, em ação, seja lá qual for. A segunda estrofe introduz o elemento da arte, da língua como possibilidade de canto, de música, de poesia – relação da biologia com a produção artística, bioarte. E, na última estrofe, a própria relação da biologia humana com o universo ao redor, pois através do olho percebemos a existência da luminosidade solar.

Esses novos “axiomas” acrescentam ao primeiro poema o pensamento da relação do corpo com as coisas e das coisas com o corpo. E também funcionam dentro da temática da maior materialidade de sua poesia, esta que agora cada vez mais reflete sobre a plasticidade do mundo material.

O poema “Voo” também pode ser visto como uma espécie de axioma extra, ao postular que:

Voo

Ter
asas
é não ter
cérebro

ter
cérebro
é não ter
asas. (FONTELA, 2015b, p. 323).

Percebe-se nele o poder de síntese da poeta, valendo-se de duas negações invertidas para construir o seu poema, algo que poderia ser resumido à evocação de uma operação lógica condizente com a atmosfera axiomática dessa parte de *Teia*. A dualidade entre as “asas” e o “cérebro” parece retratar a dualidade entre a abstração e a materialidade, no sentido de que “ter asas” significaria ser por demais abstrato, metafísico, sonhador, em contraposição a “ter cérebro”, ser mais racional, pragmático e prático. Essa reflexão, como não poderia deixar de ser, se enquadra perfeitamente nas preocupações da última fase da poesia de Orides, mais crítica aos seus próprios arroubos místicos.

Nos poemas que se seguem, “Newton (ou A gravidade)” e “Sol”, todavia, a reflexão sobre a corporalidade desdobra-se em reflexão sobre a física. Em “Newton (ou A gravidade)”,

decidiu-se, mais uma vez, seguir a grafia presente no livro *Teia* de 1996, contra a padronização encontrada na *Poesia Completa*.

Newton (ou A gravidade)

I
A maçã
cai
e os astros
dançam.

II
O abismo atrai
o abismo: caio
em
mim. (FONTELA, 1996, p. 29)

Em “Newton (ou A gravidade)”, a construção do poema sugere uma inter-relação entre os eventos de sua parte I e de sua parte II. O fato da maçã cair e os astros dançarem parecem ligados por uma lógica oculta, da mesma forma que a gravidade, na física newtoniana, atrai os corpos sem que vejamos nada disso, como num ato de magia. Seguindo essa lógica, a poeta afirma que um abismo atrai outro abismo (algo que além de se referir a um dos salmos bíblicos também parece remeter ao pensamento nietzschiano), o comparando metaforicamente com uma queda dela mesma em seu próprio abismo interior (BÍBLIA, 1969, p. 588; NIETZSCHE, 1992, p. 79). O poema, assim, liga as suas partes e os eventos narrados através de vínculos secretos, semelhante ao modo gravitacional, a mover e ligar as coisas.

Já no poema “Sol”, a autora traz novas reflexões no mesmo diapasão dos vínculos indizíveis da gravidade, mas acrescentando outras ideias:

Sol

Sol
inconsciente

Sol
de negro cerne

Sol
aureolado de luz (FONTELA, 2015b, p. 325)

Poema misterioso, ao falar de um sol inconsciente, de negro cerne, cuja luz surge em sua auréola, parece pertencer a certa corrente subterrânea e escura da poesia de Fontela, conforme pensada por Ivan Marques. Essa corrente obscura, segundo ele, sempre existiu na

obra da autora, desde o seu primeiro até o seu último livro, constituindo um lado negro que sempre perturbou a ordem luminosa e de pureza que se esboça em algumas de suas criações (MARQUES, 2020, p. 70). Uma das imagens mais comuns dessa obscuridade é a do sangue, que aparece em muitos de seus poemas, como se pôde ver, por exemplo, ao analisar o poema “Ditado” que encerra a primeira parte de *Teia*.

Em “Sol”, todavia, o que chama a atenção é o foco dado ao negror, contrariando o próprio título da composição. Focar no lado negro do sol é algo digno de nota, pois evoca o sol noturno, aquele que ilumina o outro mundo, interpretado pelos analistas como o inconsciente e pelos alquimistas como a matéria-prima que ainda não foi trabalhada, a significar as forças cósmicas destrutivas, sendo geralmente interpretado como algo nefasto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 840). Essa visão alquímica, ademais, é interessante, pois relaciona-se com o chamado estado de nigredo, isto é,

a negrura perfeita que se estabelece durante a dissolução da matéria. Sua alegoria é a morte; seu nome constante, a putrefação; e seu símbolo, Saturno (SANTOS, 2012, p.375).

Dessa maneira, é possível observar como Fontela leva em conta e não consegue se desvencilhar completamente, até mesmo em seus últimos poemas, de questões simbólicas, mesmo que, como declarado em entrevista, tenha tentado tornar a sua simbolização mais complexa após ver a sua poesia “decifrada” por um analista junguiano, o “Dr. Helinho”, nos idos de 1961 (MASSI, 1991, 258).

O poema “Kairós”, de outra maneira, também trabalha com símbolos, mas em uma chave um pouco diferente:

Kairós

Quando pousa
o pássaro

quando acorda
o espelho

quando amadurece
a hora (FONTELA, 2015b, p. 326).

O poema supracitado encaixa-se perfeitamente em algumas questões que vem sendo levantadas nesta tese, especialmente no que diz respeito à espiritualidade, pois se aproxima, de forma impressionante, de uma importante passagem do livro de Pierre Hadot sobre as

práticas espirituais de Goethe. Em sua obra, Hadot aponta a importância do “kairós” para Goethe, pois uma das coisas mais fundamentais para o poeta alemão era a valorização do instante: “uma atenção aguda ao instante presente e a sua significação” (HADOT, 2019, p. 21).

O que se vê em Orides, da mesma forma, é a correspondente valorização do instante propício. Contudo, esse instante propício não é qualquer instante, mas o instante em que “pousa o pássaro”, isto é, em que os voos da imaginação encontram o solo firme onde se apoiar. A poeta escreveu, ao longo de sua obra, inúmeros poemas em que exalta o voo do pássaro e a sua capacidade de voar. Na sua última obra, todavia, o aspecto mais importante a ser delineado é o seu pouso, o seu encontro com o solo, ou, melhor dizendo, com a concretude.

A palavra grega “kairós” (em caracteres gregos: καιρός), conforme o dicionário Liddell e Scott, dentre outras traduções possíveis, pode ser vertida como “medida devida”, “proporção”, bem como “tempo exato” e “oportunidade” (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 859). De fato, a palavra geralmente é utilizada para se referir ao seu significado relacionado ao tempo propício em que algo deve ocorrer, e é com esse sentido mais especificamente, como foi visto, que Orides poetiza.

Tanto Goethe quanto Fontela valorizaram o momento propício como o ideal para a ação. Apesar das inúmeras diferenças entre os dois poetas, não resta dúvida que esse elemento de valorização da atenção foi importante para ambos. Em verdade, ambos vivenciaram a espiritualidade poética, cada um ao seu modo, mas sem se esquecer da validade da atuação certa.

Após esse poema tão rico em significado, encontra-se outro ainda mais curto, e, por que não, mais taxativo.

Carta

Da
vida

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

Esse “axioma” parece traduzir o pessimismo da sua fase derradeira, entregue à própria sorte e sem grandes perspectivas. Pedro Duarte enxerga um elemento outonal nesse poema, mas também o vê irradiar outra luminosidade: a possibilidade de agir e, por já não esperar resposta da vida, abrir as portas ao inesperado (DUARTE, 2019, p. 113). De fato, se não se

tem resposta da vida, ao menos o inesperado é sempre bem-vindo, ainda mais para uma poeta como Fontela que sempre cortejou o *daimon* e seus mistérios.

Em verdade, pode-se ter em mente que, ao mesmo tempo em que deu voz ao seu pessimismo, ela também negou a validade do arrependimento em “Mão única”:

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

Essa é uma verdadeira pintura de um tráfego de mão única, sem possibilidade de retorno e lamento. Não deve ser vista como simples poema conformista, apesar de seu tom peremptório e decisivo. Mas não deixa de exalar um certo pessimismo, um pessimismo maduro e triste. Esse poema, em conjunto com outros dos “axiomas”, constitui o seu conjunto “estoico”, por assim dizer, em que se propugna que o peso da realidade não deve vergar o indivíduo, mas torná-lo consciente das limitações da existência.

Também há um quê existencialista nesses versos, assim como em “Policia”:

Policia
 Culpados
 ou
 cúmplices
 nunca temos
 álibi:
 por força, estamos
 aqui (FONTELA, 2015b, p. 329).

É interessante notar como essa poética fonteliana de Orídes se aproxima de certos temas existencialistas, especialmente em relação ao fato do ser humano estar aqui, presente, sem álibi que o livre dessa constatação inequívoca. O “estar aqui”, assim, também traduz uma maior atenção de Orídes Fontela ao presente, característica menos nítida em suas obras anteriores, quase sempre dadas a uma maior dubiedade temporal e ao uso constante de verbos no infinitivo (SÜSSEKIND, 1989, p. 182). Além disso, também se nota que esse “presentismo” de Fontela releva o aspecto kairótico de sua poética, atenta ao aqui e agora da vida, como notado páginas atrás.

Os “axiomas” de Orídes se encerram com um poema curto chamado “Hamlet”:

Hamlet

... mais filosofias
que coisas! (FONTELA, 2015b, p. 330)

Esse poema, por ser tão curto, pode ser interpretado de muitas maneiras. Parece querer expressar a própria ambiguidade das obras artísticas, especialmente a de *Hamlet*, rei questionador imortalizado por Shakespeare. Na peça, o príncipe da Dinamarca é tomado por múltiplos questionamentos, sendo famoso o seu monólogo iniciado pela pergunta “Ser ou não ser... Eis a questão” (SHAKESPEARE, s.d., p. 73). Diante de tantos questionamentos existenciais perturbadores a perpassar a sua própria vida, Orides chega ao ponto de exclamar: “mais filosofias / que coisas!”. Excesso de “filosofias”, que parece referir-se às abstrações, tão comuns na mente dos filósofos, em contraposição às coisas reais, sólidas, cotidianas, que tanto assomaram à vista da poeta em seus anos derradeiros.

Quem sabe assim, shakespearianamente, Orides não esteja ironizando os seus próprios questionamentos hamletianos de livros passados, excessivamente “abstratos”? Pode ser. Isso não deve ser entendido, todavia, como uma negação ou arrependimento do seu envolvimento com a filosofia, visto que Orides sempre foi muito questionadora, até mesmo ao ponto de questionar o próprio questionar, num círculo sem fim de questões, tão ao gosto dos filósofos.

4.3 O Antipássaro

A terceira parte de *Teia* é “O antipássaro”. No livro publicado em 1996, a grafia utilizada é “O anti-pássaro”, com hífen, mas, devido à atualização das regras da língua portuguesa, optou-se por grafar a palavra da maneira como surge em sua bibliografia e fortuna crítica mais atual. A utilização de outra grafia além daquela empregada pela própria autora não é a mais indicada. Contudo, por motivos de padronização, optou-se por valer-se daquela que vem sendo consagrada nos tempos de escrita desta tese, como apresentada em sua *Poesia Completa* lançada pela editora Hedra e em estudos mais recentes, como o livro *Orides Fontela* de Ivan Marques (FONTELA, 2015b, p. 331; MARQUES, 2020, p. 115).

Em *Teia*, Orides Fontela se valeu algumas vezes de um expediente bem significativo: nomear as partes do seu livro com o mesmo nome do primeiro poema que a inicia. Isso ocorreu nas partes “Axiomas”, “O antipássaro” e “Galo”. Em “Fala” (a primeira parte da

obra), o poema “Fala” é o segundo, visto que o livro se abre com o poema homônimo “Teia”, o que não altera muito a lógica interna das outras partes, mas a adapta visando ressaltar o título da obra que se inicia ali. Já em “Figuras”, não surge nenhum poema homônimo. Em “Vésper (Finais)”, o poema homônimo “Vésper” fecha a obra, funcionando como o símbolo do fim de sua atividade poética.

Após essa observação, pode-se começar a análise propriamente dita.

O Antipássaro

Um pássaro
seu ninho é pedra

seu grito
metal cinza

dói no espaço
seu olho.

Um pássaro
pesa
e caça
entre lixo
e tédio.

Um pássaro
resiste aos
céus. E perdura.

Apesar (FONTELA, 2015b, p. 333).

Esse é, certamente, um dos poemas mais duros de Orides Fontela. De modo impiedoso, parece expressar toda a gravidade e o peso desse “antipássaro” quase de pedra, por assim dizer. Não é sem motivos que lembra muito a poética cabralina, como sempre insistiu Ivan Marques (MARQUES, 2020, p. 43). Parafraçando João Cabral, pode-se dizer que “O antipássaro” segue uma verdadeira “Educação pela pedra”, poema cabralino reproduzido a seguir:

Educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta;
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse, não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma (MELO NETO, 2008, p. 207).

O antipássaro fonteliano e a lição das pedras de Cabral tem a proximidade da secura e da dureza. Ambos traduzem, como a rocha, a falta de além, pois tudo é preso nos limites das coisas. Na fase final de Orides Fontela, o (anti)pássaro “resiste aos céus”; em Cabral, os filhos do Sertão sabem que “uma pedra de nascença entranha a alma”.

Ademais, outros aspectos desse poema de Cabral lembram a poética de Orides. A questão da voz “impessoal”, como aparece no terceiro verso de “Educação pela pedra”; a “lição de moral” do quinto verso, que pode ser referido ao aspecto estoico da vida de Orides, sempre a enfrentar impavidamente os desafios; e a “carnadura concreta” e o adensamento “compacto”, narrados nos versos sete e oito, respectivamente. Todas essas questões, além de outras indicadas por Ivan Marques, confirmam certo parentesco e os evidentes paralelos entre ambos os poetas (MARQUES, 2020, pp. 43-48). Isso, como já dito anteriormente, não deve ser levado de forma exagerada, como uma influência total, ou algo do gênero, mas certamente traduz lugares comuns de pensamento e de poética.

A própria Orides Fontela, aliás, já alertara para não se exagerar a influência cabralina em seus escritos, apesar de, em certa medida, reconhecê-la. Na entrevista concedida a Augusto Massi, como já visto, confessara a leitura da obra cabralina, ao mesmo tempo que a de outros importantes autores, como Alphonsus de Guimaraens Filho e Cassiano Ricardo (FONTELA, 1991, p. 257). Já na entrevista para Michel Riaudel, quase uma década depois, revela que a sua primeira leitura de João Cabral aconteceu depois que já começara a escrever poesia, deixando claro que não se acreditava influenciada por ele. Para ela, a grande diferença entre eles residia no foco excessivo dado pelo autor de *Morte e Vida Severina* à questão social nordestina, temática por demais distante da sua realidade (FONTELA, 2019d, p. 55).

Pode-se adicionar a essa argumentação outro ponto de distinção. Orides Fontela, como dito no parágrafo anterior, também lera Cassiano Ricardo, poeta que, segundo José Guilherme Merquior, tornara-se uma espécie de “filósofo concreto”, especialmente a partir dos anos de 1960. Merquior cita algumas características da poesia de Ricardo que são, curiosamente, muito próximas da poética fonteliana de Orides, não apenas no aspecto filosófico da mesma, mas na imposição de

(...) pensamento ao cotidiano, ao trivial e singular. Poeta pensador, mas sem abstrações, que não especula fora dos objetos, e surpreende o conceito ao longo do diário, do sensível e comum. Sem usar, portanto, as abordagens tradicionais do poema filosófico, a que prefere a rapidez de um *flash*, de um instantâneo de ideias em plena conversa com o mundo (MERQUIOR, 2013, p. 96).

Essas palavras se aplicam quase que completamente à Orides Fontela de *Teia*. É bastante compreensível, portanto, aproximar a obra de ambos os poetas. Não se deixando de notar, como sempre, que há grandes diferenças entre os dois. Os poemas ricardianos, nessa altura, ainda guardavam uma maior extensão do que os de Fontela, sendo, em sua grande maioria, bem mais extensos do que os da “última” Orides. Além disso, Cassiano Ricardo, mesmo dialogando com certa concretude, é mais aberto à expressão dos sentimentos do que a autora de *Teia*. O poema “Difícil manhã”, reproduzido a seguir, serve como exemplo comparativo:

Difícil Manhã

Vontade de mandar lembrança
a alguém que não conheço.
Que mora atrás do mundo espesso.
Onde a árvore da esperança
ficou sendo minha antípoda.

Quando um dístico, pra ser lido,
(por todos) de um e do outro lado,
como uma grande luz azul,
me anunciará:
aqui é que começa o país
da esperança?

De modo que a esperança aí comece
e não termine, por estar,
durante a noite inteira
(como uma grande l u z a z u l)
escrita num e no outro lado
da fronteira.

Quando a manhã, não a manhã
que chega sempre tarde,
mas a que chegará à tarde,
à noite, a qualquer hora,
porque não obedece ao céu
nem a relógio,
virá?

O relógio
soluça como um pássaro
em meu bolso (RICARDO, 2003, pp. 213-214).

O poema de Cassiano Ricardo, se fosse escrito por Orides Fontela, talvez se constituísse simplesmente do terceto final. Em verdade, o terceto final tem um grande poder de síntese e permite profundas reflexões, sendo um fecho de ouro para o que se disse antes, além de se sustentar sozinho, caso fosse opção do poeta. O terceto final, aliás, foi analisado por Merquior, apontando-lhe as qualidades acima referidas da arte do poeta como a de um verdadeiro “filósofo concreto”. É igualmente nesses versos que Merquior enxerga a “captação de uma intimidade onde o lirismo é o primeiro a surgir, do que menos se espera, na imagem mais viva” (MERQUIOR, 2013, p. 96).

Essa “imagem viva” também será uma das características mais marcantes da poética de Orides Fontela, especialmente em *Teia*. Como no próprio poema “O Antipássaro”, em que o “antipássaro” é descrito como aquele que “resiste aos céus”, enquanto o poema de Cassiano se encerra com o relógio que “soluça como um pássaro” no bolso. As imagens de Orides, dessa forma, são ricas e concisas, com um grande poder de síntese, muito dizendo em poucas palavras. Cassiano Ricardo, da mesma maneira, também tinha esse poder de síntese, trazendo em certos versos uma concentração imagética verdadeiramente exemplar. De fato, esse pode ter sido um dos motivos pelos quais a autora de *Teia* se referiu à poética ricardiana como sendo resultado do que é produzido por um “emérito diluidor” (FONTELA, 1991, p. 257).

“O antipássaro”, assim, é um dos poemas mais significativos da poética fonteliana. Além das questões técnicas envolvidas, também se pode destacar a função de síntese que ele exerce, como sendo, talvez, o maior representante do seu desconsolo e de sua crise existencial. Ao transmutar a imagem do pássaro e suas temáticas mais abstratizantes, dominantes em sua poesia anterior, em um canto a esse antipássaro pesado e envolto em tédio, Orides dá à luz a todo um ciclo de poemas duros e críticos.

O poema “Fatos”, a seguir, segue essa mesma trajetória:

Fatos

... fatos
são pedras duras.

Não há como fugir.

Fatos são palavras
ditas pelo mundo.

(Extraído de *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector) (FONTELA, 2015b, p. 334)

Esse poema, como indicado ao final do mesmo, é extraído de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, escritora com quem Orides Fontela compartilha alguns elementos literários. Quem analisa essa questão com maior proximidade é Ivan Marques, que pontua o interesse de ambas por uma espécie de misticismo encarnado, traduzido num cariz místico-religioso cada vez mais atento ao mundo real, além de refletirem, ao seu modo, a questão feminina. Como sintetiza o próprio crítico:

O cotejo dos temas, das linguagens, dos perfis e das trajetórias revela semelhanças às vezes gritantes entre as duas escritoras: a ingenuidade irônica, a dificuldade para o contato social, a estranheza de seus temperamentos depressivos e a violência subterrânea e essencial que percorre ambas as autoras (lembramos: “toda palavra é crueldade”), a atração pelos animais, a busca da primitividade, a criação espontânea e sem método, que podia ser registrada em qualquer ponta de papel etc. Em seus escritos, ambas pareciam abstrair os dados concretos da existência e, ao final, paradoxalmente afirmaram a impossibilidade de escapar dos fatos (MARQUES, 2020, p. 80).

Os fatos, ao se tornarem inescapáveis, tornaram-se cada vez mais o foco principal da poesia de Fontela, através de um *tour de force* em que a sua tendência à abstração passou a se confrontar com o mundo das coisas mesquinhas e cotidianas. Desse aparente antagonismo, resultou *Teia* e outros poemas, escritos antes e depois dessa obra derradeira.

Além disso, Ivan Marques argumenta que, muito mais do que ser uma mera extração de *A hora da estrela*, “Fatos” é uma “espécie de epígrafe deslocada”, e que foi trabalhada através de um dos recursos mais caros a Fontela: o recorte de aforismos e o uso dos “cortes significativos e significantes” (MARQUES, 2020, p. 81; DOLHNIKOFF, 2015, p. 13).

Também há em *Teia* a erupção de outras questões antes subterrâneas, trazendo novas facetas para a arte de Orides. Ela que quase nunca falou de sexualidade, apresenta aos leitores o poema “Nudez”. Até se poderia esperar que ela desse, nesse poema, uma atenção total ao corpo, ao nu e à carne. Nele, todavia, existe uma interseção da linguagem abstrata com a corporeidade e os objetos materiais, todas elas matizadas por um contexto existencial mais precário:

Nudez

Nudez. O
corpo
denso amargamente
impuro.

Nudez. A
febre
a totalidade
informe.

Nudez até
o cerne
o grito o lixo
o ignóbil.

Nudez
até o osso
até a impossível
verdade (FONTELA, 2015b, p. 335).

É nítido que essa nudez atravessa à flor da pele conduzindo à busca da impossível verdade. Essa verdade, produzida na sua própria busca, pode ser vista como a verdade poética forjada na própria poesia, nas práticas de si da poeta, partindo do mundo material rumo ao sentido das coisas. E nisso a situação revela-se crítica e a densidade do corpo, amargamente impura. O cerne do nu a leva ao grito, ao lixo, ao ignóbil.

Nesse cenário, a situação da poeta pobre que medita nas suas circunstâncias é trágica. Ninguém ouve seu gemido, seu grito, seu desespero. Poucos são capazes de entender esse soluçar, poucos se importam com o destino de uma escritora brasileira. Nua, na sarjeta como lixo, ninguém a observou. A poeta dos lindos aforismas estava só, desesperada, sem rumo.

Restou-lhe apenas, como diz o poema sem título a seguir:

Comer o
vinho
beber o
pão
nesta luz (natural?) da
desrazão (FONTELA, 2015b, p. 336).

Comer o vinho e beber o pão: seria essa uma missa ao contrário, uma “antimissa” digna de um antipássaro? De todo modo, esse poema sem título que vem logo após “Nudez” sugere certo clima “anti-cristão” em seu pensamento. Clima “anti-cristão” por vincular-se à encarnação, à dor da carne, ao espiritual traduzido em carnadura sem, todavia, ligar-se aos dogmas religiosos do cristianismo, mas parecendo inverter a sua lógica. Até se poderia dizer que ele é “cristão”, portanto, em seu sentido mais cru, mais apaixonado e material: distanciado das elucubrações escolásticas, aberto ao dia a dia e seus dramas.

Também é possível ver esses versos como uma breve síntese de sua poética final. Nesse sentido, a sua espiritualidade poética se constituiria sobre as bases de uma encarnação que não se aparta totalmente das reflexões abstratas anteriores, mas às corporifica à luz dubiamente natural da “desrazão”.

Ao beber o que é sólido e comer o que é líquido, Orides parece apontar para uma desordem existente no mundo das coisas naturais. Algo está fora do lugar. Essa desordem funda-se na desrazão, no que foge aos limites da racionalidade e do que aparentemente é natural. Dessa maneira, talvez o natural seja questionado não no sentido de negar a existência de uma “natureza”, mas de lhe negar o aspecto de padronização do que não deve ser “naturalizado”, especialmente da razão que se coloca como a senhora absoluta de todas as coisas.

O poema publicado logo a seguir é “Adivinha”. Nele, Fontela continua a sua reflexão sobre a relação entre o material e o imaterial. Dessa vez, porém, começa o pensamento partindo do imaterial, mas relacionando-o com seus efeitos no mundo da corporeidade.

Adivinha

O que é impalpável
mas
pesa

o que é sem rosto
mas
fere

o que é invisível
mas
dói (FONTELA, 2015b, p. 337).

Essa adivinha, rica em significação, não esconde, porém, o seu tema principal, que é interligar elementos imateriais à sua manifestação concreta. Dessa maneira, o impalpável, o sem rosto e o invisível, referências ao que não se pode tocar, ao que não tem fisionomia e ao que não se vê, traduzem-se em manifestações de peso, ferida e dor, realidades físicas. O não-físico, dessa maneira, é umbilicalmente ligado ao físico, sem entrar no mérito de dizer se ele se reduz apenas a isso. O poema não dá esse passo metafísico, de afirmar a impossibilidade do que está além do mundo material, mas apenas mostra que há uma ponte entre essas realidades e o mundo imanente das afecções.

Orides Fontela, portanto, aponta para o outro lado das coisas, para o que está além das margens da concretude, em meio a tantas reflexões de caráter materialista. A partir desse momento, contudo, há uma espécie de viragem na temática, mais aberta a esse vínculo do que é imaterial com o que é material. Um questionamento sem fim, como a própria filosofia, mas que enxerga nessa dubiedade uma condição de possibilidade de reflexão sobre si mesma e o mundo. O poema “Memória” assim diz:

Memória

A cicatriz, talvez
não indelével

o sangue
agora
estigma (FONTELA, 2015b, p. 338).

Mais uma vez, pode-se ver aqui o uso de imagens afins ao universo cristão. Da cicatriz que talvez se possa apagar, passa-se ao sangue que agora se torna um grande estigma. O sangue, como já dito, é um símbolo importante da poesia de Orides Fontela. Desde *Transposição*, ele aparece como uma imagem do lado “obscuro”, denso e encarnado de sua poesia. O sangue funciona, algo bem notado por Ivan Marques, como uma espécie de contraposição à pureza da água (MARQUES, 2020, p. 13)

No poema “Ver”, também são feitas referências a esse lado sanguíneo, oculto e obscuro da realidade:

Ver

Ver
o avesso
do sol o
ventre
do caos os
ossos.

Ver. Ver-se.
Não dizer nada (FONTELA, 2015b, p. 339).

“O avesso do sol” e “o ventre do caos”: os “ossos” das coisas. Mais imagens pertencentes ao núcleo subterrâneo da poesia fonteliana. Mais imagens distantes das luminosidades e dos territórios estratosféricos dos primeiros livros da poeta, mas, nem por isso, imagens menos reflexivas e significativas.

Da mesma maneira, Fontela parece em busca do sentido último das coisas, do cerne da realidade, do inexprimível e incompreensível sentido do mundo. No “nada” que não se pode dizer, ainda há um mistério, um enigma, uma rota impossível. Mesmo a dor e o sofrimento, o negrume e o sangue, parecem se mostrar como negatividades a apontar para além deles mesmos. Quiçá para algo além do bem e do mal.

Em “Do poder”, o poema a seguir, a questão da positividade e da negatividade se manifestam de outra maneira, podendo-se até mesmo dizer, dialética e complementar:

Do poder

Dentes: positivos.

Presas a
preendem
incisivos
cortam.

Dentes: decisivos (FONTELA, 2015b, p. 340).

Os dentes, positivamente, exercem suas funções. De um lado, as presas apreendem. De outro lado, os incisivos cortam. É de se notar que Orídes vale-se da nomenclatura “presas”, a indicar que não se trata apenas da dentição humana, mas da animal, geralmente referenciada por esse termo. No caso dos humanos, esses dentes geralmente são chamados de “caninos”, o que também não deixa de ser uma referência aos animais, especialmente aos cães.

As funções desses dentes indicados são poetizadas de maneira bem sintética. Enquanto as “presas a/preendem”, os “incisivos / cortam”, movimento indicado pela própria disposição das palavras. A separação do “a/preendem” indica as limitações do ato de apreender, de captar, de adquirir um conhecimento ou alguma outra coisa. O ato de apreender, portanto, é apresentado como algo sempre limitado, sempre particionado, como o movimento das presas que dilaceram a vítima de sua fúria. A apreensão feita pelas presas, assim, é cortante e violenta. Os incisivos, por outro lado, são apresentados em seu movimento natural de cortar. Nesses versos, o corte é indicado pela separação das duas palavras, sem a quebra de sua estrutura interna, como aconteceu no caso anterior.

É por tudo isso que os dentes são decisivos: espelham o jogo do poder em todas as suas dimensões. São símbolos da ação sempre limitada e partitiva da política, como também são imagens das mais variadas formas de demonstração de poder: os dentes são selvagens, animais, fatídicos e forças da natureza. Apreender e cortar são seus atos dialéticos, que, no seu próprio seio, guardam o germe de seus opostos: apreender também é perder, cortar também é gerar outro ser inteiro, como pode-se interpretar dos versos anteriores.

O próximo poema do livro, “Eros II”, pode ser lido dentro desse contexto, mas mais ligado à negatividade:

Eros II

O amor não
vê

o amor não
ouve

o amor não
age

o amor
não (FONTELA, 2015b, p. 341).

Como diz Gustavo de Castro: “Em “Eros II” há a negativa do amor. Ele está doente dos sentidos, não vê e não ouve, assim como não produz ação” (CASTRO, 2015, p. 184). Eros é o deus grego do amor, objeto de inúmeras e contrastantes narrativas míticas e filosóficas, mas, de uma forma ou de outra, é reconhecidamente representado como “a força fundamental do mundo” (BRANDÃO, 2007, pp. 186-187). A função de Eros, assim, apesar das diferentes abordagens, é o de ser o provedor de dinamismo e de energia para todo o cosmo.

Em “Eros II”, porém, uma Orídes decadente o retrata como totalmente invertido: ao invés de funcionar como um “sim”, o seu Eros é um “não”. Como o amor que não vê, não ouve, não age: pura e simplesmente “não”. Esse foco na negatividade e na contrariedade, como se vem observando, é muito marcante na poética derradeira de Fontela. E contrasta até mesmo com o primeiro poema “Eros” escrito por ela, publicado em *Helianto*. Vale a pena citá-lo aqui:

Eros

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

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

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

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

Nota-se, sem dúvidas, que o “não” em “Eros” é diferente do “não” em “Eros II”: negações distintas e com significados contrastantes. No primeiro poema, o “não” é símbolo de um Eros livre. De um Eros que não é cego. De um Eros que se expande e cujas setas “armam o mundo”: um demiurgo de novas possibilidades, disseminando pólen e aromas de vida.

O Eros do segundo poema é completamente outro: é um “amor não”. Através de negações, vai se formando, ou melhor, se “desenformando”, no sentido de perder a forma consagrada, a imagem do amor. O amor, para a Orídes de *Teia*, é negatividade e desfazimento. Ao contrário do Eros hesiódico, uma das divindades originárias e com imenso poder sobre os homens e sobre as próprias divindades, o “Eros II” não é união amorosa ou de qualquer outro tipo, mas simplesmente “não” (TORRANO, 2007, pp. 35-37).

Mesmo nesses 25 anos de distância entre a publicação dos dois poemas, o ato de ver permanece tendo grande relevância em ambos os escritos, conforme Castro apontara em *O Enigma Orídes* (CASTRO, 2015, p. 183). Contudo, apesar das permanências, chama mais atenção o sentido da mudança, que foi bem mais profunda. É possível pressentir nos seus poemas um descarrilamento metafísico e, por que não, mitológico em curso. A cosmologia que Orídes professava e poetizava no início de sua carreira, por assim dizer, parecia estar distante de sua derradeira forma de pensar. Os sentidos do corpo, da escrita e do mundo, como que se liquefaziam diante de seus olhos, e só restava o “não”: o crescente pessimismo, assombro e assombração.

Em “Teologia”, poema que encerra a parte “O Antipássaro” de *Teia*, o descarrilamento citado anteriormente assume-se até mesmo como “teológico”. Se fora dito, no parágrafo anterior, que houve uma mutação metafísica, mitológica e cosmológica nos sentidos de sua poética, Orídes Fontela termina por assumir toda a sua humanidade diante da “Indesejada das gentes” (BANDEIRA, 1970, p. 221):

Teologia

Não sou um deus, graças a todos
os deuses!
Sou carne viva e
sal. Posso morrer (FONTELA, 2015b, p. 342).

A morte finalmente se mostra. Não apenas isso, mas ela vem através da ironia que já começara no próprio título solene: “Teologia”. A teologia de Orídes, portanto, se desdobra em uma ironia construída sobre um lugar-comum, mas aplicada de maneira singular: a popular interjeição “graças a Deus!” torna-se “graças a todos os deuses!”. O agradecimento às

divindades dá-se pelo fato de não ser ela mesma divina, mas carne viva e sal, passível de morte. A poeta, aqui, assume a sua mortalidade e vê nisso uma irônica benção. Uma irônica benção que vê na morte a saída, uma espécie de escape dos problemas da vida que tanto a afligiam e que se tornaram obsessivos objetos de reflexão em *Teia*.

4.4 Galo (Noturnos)

Diferentemente do tópico anterior, “O Antipássaro”, em que se optou pela grafia utilizada na *Poesia Completa* de Orides Fontela, utiliza-se aqui, no título “Galo (Noturnos)”, os parênteses na palavra “noturnos”, conforme o seu livro *Teia* original, e não os colchetes que aparecem na reunião posterior dos escritos da poeta (FONTELA, 1996, p. 49). Dessa maneira, respeita-se a forma como a autora grafou o título dessa parte de seu livro.

Em termos quantitativos, essa é a menor parte de seu livro, composta por apenas 6 ou 7 poemas. A dúvida a respeito da quantidade de poemas surge por não ser possível afirmar com toda a convicção se o poema “Gatos” inclui ou não, na sua parte III, as estrofes iniciadas por “Numa hora...”. Conforme será discutido na análise desse poema propriamente dito, percebe-se, nesta pesquisa, que há uma diferença muito grande entre os dois textos, o que possibilita afirmar que há 7 poemas em “Galo (Noturnos)”, e não 6, seguindo de perto o que parece ser apontado pela versão original do livro.

De todo modo, após apontar diretamente para a morte no final de “O Antipássaro”, “Galo (Noturnos)” mantém-se no regime noturno da poética de Orides Fontela, aprofundando a sua catábase e a sua visão do abismo (DURAND, 2002, p. 57-58). A partir do título, já se percebe que essa parte é composta por poemas muito significativos e que abertamente flertam com o seu veio noturno. Mais uma vez, como vem sendo possível observar, esse regime noturno aflorou com grande intensidade em seus últimos anos de vida, no ocaso de seus dias. Mesmo reconhecendo-se que esse regime sempre existiu em sua poética, não se pode negar a sua hipertrofia no momento mais difícil e doloroso de sua existência.

A análise dos poemas deixará isso bem evidenciado. O primeiro deles é o poema “Galo”, que bem traduz o que vem sendo dito.

Galo

Canta o galo e a

noite
se aprofunda
em plena meia
noite: o galo
é negro.

Galo abissal – galo invisível
canta
e tudo o mais se cala. No
vazio
só – opaco – per
siste
o galo
negro (FONTELA, 2015b, p. 345).

Esse poema é extremamente soturno. Evoca imagens de obscuridade e trevas cada vez maiores. Perceba-se, em primeiro lugar, que o seu título, “Galo”, corresponde ao título dessa parte da obra, mas apenas no que diz respeito à sua metade fora dos parênteses. O poema “Noturnos”, que compõe a outra metade do título, virá mais a frente na ordenação estabelecida pela autora, guardando os traços principais e essenciais dessa obscura temática.

Dentre outras coisas, chama a atenção a continuidade das inversões que a poeta pôs-se a fazer de símbolos tradicionais e de símbolos que apareciam mais luminosos em sua poética primeira. Nesse caso, a inversão se deu sobre a imagem tradicional do galo como aquele que invoca o sol e a luminosidade com o seu canto. “O galo é, universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol”, afirmam Chevalier e Gheerbrant, adicionando que o galo, como anunciador do sol, “tem poderes contra as influências maléficas da noite” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 457).

Ao inverter o simbolismo tradicional do galo, Orides parece realmente colocar em prática o que dissera na entrevista publicada em *Artes e ofícios da poesia*, em afirmação já citada sobre o Dr. Helinho, psiquiatra que frequentara nos anos 1960 e que havia desvendado os símbolos que ela utilizava, servindo-lhe de aprendizado para complexificar ainda mais o emprego a ser dado aos simbolismos (FONTELA, 1991, p. 258).

O que ela fez, todavia, não foi apenas uma fuga de um simbolismo mais simples, mas a total mudança de direção simbólica, afastando-se das imagens tradicionais da poesia e da literatura universal. Ao fazer isso, evidenciou a sua busca por uma expressão que até mesmo rompesse com as sensibilidades mais consagradas e sutis, buscando a inversão, flertando com o lado obscuro da psiquê e da arte.

Outro ponto interessante, todavia, é que, mesmo fugindo do simbolismo tradicional do galo, ela acabou por tangenciar o simbolismo aplicado a ele em tradições menos conhecidas no Ocidente, como a do budismo tibetano. Nele, o galo é um “símbolo excepcionalmente

nefasto”, pois é visto como um dos três venenos presentes no centro da Roda da Existência, junto à serpente e ao porco. “Seu significado é o desejo, o apego, a cobiça, a sede” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 458). Chevalier e Gheerbrant não deixam de acrescentar, porém, que também existiu, até mesmo na Europa, essa associação do galo com a cólera e a explosão de desejo não realizado, o que indica uma grande abrangência desse símbolo, não apenas restrito ao Tibete, mas também existente em outras localidades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 458).

O que interessa, entretanto, é reafirmar a proposta da poeta de retrabalhar certos símbolos, levando-os a associações pouco usuais. Orides Fontela, de fato, buscou ir além das associações fáceis, pensando em novas possibilidades para além daquelas consagradas, inclusive, em nossa própria literatura. Há, em Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, o uso da imagem do “galo branco” em muitos momentos de sua produção poética e ensaística, ligada sobretudo a ideia de luminosidade (SCHMIDT, 1995, p. 337).

Outro exemplo muito mais evidente, porém, pode ser percebido ao se comparar o modo como Orides se afasta da imagem do galo solar cabralino, expresso em um dos poemas mais célebres da literatura nacional:

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão (MELO NETO, 2008, p. 219).

Nos versos cabralinos, a comunhão dos galos flutua o sol da manhã. A “luz balão” clareia a cada passo, até tornar-se dia. Exato inverso de Orides Fontela, cuja imagem do galo negro, construída também por uma arquitetura diferente dos versos, invoca abismos e a meia-noite.

Esse mergulho fonteliano em águas subterrâneas, lunares, e – por que não – infernais, não se encerra, porém, no que já foi dito. A próxima fera de seu bestiário noturno são os gatos, animais de estimação e de predileção da poeta.

Gatos

I
Os gatos
secretos
saltam

somem no abstrato
escuro.

II

Gatos no
negro
fluem: fosforecem

arranham vidros destroçam
espectros
farejam todos
os rumos.

III

No vácuo
insone na meia-noite
lúcida
cuidado: gatos
agindo (FONTELA, 2015b, pp. 346-347).

Antes de analisar esse poema, é preciso confrontar uma questão importante: a de seu término. Como fora dito parágrafos atrás, esse poema possui um problema quanto à sua extensão. Nas edições da obra completa da autora editadas pela Hedra e pela Cosac Naify / 7Letras o poema “Gatos” inclui os versos abaixo, como continuação à sua terceira parte que, como reproduzido acima, termina com “agindo”:

Numa hora
secreta
as águas
dormem

(rios detidos
fontes inertes
introvertido oceano)

numa hora
impossível
cessa o

fluxo

e eis a

estrela: amor

cristalizado (FONTELA, 2015b, pp. 347; FONTELA, 2006, p. 315).

No livro *Teia*, publicado em 1996 pela Geração Editorial, porém, a ideia de continuidade entre a terceira parte de “Gatos” e esses versos finais não é tão certa assim. Resta a dúvida, pois os versos reproduzidos acima vem em outra página, sem título, e com um espaço em branco na sua parte superior, dando a entender que estão deslocados do outro poema ou que constituem mesmo um novo poema sem título (FONTELA, 1996, p. 52). Isso também ocorre, por exemplo, após o poema “Nudez”, em que, após ele, há um pequeno poema sem título, iniciado pelos versos “comer / o vinho”, já analisado páginas atrás, que segue a mesma formatação espacial presente no poema sem título que vem após “Gatos”. Entre ambos os poemas sem título há um espaçamento de quase 6 centímetros da parte superior da página até o início do poema, o que parece padronizar um posicionamento modelo para os poemas sem título presentes na obra. O espaçamento superior até o início do poema, relativo aos poemas que continuam em outra página, é de aproximadamente 4 centímetros, como se pode ver nos três poemas que assim se apresentam no livro, a saber, “João”, “Ditado” e “A paisagem natal” (FONTELA, 1996, pp. 19-20, pp. 22-23, pp. 85-86).

Em verdade, todos os poemas – incluindo os que tem título – publicados em *Teia*, em sua primeira edição, só iniciam os seus versos após esse espaçamento superior de aproximadamente 6 centímetros. Os que tem título, naturalmente, apresentam os títulos acima dos 6 centímetros, a saber, a aproximadamente 4 centímetros, mas os versos em si só começam aos 6 centímetros. Isso fortalece ainda mais a ideia de que o poema iniciado com os versos “Numa hora / secreta” é realmente separado e não parte de “Gatos”, pois segue toda a diagramação adotada na obra para poemas separados, conforme já foi explicado.

Outra coisa que é mister dizer é que há mais poemas sem título em *Teia*. Após “Axiomas”, há o poema iniciado com o verso “Sem mão...” (FONTELA, 1996, p. 27; FONTELA, 2015b, p. 322). Além disso, há poemas sem título pertencentes ao ciclo “Narciso (jogos)” que são singulares e com características especiais que serão analisadas mais a frente (FONTELA, 2015b, pp. 365-374). Em todos eles, pode-se afirmar, há uma diferença de espaçamento para aquela presente nos poemas que simplesmente continuam de uma página para a outra, denotando a diferença entre as duas situações, a saber, a continuidade de um poema e a demarcação de uma composição distinta.

Diante dessa situação, decidiu-se analisar os poemas separadamente, para, em seguida, comparar o conjunto, sempre demarcando as singularidades de cada um deles.

Voltando-se agora para a análise propriamente dita do poema “Gatos”, vê-se que há a continuidade da poetização de animais feitas por Orides. Ela, através desses animais, continua a somar imagens ao seu grande bestiário, além de prosseguir o seu diálogo com a escuridão. Se o poema anterior, “Galo”, havia lidado com a inversão de um consagrado símbolo solar, “Gatos” lida com um animal cuja carga simbólica é extremamente polissêmica. Impressiona a quantidade de crenças e lendas associadas a esses felinos, muitas delas conflitantes e contraditórias. Exemplo disso é o caso dos gatos entre os árabes, para quem o seu caráter benfazejo ou malfazejo dependia de uma série de condições, como a coloração de seus pelos. Um gato completamente preto, por exemplo, é considerado grande possuidor de qualidades mágicas, sendo utilizado até mesmo do seu sangue para a escrita de poderosos encantamentos. Muitas vezes os árabes também os veem como manifestação de *djinns*, seres espirituais bons ou maus que influem na vida humana. Em suma, e também para outros povos além dos árabes, afirmam Chevalier e Gheerbrant que “em muitas tradições, o gato preto simboliza a obscuridade e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 463)

As tradições budistas, de certa forma, dão azo às abordagens divergentes sobre o simbolismo do gato, ao censurar-lhe, por um lado, o fato de não haver chorado e manifestado comiseração diante da morte do Buda, o que também pode ser lido, por outro lado, como alta espiritualidade e sabedoria, ao não se comoverem com uma mera fatalidade da condição humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 462).

Toda essa polissemia, portanto, mostra que, ao poetizar os gatos, Orides opta por trabalhar uma matéria densa e dúctil, plena de maleabilidade e jogos de sentido, valendo-se de sua inerente dubiedade para aprofundar a reflexão sobre a própria incerteza que existe no âmago da existência humana. Ao afirmar, logo no início do poema, que “Os gatos / secretos / saltam // somem no abstrato / escuro”, já se evoca na mente do leitor o movimento e a sua interrupção no “abstrato escuro”: um território neutro, turvo e incompreensível, distante das “luzes” da razão e próximo dos sonhos e do imponderável.

O poema termina, em sua parte III, com a ideia de que mesmo na plenitude da escuridão, à meia-noite, há “gatos agindo”, há artimanhas sendo tramadas e planos obscuros sendo traçados. O poema sem título, “Numa hora secreta...”, citado anteriormente, mantém certa proximidade à essa ideia, mas a leva a outra conclusão. Nas horas secretas, o que o poema sem título afirma é a inexistência de movimento, algo totalmente oposto ao poema “Gatos” e seu canto a uma obscura movimentação felina. Esse é, talvez, um argumento ainda

maior para que se defenda a separação entre os dois escritos, como parece sugerir a forma de sua publicação em *Teia*.

Para além desses poemas, deve-se falar de “Noturnos”, o poema que completa o título dessa parte da obra, a que vem entre parênteses: “Gatos (Noturnos)”. Em “Noturnos”, há um aprofundamento da poeta no seu abismo negro, mas parecendo agora dar-lhe um sentido mais meditativo:

Noturnos

I

Ultrapassar a
face: negro
amor
consteladamente
vivo.

II

Acolher o
vazio. Dissolver-se.
Refugiar-se no abismo.

III

E anulado
o espelho: eis
o infinito (FONTELA, 2015b, p. 349).

Nesse poema, é possível notar resquícios dos ensinamentos budistas indo de encontro à sua percepção particular do abismo existencial. Há uma certa tensão e fusão dessas duas realidades, algo que parece dar o rumo das suas especulações sobre a escuridão. Também é possível ver as suas práticas espirituais tomarem a direção do desejo pela despersonalização, pela dissolução, pelo refúgio no abismo e pela perda da imagem diante do espelho: rompendo-se o reflexo, surge o infinito.

É até mesmo possível aproximar essas ideias de Blanchot, sobretudo na obra *O espaço literário*, escrito em que o autor aborda a perda total de fundamentos, além de postular um pensamento do que chama de aberto, tratando também da “incerteza absoluta” e da “morte como abismo” (BLANCHOT, 2011, p. 146; p. 168). Nesse sentido, ao pensar a noite e a escuridão, Orides estaria em busca do indizível, da ausência total, do “infinito”, daquilo que não é possível dizer e pensar. Essa sua reflexão, que certamente tem um certo ar pessimista, não se resume a isso, mas é muito mais. É um pensamento que se desloca rumo ao que não se pode rumar, daí seu parentesco, nesse ponto, a alguns escritos e conceitos blanchotianos.

A sua espiritualidade poética, como já foi visto, muitas vezes rumou para a busca da superação de opostos, da chamada *coincidentia oppositorum*. Aqui, essa busca impossível assume a forma de uma reflexão sobre o abismal, sobre a noite e a morte. A morte que, muito mais do que a morte física, também pode se referir ao maior dos mistérios, a saber, a descoberta do que está além dos limites da vida humana.

Os dois últimos poemas de “Galo (Noturnos)” oferecem outras pistas sobre esse aprofundamento de Orides na escuridão. “Noite” dá continuidade à reflexão sobre o lado obscuro da realidade, mas apresenta, em seu último verso, uma confissão: “aguardar o que nasce” (FONTELA, 2015b, p. 350).

O que seria esse algo que nasce? Talvez a transformação de si em algo indizível, que não se sabe bem o que é, mas que se anseia. Uma transformação não apenas existencial, mas que pode envolver algo impensável, incompreensível e indizível – a poeta simplesmente não consegue dizer o que quer, e poetiza essa incapacidade. De fato, há um anseio, nesse verso, por uma resposta, pela vinda do que não sabe bem o que é. E que se desdobra em uma espécie de culto misterioso no poema final dessa parte, “Prece”.

A prece evocada pelo título desse poema que encerra “Galo (Noturnos)” é para uma misteriosa deusa da obscuridade, uma “Senhora das feras e esferas”, “do sangue e do abismo”, a quem se pede atenção e auxílio: “– escuta-nos!” (FONTELA, 2015b, p. 351). Quem seria ela? A poeta não responde, mas parece questionar, a partir dessa “prece”, o paradigma do “Senhor”, da divindade patriarcal, fazendo referência a tal deusa obscura e “Senhora noturna” (FONTELA, 2015b, p. 351).

Como dito no início desse capítulo, ao se analisar o título da obra, especula-se se existe a possibilidade da palavra *Teia* também fazer referência, dentre outros sentidos, ao termo grego “theia”, divindade. Esse poema poderia ser uma chave para essa teologia feminina, para a inversão que perpassa muitos dos poemas da obra, em que a autora busca transformar e modificar símbolos consagrados e torná-los outros. Dessa forma, ao transformar a si mesma, Orides Fontela também seria levada a transformar os temas de sua obra. E ao inverter os seus símbolos, haveria nesse procedimento uma inversão condizente com os rumos tomados pela sua própria existência.

A escrita poética de Orides, dessa maneira, se encontra com a construção de sua própria vivência, em que a poeta não mais se aprofunda em reflexões filosóficas puramente abstratizantes e quase sempre “solares”, por assim dizer, mas se encontra, sem subterfúgios, diante do “regime noturno” de sua vida e de sua obra. E isso pode a ter levado a questionar o local do “Senhor”, vendo-o ocupado por uma “Senhora”. Ocupado, mas de forma alguma

monoteisticamente, pois, como será possível observar na próxima parte de sua obra, há novas referências politeístas em seus escritos, como, dentre outras, no poema “As Deusas”.

Nesse contexto, não se pode esquecer, ademais, que ela mesma vivenciou na fase final de sua existência, a umbanda, tradição religiosa repleta de divindades femininas; além de ter sido grande apreciadora da religiosidade grega, como já ficou evidenciado e será ainda mais explorado a seguir.

4.5 Figuras

Em “Figuras”, as coisas se modificam novamente. Se o empenho da poeta foi em mergulhar no negror e no regime noturno de sua poesia, especialmente na parte anterior do livro, tudo vem a se transformar nesse novo momento da obra. Logo no primeiro poema, isso se mostra:

Nunc

Meio-dia cristal
ácido

meio-dia amor
sem sombra (FONTELA, 2015b, p. 355).

A soturna “Senhora” desapareceu. Ou, melhor dizendo, ocultou-se. O que se manifesta, a partir de então, é o mundo da luz de “Nunc”. A palavra “nunc”, que entitula o poema, vem do latim e significa “agora, no momento presente” (FARIA, 1975, p. 662). E, no “momento presente”, a atenção se volta para a luminosidade, num giro temático de 180 graus em relação ao que se viu em “Galo (Noturnos)”.

Orides Fontela, como já se percebeu inúmeras vezes, não pode ser definida por apenas um dos polos de sua poesia. Ela se espraia por todos os lugares, arrastando consigo todas as suas experiências, desde as abissais até as mais celestiais.

Ao publicar os poemas de sua parte anterior, Fontela parece ter querido lidar abertamente com o seu lado obscuro e oculto, dialogando com a sua “sombra” (JUNG, 2023, pp.145-147). Nesse momento atual, porém, ela retorna ao seu lado luminoso, evidenciando que não o abandonou. Na verdade, ambas as partes convivem em seu íntimo e em seu

pensamento. Em sua vida e em sua poesia. E foi no exercício dessas experiências complementares que a poeta se constituiu.

Não é à toa, porém, que essa parte da obra chama-se “Figuras”. Há realmente muitas figuras nomeadas e pensadas nessa subdivisão. Em “Nunc”, a grande figura é a do meio-dia. Em “Círculo”, como o nome diz, é essa figura geométrica que se apresenta, em determinado momento do poema, como “divindadecírculo”. De fato, esse poema faz uma verdadeira reflexão geométrica e metafísica sobre o real, referindo-se a uma cosmologia circular e à própria divinização dessa figura que parece sempre ter sido relacionada à totalidade, à união de opostos e ao transcendental, desde as mandalas das mais distintas culturas, como as tibetanas, até os *dikengas* das culturas congos (SIMAS, 2024, pp. 100-101; FONTELA, 2015b, p. 356).

O poema “Pomba” é outra “figura” de destaque. Ele é breve, mas traz algumas imagens interessantes:

Pomba

Arrulhos cio
céus pertur
bados

asas cin
zetas
cinza Afrodite
ave!

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

Há algumas passagens dignas de nota nesses versos. A primeira delas faz referência aos “céus pertur / bados”, mostrando uma fratura nos céus, geralmente associados, nas crenças cristãs, ao lar das pessoas boas após a morte. Essa perturbação parece questionar essa cosmologia cristã, ao mesmo tempo em que à associa com o incômodo causado pelos pombos que sobrevoam sobre as cabeças de passantes nas ruas. Por outro lado, na segunda estrofe, há uma reverência à Afrodite, deusa grega associada aos pombos, e que é festejada pelo dúbio “ave!” de Fontela, saudação e referência à ave poetizada. E, na última estrofe, o amor, entre parênteses, é qualificado como uma “cegueira exata”, fazendo referência, talvez, ao êxtase amoroso e à forma como quem ama age impulsivamente mas consegue “acertar” de modo mais exato do que quem se prende aos ditames da lógica pura.

As referências a divindades, porém, não se limitaram a Afrodite. O já apontado poema “As deusas” vem logo a seguir, abordando duas divindades: Eós e Atena.

As deusas

EÓS
cadela:
libérrima

despetalada
e eterna.

ATENAS
Invisível
teia

de
vento
de luz
de
névoa?

teia
viva
senha e
signo

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

Esse poema, como se ventilou, pode ser uma espécie de reforço para a hipótese do livro *Teia* também fazer referência, mesmo que velada, à divindade feminina. Essa referência velada seria interessante no sentido de mostrar uma Orídes Fontela que rompe com o monoteísmo tradicional cristão, há muito tempo não professado por ela, ao mesmo tempo em que se abria, ao longo dos anos, a outras tradições. Nesse caso, principalmente à umbanda, tradição que cultua muitas deusas. Somando-se a isso o gosto peculiar de Orídes pela mitologia grega, cujas referências feitas por ela às suas divindades são quase sempre das femininas, não das masculinas. Isso se coaduna com o seu feminismo, e também poderia se ligar a uma valorização do sagrado feminino, especialmente em suas múltiplas manifestações, sejam elas benevolentes ou obscuras, como mostrou o poema “Prece”, em sua invocação de uma soturna Senhora.

Como já indicado, isso se adequaria perfeitamente à grande inversão vivenciada por Orídes Fontela em seus últimos anos, em que abertamente procurou transformar a sua poética, seguindo por uma “nova virada, a mais problemática de todas” e em que também parece ter buscado modificar a sua “mitologia pessoal” (FONTELA, 1991, p.259; p. 261).

Eós, a Aurora, é geralmente retratada como uma das deusas mais primordiais da mitologia grega, sendo filha dos titãs Hipérion e Téia, sendo irmã de Hélio, o Sol, e de Selene,

a Lua (BRANDÃO, 1991a, p. 338). Orides Fontela refere-se a ela como “cadela: libérrima”, presumivelmente aludindo ao fato dela ter sido uma insaciável e “grande amante”, tendo se envolvido amorosamente com inúmeros personagens da mitologia (BRANDÃO, 1991a, p. 338). A menção à “despetalada e eterna” parece ter a ver com o fato dela constantemente ter sido associada às rosas, sobretudo por sua coloração rosa, semelhante a do nascer do dia.

A outra divindade citada é Atena – insolitamente referida através do nome da cidade de que era guardiã, Atenas –, a deusa da sabedoria, da razão, ao mesmo tempo guerreira e ligada à fertilidade, provavelmente por ter sido adorada como uma “Grande Mãe” nos primórdios da civilização grega (BRANDÃO, 1991a, pp. 136-138). Ao citar Atenas e insinuar Atena, o foco de Orides Fontela parece ter sido o de centrar a sua análise no poder da mente, retratada por ela como uma teia invisível que une todas as coisas. Além disso, não custa lembrar, como dito no início do capítulo, que Atena é a deusa que venceu a mortal Aracne numa competição de tecelagem, punindo-a com a sua transformação em uma aranha.

Ao abordar essas duas deusas, Fontela parece ter desejado refletir em duas poderosas figuras femininas que esgarçam os padrões patriarcais da religiosidade oficial. Enquanto Eós é a indomável amante, Atena é a genial guerreira, duas confrontações à ideia da mulher como submissa ao homem. Assim, o caráter disruptivo das duas deusas em relação à mentalidade patriarcal da sociedade brasileira da época parece ter servido como inspiração para a poeta.

Outra questão associada à deusa Teia vem logo a seguir, em dois poemas que lidam com o brilho das gemas preciosas: “Joia” e “Ametista”. Esse brilho, curiosamente, era algo associado a essa mesma deusa, visto que concedê-lo para os metais preciosos era um dos seus atributos (DALY; RENGEL, 2009, p. 139):

Joia

O brilho
feliz
da gema

a luz concreta
do cristal: ordem

viva (FONTELA, 2015b, p. 361).

Esse brilho surge como responsável pela sustentação da “ordem viva”, uma luminosidade criadora, motivadora e concreta, estampada nas coisas, especialmente nos cristais. Tal veio luminoso faz um grande contraste com o veio obscuro da poesia de Fontela, que, como visto, estava em grande evidência nesse período de sua vida e de sua poesia, mas que jamais a dominou por completo, permanecendo no jogo das tensões a alimentar a sua

inspiração e as suas criações. A deusa, assim, de uma forma ou de outra, pode estar tanto ligada à luz que aquece e move o mundo, quanto à obscuridade e aos segredos da existência.

Em “Ametista”, a poeta trata a cor “violeta” dessa pedra preciosa como “signo”, “limiar” e “ultra / passagem”, ressaltando-lhe o aspecto de ir além, de significar algo que não se contenta com as suas fronteiras naturais, mas anuncia uma desmedida. Isso até mesmo poderia ser pensado em relação à ideia de sagrado, que também anuncia uma transgressão e uma quebra de fronteiras, por lidar com o que é acima da compreensão comum, com o que excede (BATAILLE, 2017a, p. 45; pp. 106-107). De todo modo, mesmo que não seja possível determinar se “Joia” e “Ametista” fazem referência a alguma divindade feminina, não deixa de ser significativa a sua presença nessa obra.

Pode-se aproveitar a referência a Bataille, feita no parágrafo anterior, para comentar a ideia de nudez que aparece em outro importante poema dessa parte:

Desejos

Um gato
e um girassol
feliz.

Uma nudez sem nome.

Um imaculado
vinho (FONTELA, 2015b, p. 363).

Dos 3 desejos da poeta, chama atenção o segundo deles, que poderia ser visto como uma síntese de todos os outros. Essa “nudez sem nome”, aproxima-se, de certa maneira, de uma visão extática, para além das limitações, ansiando por algo além de qualquer definição. Essa nudez lembra a “experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem” que buscava Bataille, a romper com qualquer limitação teórica e intelectual que quisesse cercear a experiência sem fim do êxtase (BATAILLE, 2016, pp. 33-35).

Além disso, “Desejos” também pode ser relacionado com o poema “Nudez” de “O Antipássaro”, já analisado, e que poetiza as dores da poeta, como que fazendo um contraponto com essa nudez agora em tela, de caráter mais extático, por assim dizer. De todo modo, ambos os poemas, mesmo que por caminhos distintos, buscam a realização de algo indizível: em “Nudez”, o encontro da “impossível verdade”, e em “Desejos”, da “nudez sem nome” (FONTELA, 2015b, p. 335; p. 363).

Nesse contexto também pode ser pensado “Casulo”, especialmente por mais explicitamente lidar com a reflexão na espiritualidade poética de Orides Fontela:

Casulo

Casulo:
trabalho

oculto
trabalho
do sono.

Seda:
trabalho

borboleta
futura.

Sono:
trabalho

ardente trama
da meta
morfose (FONTELA, 2015b, p. 364).

Percebe-se que o casulo que gera uma borboleta é utilizado em seu sentido metafórico para expressar a “meta / morfose”. Esse trabalho que se faz sobre si, assim, liga-se diretamente à experiência vivida pela poeta, que se transformava. Por conseguinte, enquanto “Desejos” alerta para o anseio de uma experiência nua e sem fim, que libertasse o ser de suas limitações, “Casulo” vai na mesma direção, mas através da ideia do trabalho: um trabalho mesmo que oculto e sonolento, mas ardente e transformador.

Os poemas a seguir inauguram uma outra temática. Eles parecem fazer parte de um mesmo grupo semântico dominado por uma lógica própria, interligados com o poema “Narciso (Jogos)” e, vindo após ele, dialogando com o seu conteúdo, como se fossem os “jogos” referidos entre parênteses. O poema que abre esses “jogos” está reproduzido abaixo:

Narciso (Jogos)

Tudo
acontece no
espelho (FONTELA, 2015b, p. 365).

Como é fácil perceber, o poema é bem curto e aborda o mito de Narciso, jovem de beleza incomensurável e que, por causa desse excesso, tornou-se vítima da *hybris*, da justiça divina vingadora das desmesuras humanas. De acordo com o mito, através de uma profecia do sábio Tirésias, Narciso foi informado de que poderia viver muito, desde que não visse a sua própria imagem. E o malfado realmente se tornou real, quando o belo jovem, após ir à caça

em um dia de verão, foi até uma fonte beber água. Ao ver a sua imagem refletida na água, “apaixonara-se pelo próprio reflexo”, vindo imediatamente a morrer, “vendo-se” (BRANDÃO, 1991b, p. 156).

Orides Fontela joga com essa temática, apresentando um espelho em que tudo acontece. Nesse espelho, o que se vê, aparentemente, é o próprio reflexo de quem se é, como parece ocorrer com a própria poética final da autora: ao se ver no espelho dos seus poemas, Orides pensa a si, mas também o mundo, refletindo sobre o que produzira até então em sua vida e em sua obra.

Ademais, os “jogos” de Narciso não param por aqui, visto que ao redor desse mito, Orides também explorou alguns outros de seus “mitologemas”, isto é, alguns dos elementos ou temas isolados dessa narrativa mitológica, levando-os a abordar sintética e aforisticamente tudo aquilo que lhe interessava (HOLLIS, 2005, p. 10). Cada um desses “poemas aforismas”, publicados por ela, lidam com aspectos e recortes distintos da história de Narciso, concentrando-se em detalhes e imagens que foram retrabalhadas pela poeta:

A fonte
deságua na própria
fonte (FONTELA, 2015b, p. 366).

Esse poema concentra-se na imagem da fonte, mostrando-a como infinita, visto que o seu desaguar, mesmo sendo onde teoricamente “termina” um corpo d’água, ocorre em seu próprio início. Há, nessa imagem, como que uma referência implícita à circularidade do ouroboros ou uróboro, a “serpente que morde a própria cauda e simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 1007). Essa ideia de autorreferência, dessa forma, acaba por ser condizente com a temática de Narciso, visto que o mito narcísico tem relação intrínseca com a formação humana e com a sua autoimagem.

Da mesma maneira, essa imagem do ouroboro também pode ser interpretada como uma referência à ideia da união dos opostos, já que a serpente, símbolo associado à terra, encontra-se com o círculo, símbolo ligado à completude celeste. Dessa forma, o eterno retorno expresso nessa imagem, sugerida pelo seu moto-perpétuo, pode ser enxergado como um símbolo da mutação e, ao mesmo tempo, da mesmidade, dado que o seu fluxo, apesar de transformar-se, permanece o mesmo em sua configuração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 1007).

Como já foi observado inúmeras vezes, a temática da *coincidentia oppositorum* está presente em muitos poemas dos mais diversos livros de Orides Fontela, sendo uma temática

recorrente e intrinsecamente ligada à espiritualidade poética da autora, visto que através da união das oposições que surgem a todo momento em sua obra, ela buscou levar o seu pensamento para outros níveis de profundidade e de compreensão, além de desejar, aleturgicamente, fundar e justificar as suas verdades particulares através dessa perspectiva, por assim dizer, transcendente.

Essa temática do ouroboros também surge, por exemplo, em outro poema sem título pertencente a esse ciclo, a saber:

Um deus
olho
ôlho no
ôlho (FONTELA, 2015b, p. 368).

Nesse caso, é o olhar para um deus, olho no olho, que chama atenção, em que a troca de olhos traduz-se em um reflexo infinito de olhares.

Ao falar em infinito, não se pode deixar de dizer que essa é outra questão importante manifestada aqui, e que muitas vezes permanece no subterrâneo de seus escritos, mas que de tempos em tempos aflora na superfície da poesia de Fontela, especialmente para somar-se à ideia de busca do indizível, seja expressando o êxtase, o mistério ilimitado do ser ou o próprio assombro diante do surgimento da vida. Ao mesmo tempo, quando se tratou da fonte desaguando na fonte e do olho refletindo no olho, por exemplo, também se pôde perceber nessas imagens uma tendência a postular a existência de uma harmonia inerente às coisas, indicando-lhes um padrão de repetição implícito em seu próprio “início” e que se confunde e dá sentido ao seu “final”.

Também há, nesses poemas de Narciso, outras temáticas importantes a serem trabalhadas, a saber: uma valorização da vida e do aqui e agora: “A vida é que nos tem: nada mais / temos”; e um valor intrínseco dado à humanidade: “a luz está / em nós: iluminamos” (FONTELA, 2015b, p. 369; p. 370). Como disse Marcia Sá Cavalcante Schuback, a respeito desse primeiro poema citado, há nessas palavras um reconhecimento de que “não há vida além da vida” e “de que ser basta” (SCHUBACK, 2019, p. 128). Isso, porém, pode ser dito a respeito de outros “poemas aforismas”, visto que há em alguns deles, de certo modo, o reconhecimento da luz e do valor próprio do ser humano.

E, para além do humano, há algo? Orides Fontela, em certos momentos, parece duvidar da resposta positiva a essa questão, dando azo ao seu lado mais agnóstico. Nesses poemas narcísicos, isso ocorreu, curiosamente, ao parafrasear um texto bíblico do Novo

Testamento, a primeira carta do apóstolo Paulo aos Coríntios, em seu capítulo 13, quando o autor afirma os limites do conhecimento no presente mundo, em contraposição à perfeição da vida futura: “agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face” (BÍBLIA, 2021, p.2010). A Orídes narcísica, porém, questiona: “Vemos por espelho / e enigma // (mas haverá outra forma / de ver?)” (FONTELA, 2015b, p. 373). Fica implícito, por conseguinte, o lado mais descrente da poeta que, mesmo sem afirmar, põe em xeque a existência de algo mais do que o humano.

Fontela, nesse momento narcísico, parece tomada por uma série de questionamentos, alguns que vão ao âmago das suas crenças mais arraigadas, outros mais circunstanciais, mas sempre envolta em uma tensão sem fim. Há um fluir de intensas dúvidas em sua mente, um desmoronar de certezas que, mesmo não sendo cabal, deixa ruínas e marcas em sua poesia. Essa Orídes Fontela narcísica, portanto, está diante do ouroboros devorador, que parece complicar todas as coisas em seu distinto movimento:

O espelho dissolve
o tempo

o espelho aprofunda
o enigma

o espelho devora
a face (FONTELA, 2015b, p. 374).

O eterno retorno do ouroboros transforma-se em um devorar da face, em uma perda da individualidade, ao ser engolida pelo mistério. O tempo, o enigma e a face são pouco diante desse turbilhão que a tudo transfigura. E a saída parece ser a sua constante fuga e mergulho no desconhecido, no ignoto e no indizível.

4.6 Vésper (Finais)

A última parte do livro, “Vésper (Finais)”, como o nome sugere, faz referência à estrela vespertina, ao planeta Vênus, que marca o entardecer e o fim do dia. E os poemas dessa parte tem realmente um tom vespertino, sugerindo uma atmosfera de despedida.

O primeiro desses poemas vespertinos é “Jogo”. Apesar de lembrar o título “Narciso (Jogos)”, o jogo a que se refere a poeta é outro: é um jogo de azar, em que a sorte é poetizada

em seu aspecto mais aleatório e contundente. Orides Fontela lida agora com dados rolando em cima da mesa de jogo, como em um cassino. Apesar das mudanças de posições dos dados a serem repetidamente arremessados, há uma coisa que permanece e vence essas tensões: a túnica que forra o lugar onde eles são jogados:

um movimento, um
risco
e a decisão no
verde
impressa.

A túnica
permanecerá
intacta (FONTELA, 2015b, p. 377).

Essa referência a tecidos não ficará restrita a “Jogo”, mas também aparecerá no nome do próximo poema: “Toalha”. Essa toalha será “integralmente” branca, cor em que a poeta vê, e sempre viu, o lar das possibilidades, o local onde as “formas nascem” (FONTELA, 2015b, p. 378). Essa branquidão, porém, entrará em contato com o sangue das coisas. Mais uma vez, a “pureza” e a “impureza” se chocarão, pois não há nada nesse mundo que permaneça para sempre incólume.

Enquanto a túnica de “Jogo” permanece a mesma, o tecido da “Toalha” é maculado pelo sangue. Ambos fazem parte do jogo simbólico de *Teia*, manifestando propensões distintas do real: o imutável e o devir, o uno e o múltiplo.

Já o poema “Porta” exhibe outra vertente dessa poética vespertina, a saber, uma nova reflexão sobre o seu lado mais narcisista, agora de um modo mais direto. Esses poemas são importantes, ademais, por serem uma espécie de resposta à Orides narcísica da parte anterior do livro. Se a Orides Fontela narcísica falava mais de si, das limitações do conhecimento e do espelho em que se reflete o mundo e o seu eu, bem diante de sua “Porta” surge o outro:

Porta

O estranho
bate:
na amplitude interior
não há resposta.

É o estranho (o irmão) que bate
mas nunca haverá
resposta:

muito além é o país
do acolhimento (FONTELA, 2015b, p. 379).

É possível ver nesses versos uma certa confissão de que a poeta tem dificuldades para lidar com a alteridade. Havia um proeminente egocentrismo em Orides, conforme percebido por Arrigucci Jr. e Ivan Marques (MARQUES, 2020, p. 54). E esse egocentrismo se mostra especialmente em sua dificuldade em lidar com o outro em todas as suas dimensões: fosse ele humano, animal, objeto, etc. A batida do estranho, assim, não encontra resposta no interior. Interior de onde? De uma casa, da própria poeta? A poeta não contextualiza essa informação. A única coisa que se especifica é o estranho, chamado de “irmão”, o que sugere que ele é alguém minimamente “igual”, “semelhante”, “próximo”. Mesmo assim, nada de respostas. “Muito além é o país do acolhimento”, isto é, só em um utópico destino haverá resposta para esse estranho irmão e suas exigências.

O poema “Pesca” também se encaixa nessa espécie de resposta a “Narciso (Jogos)”. É possível ver na conclusão dele, após considerações sobre o fluir das águas, e sobre a espera e o silêncio, uma meditação sobre uma pedra que é suficiente em si mesma: “e a pedra é / pedra: não germina. / Basta-se” (FONTELA, 2015b, p. 381).

Ademais, em sua busca incessante por acolhimentos e respostas, também não é inviável perceber um certo filão memorialista, mesmo que tênue, nesse seu último livro. “Cantiga” e “A paisagem natal” trazem em seus versos as tintas de um passado digno de rememoração. Em “Cantiga” a menção à infância é mais breve e acessória, visto que o poema poetiza sobretudo o canto dos pássaros e o seu encanto particular. Esse encanto, assim, “é infância ou / puro / momento?”, questiona-se a poeta (FONTELA, 2015b, p. 380).

Em “A paisagem natal”, porém, o memorialismo é mais evidente, mesmo que eivado de meditações sobre a passagem do tempo e a transformação de tudo, inclusive do próprio universo. Os seus versos evocam a paisagem de São João da Boa Vista, cidade natal de Orides, mas também poderiam servir como pano de fundo para outras cidades do interior do Brasil. A descrição poética que ela faz concentra-se na natureza do interior, na “teoria azul” de seus montes, nas “montanhas arcaicas, ventre de um sol perfeito”. Toda essa beleza, porém, está sujeita à implacável passagem do tempo: “Passamos (e o Sol / fenece). // Jamais haverá volta” (FONTELA, 2015b, p. 282).

Essa fugacidade da vida, que está presente também na natureza, se desdobrará numa reflexão cosmológica e metafísica que encerrará *Teia* e, por conseguinte, a obra publicada de Orides Fontela. Até mesmo os anjos não estarão livres da dissolução, como o poema “Anjo” ditará, ao dizer que “Um anjo / é luz / e se apaga” (FONTELA, 2015b, p. 385). Ou como “Apocalipse”, ao afirmar que “uma estrela”, provável referência a um buraco negro, atrai e destrói todas as coisas, “elide os deuses, im / plode // acaba morre / finalíssi / mamente”,

chamando atenção para o superlativo que busca pôr um ponto final decisivo em todo o real (FONTELA, 2015b, p. 384).

E, nesse diapasão, é que surge o poema que intitula o término de sua obra – “Vésper”:

Vésper

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume.

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima:

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

Sem perfumes e sem cerimônias, a estrela da tarde traz o silêncio, o fim de tudo. Esse silêncio de Orides Fontela, porém, muitas vezes foi a porta de entrada para o indizível. Isto é, na maioria das vezes representou o que não é possível de ser dito, definido, qualificado, mas nem por isso chegou a significar o “nada” absoluto, no sentido de uma visão materialista extremada sobre o real. Nesse “silêncio”, porém, continuou a reinar um certo peso a mais, uma melancolia mais marcante e perturbadora.

Se é verdade que Orides Fontela jamais renegou totalmente as suas crenças a respeito do mundo espiritual, também é verdade que a sua fase final foi a menos otimista quanto a isso, tendo uma visão crítica e muitas vezes até negativa sobre a possibilidade de existir algo além do mundo material. *Teia* é, inegavelmente, o mais soturno de seus livros, mas nem por isso é puramente descrente. Ainda existem referências ao metafísico e mensagens de esperança aqui e ali. A poeta, ao término de seus dias, solitária e pobre, deu azo às suas agruras existenciais em seus poemas, sem abandonar definitivamente as suas crenças mais íntimas, mas transformando-as através de suas práticas, de seus pensamentos e de sua escrita.

4.7 Dos poemas inéditos

O livro *Poesia Reunida* publicado pela editora Hedra traz, ao seu final, 27 poemas inéditos de Orides Fontela, escritos jamais publicados, mas coligidos por ela mesma a partir de manuscritos, páginas de livro, pedaços de papel etc. Eles não vieram a se tornar um livro –

estavam, na verdade, muito longe disso, apesar de terem tomado uma primeira e incipiente forma e organização nas mãos da poeta. Dentre esses 27 poemas, alguns chegaram a aparecer até mesmo antes da publicação de *O enigma Orides*, tendo sido publicados juntos com o ensaio “Uma – desprestigiada – minipoética”, “escrito em Outubro de 1996” (CASTRO, 2015, p. 113; FONTELA, 2015b, pp. 387).

A maioria desses poemas parece ter sido escrita por volta de 1996 e 1997, conforme consta em sua *Poesia Reunida*, sendo que alguns deles podem ter sido escritos antes, como o poema sem título referido pelo seu verso inicial “A espiral”, que foi datado como tendo sido escrito em “16 de Junho de 1994” (CASTRO, 2015, p. 139).

De uma forma ou de outra, é interessante pensar como esses poemas, em sua maior parte, foram escritos e pensados no mesmo período em que a autora publicara *Teia*, mantendo e desenvolvendo algumas temáticas que já tinham sido abordadas em sua última obra, como será possível observar.

Um dos poemas mais significativos desses inéditos é o já citado “Teologia II”:

Teologia II

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

Como o seu título sugere, há um outro poema “Teologia” na obra de Orides Fontela, exatamente em *Teia*. Ao analisá-lo, na parte “O Antipássaro”, ficou patente a forma como a poeta abraça a mortalidade humana, agradecendo ironicamente aos deuses o fato de poder morrer e, assim, escapar dos seus problemas existenciais. Em “Teologia II”, o foco é no escândalo da existência ou da inexistência da divindade: duas proposições que, de fato, independentemente de quais delas for verdadeira, são capazes de provocar um abalo sísmico em todas as certezas existenciais das pessoas. De um lado, pela existência de Deus trazer um sentido profundo para a existência dos seres humanos, e, por outro lado, pela sua inexistência também aprofundar o sentido da vida, mesmo que em uma direção oposta. Percebe-se aqui, portanto, a continuidade da dúvida tão marcante em *Teia* sobre a existência ou não do sobrenatural, algo que a fez assumir ao longo de sua obra posições contrárias, mas sabendo extrair dessa questão fundamental uma riqueza ímpar para os seus versos.

Outro poema muito importante e que também já foi citado é “Da poesia”:

Da poesia

Um
gato tenso
tocaiando o silêncio (FONTELA, 2015b, p. 396).

Esse poema é notável para se pensar na ideia de poesia de Orides Fontela, especialmente em seus anos finais. Ele é um exemplo claro e muito bem realizado de poesia concisa, fortemente imagética e “concreta” que ela buscava ao querer “assumir o pessoal e o concreto, isto é, condensar as abstrações e apresentá-las como imagens, se possível exemplares” (FONTELA, 1991, p. 261). A imagem do gato de tocaia para o silêncio traduz o anseio de Fontela por dar forma ao informe, por permanecer “atenta ao real” e na expectativa de que algo ocorra, mesmo que esse algo nunca venha (FONTELA, 2015b, p. 23).

Esse silêncio que perpassa a obra de Orides Fontela, ademais, também pode sugerir um certo parentesco com o pensamento do filósofo Wittgenstein, como postula Luis Dolhnikoff. Se é verdade que Orides se encantou e dialogou com o pensamento de Martin Heidegger, as suas muitas citações do silêncio também podem aproximá-la do pensamento wittgensteiniano, especialmente de sua reflexão sobre os limites de seu próprio trabalho filosófico, como ele mesmo afirma ao final de seu *Tractatus Logico-philosophicus* (WITTGENSTEIN, 2015, p. 142; DOLHNIKOFF, 2015, p. 12; HADOT, 2014b, p. 8).

Além desses dois poemas, há outros que merecem ser citados por serem de grande importância para se pensar na construção de sua obra e, principalmente, para se pensar na sua espiritualidade poética. O poema “Utopia”, por exemplo, é mais um dos metapoemas importantes para se pensar na sua concepção de poesia e no papel dos poemas em sua obra:

Utopia

I

Poema: casa
ao contrário

o exato in
verso
do abrigo.

II

Avisos. Perigos. Fugas-
Alta tensão nas
torres.

III

Poema: abrigo
im

possível

casa jamais
habitada (FONTELA, 2015b, p. 391).

Como se depreende ao lê-lo, “Utopia” aciona uma ideia de poema em que não há garantias, não há nada estabelecido e fora de perigo, menos ainda de abrigo. O poema, assim, é uma espécie de “anti-casa”, aberto à própria abertura, e como “lugar nenhum” amplifica uma “alta tensão” infinitamente livre, a fluir sem constrangimentos que a parem (ESTRADA, 2019, p. 89). Henrique Estrada sugere, ademais, que existe na utopia uma dimensão ética de “autopoiese”, de fabricação de si mesmo, ao mesmo tempo amparada por sonhos e anseios do futuro, o que possibilitaria que o sujeito visse ele mesmo como alguém deslocado de seu próprio tempo. É por isso que, Orides Fontela,

transitando por esses *topoi*, (...) oscila entre as dimensões incertas do sonho e as certezas de “modelos que nos guiam”, além de permanecer no solo um pouco vago da palavra poética enquanto descoberta da língua em suas possibilidades, sobretudo aquela de nos integrar como seres humanos (ESTRADA, 2019, p. 96).

Há, além disso, em “Utopia”, a própria ideia de que a linguagem situa-se nesse plano utópico, em que não se deve buscar paradas, mas estar sempre preparado para o “reencontro com o espectro de uma linguagem viajante” (ESTRADA, 2019, p. 96). Outrossim, a noção de utopia também possibilita que se pense no próprio “não lugar” de Orides no contexto geral da poesia brasileira, em que jamais soube se localizar (ESTRADA, 2019, p. 96; p. 99).

A utopia de Orides, portanto, não busca a satisfação, mas o jogo de tensões, que muitas vezes se apresentou como jogo de oposições, de complementaridades, à procura de algo sem nome e sem localização, mas que viesse dar um sentido acima de qualquer sentido definível para a sua experiência. Em suma, a sua busca sempre esteve “a um passo de” do indizível.

É por essa razão que se pode dizer que ao produzir os seus metapoemas, Orides Fontela parece estar produzindo e repensando constantemente não apenas a sua ideia de poesia, mas a sua própria identidade enquanto poeta. Ao repensar a sua poesia e os seus poemas, ela se coloca repetidamente diante de sua própria espiritualidade poética, pois, ao pensar a validade, as limitações, as aberturas e as infinitudes presentes no texto poético, ela se coloca como alguém capaz de transformar a linguagem, a sua compreensão do real, e a si mesma. Os metapoemas, dessa forma, funcionam não apenas como um repensar sobre a

poesia, mas um repensar sobre o próprio real, sobre as potencialidades da escrita enquanto abertura.

Isso pode ser melhor exemplificado pelo que se desdobra em “Aventura”, poema marcado pelos cortes e pelas quebras de palavras, trazendo em seu clímax a questão dessa abertura que vai além do que se pode dizer:

Aventura

Sus
 pense entre
 o chão e o
 signo

névoa o
 agora
 e o próximo pas
 só in
 certo

ser – horizonte –
 continua
 mente em
 aberto (FONTELA, 2015b, p. 392).

Mesmo não sendo um metapoema propriamente dito, “Aventura” prolonga a discussão anterior por apresentar as incertezas e as fissuras inerentes ao se pensar a poesia enquanto abertura. Seria interessante pensar essa noção de aberto de Orides Fontela aproximando-a da noção de Abertura apresentada por Blanchot em *O espaço literário*. Para ele, o aberto se aproximaria da “busca de um morrer verdadeiro”, no sentido de se postular “a morte como abismo, não o que fundamenta, mas a ausência e a perda de qualquer fundamento” (BLANCHOT, 2011, p. 167-168).

Nesse sentido, pode-se dizer que, assim como em Blanchot, Fontela também questiona a condição de possibilidade de uma fundamentação, ao sugerir a abertura constante do ser. Mesmo que não seja possível dizer, por óbvio, que a poeta siga todo o pensamento blanchotiano nessa questão, há em ambos os autores o anseio por um lugar que não seja um lugar da fixidez, mas da abertura, da incompletude indizível.

No caso de Orides Fontela, essa incompletude indizível se transformou em um pensar sobre todas as coisas através da palavra poética. No poema sem título a seguir, por exemplo, há continuidade para essa questão do aberto, apresentado através de outros registros, mas ainda poeticamente filosófico ou filosoficamente poético:

O aberto
vive

chaga e/ou
estrela
é
eterno.

O aberto
brilha
destrói muros
amor intenso
e livre (FONTELA, 2015b, p. 397).

Há todo um conjunto de poemas que tratam do aberto nesses escritos inéditos e não publicados da autora. Em todos eles, como no reproduzido há pouco, parece pulsar o desejo por uma liberdade mais do que existencial, mas ontológica, em que nenhum muro deve se erguer diante de seu “amor intenso”, mas deixá-lo viver em sua dor e glória de “chaga”, “estrela” e “eternidade”. Eternidade que pode ser lida de uma maneira especial, traduzida como um momento singular, conforme aparece em outro poema inédito sem título:

Este momento: arisco

alimenta-me mas
foge
e inaugura o aberto
do tempo (FONTELA, 2015b, p. 398).

Há um certo tom metafísico nesses versos dos dois poemas, uma espécie de confirmação de que a poesia de Fontela jamais abandonou a sua abertura – importante notar o uso dessa palavra – para o que não se pode definir. Certamente, o indizível nunca deixou de ter um peso extraordinário em sua poesia, seja falando dos desfazimentos, já no poema “Fala” de *Transposição*, seja no tardio “Círculo” ao tratar de uma misteriosa “divindadecírculo” (FONTELA, 2015b, p. 356).

Ademais, dentre os poemas inéditos, também há poemas mais lamentosos, a lembrar o tom de despedida visto ao final de *Teia*. “Lápide” e “Tarde” podem ser citados como exemplos dessa vertente soturna, a retratar a sua condição como de indigente, de alguém que sempre levou consigo um “pobre nome vazio” (FONTELA, 2015b, p. 394).

Já outros poemas parecem retomar a temática do pássaro em voo. Seria isso uma reconsideração do “pouso” e do antipássaro conforme retratados em *Teia*? Provavelmente não, visto que Orides Fontela não se caracterizou pelos abandonos, mas pelas reflexões e novas abordagens de temas já tratados, observados posteriormente em nova luz. Dessa forma, ao

trazer o pássaro de volta ao voo, ela talvez quisesse evidenciar exatamente isso: o pássaro que pousa é o mesmo que “vale se voa” (FONTELA, 2015b, p. 405).

Para terminar, podem-se citar dois poemas significativos dessa sua fase derradeira. Os dois poemas não tem título, e são referidos pelos seus versos iniciais. O primeiro deles é iniciado pelo verso “Manhã. Um pássaro” e o segundo por “A aurora se”. Ambos tem um tom auroral e trazem uma nova luminosidade, o anseio por um recomeço que, infelizmente, não chegou a ocorrer. Eis o primeiro deles:

I

Manhã. Um pássaro
canta
e não entende
o que canta

II

No canto
o pássaro
vive

sem compreender
que canta (FONTELA, 2015b, p. 401).

Orides Fontela, dessa forma, acaba sendo esse pássaro que canta mesmo sem compreender. Muitas vezes, segundo seu próprio depoimento, nem ela mesma entendia as suas criações poéticas, mas as cantava como é dever do poeta fazer (FONTELA, 2015a, p. 34). E dessa falta de entendimento, nasceram muitas de suas grandes ideias e poemas, lidando sempre com o limite do conhecimento humano e a possibilidade de superá-lo rumo ao inaudito.

Essa nova manhã de Orides Fontela, em que um pássaro não sabia bem o que cantava, mesmo esse canto sendo a sua vida, não chegou a se constituir em uma nova obra, mas deixou um pequeno vislumbre de suas últimas reflexões, além da curiosidade de querer conhecer o que poderia ter vindo à luz através de suas inspirações.

Ela terminou por falecer, deixando no ar o anseio por uma aurora que não se sabe bem o que seria, mas que talvez tenha se revelado para ela na eternidade que tanto ansiava:

A aurora se
mantém: a eternidade
é intacta (FONTELA, 2015b, p. 415).

Por mais que o ser humano lute, ele jamais conseguirá enfrentar a eternidade e seu poder avassalador. Quase quarenta anos já se passaram desde que Orides deixou esse mundo, mas os seus versos permanecem densos, profundos e desafiadores. Por que ainda fascinam quem os lê? Talvez o seu sabor de uma busca silenciosa e a sensação de escavar os mistérios da vida faça com que percorramos as suas páginas ansiando pela resposta que dê sentido ao mundo. Há em Orides Fontela uma sensação de novidade e densidade inigualável, como se na próxima página se pudesse chegar na resposta que nunca vem.

A eternidade, dessa forma, acaba sendo o horizonte final que todos terão de enfrentar e de descobrir ao seu modo. Orides Fontela, desde os seus primeiros versos, desejou ir até o indizível, cortejá-lo, saudá-lo, sabendo, todavia, que jamais o venceria. Mas quanto mais perto, mais sede havia em sua busca. E, mesmo em seus últimos dias, não deixou de se inquietar diante desse segredo arcano, dessa porta aberta que nos guia para algum lugar que não sabemos bem onde se localiza, mas que permanece como um convite e um destino auroral para todos nós.

No final de sua obra, o início. No final da noite, a aurora. A esperança do indizível dizer algo. A abertura, o ouroboros, o recomeçar. O canto do pássaro que não sabe bem o que canta, mas que precisa cantar, por ser pássaro, por ser seu canto.

CONCLUSÃO

Após todas as considerações feitas ao longo desta tese, é chegado o momento de sedimentar as suas conclusões, especialmente aquelas que necessitem de uma reflexão mais atenta e de um exame mais incisivo.

Nesse sentido, deve-se passar em revista os principais assuntos abordados naquilo que eles tiveram de essencial para o desenvolvimento da pesquisa. Assim, importa pensar a pertinência da aplicação teórica dos principais autores utilizados e dos usos dos conceitos selecionados; importa pensar as verdades que Orides Fontela construiu, os cuidados de si que cultivou, a forma como a sua espiritualidade poética transformou o seu ser ao longo do tempo; e importa pensar a forma como a aplicação desses conceitos permitiu novos entendimentos do que a poeta escreveu, especialmente de seus livros poéticos – com a ênfase principal voltada para *Teia*, sua obra mais singular.

Em primeiro lugar, no que diz respeito à aplicação das teorias de Michel Foucault e Pierre Hadot, vê-se que elas foram muito enriquecedoras para se pensar a dinâmica da construção e da transformação de si e como elas se deram na obra de Orides Fontela. O que se desejou fazer foi contribuir para essa discussão de modo *sui generis*, apontando a mútua imbricação existente entre construção e transformação de si e construção e transformação de uma obra poética, evitando o reducionismo de dizer que um lado da questão seria predominante ou subjugado pelo outro. O que se propôs foi diferente, optando por seguir a alternativa do meio termo, sobretudo assumindo a ideia de que há um mútuo fazimento, pois quem poetiza o faz obviamente durante a sua vida, em meio aos seus compromissos cotidianos e existenciais, como mais uma ação que impacta a construção da sua subjetividade, como qualquer outra prática repetida inconsciente e conscientemente acaba por realizar.

Nota-se que o uso desse conjunto teórico foi muito produtivo, permitindo pensar até que ponto as ações, as escolhas e as práticas dos sujeitos os ajudam a se inventar. E, nesse jogo de cuidar de si e de se exercitar através da escrita, a subjetividade acaba por consolidar muitas coisas, como também tende a se desfazer de muitas outras, num exercício de transformação sem fim.

Ao longo da pesquisa, percebeu-se que a escrita e a leitura de poesia realmente tiveram relação direta com a produção da subjetividade de Orides Fontela, seja como veículo de transformação, de reflexão, de fixação ou de mutação de suas verdades: ao pôr as suas

inspirações por escrito, se colocou diante de si mesma e de suas ideias provisórias ou permanentes. E diante dessas figuras cambiantes, se afirmou, se contradisse e se transformou.

Não se pode negar que a fabricação e a constituição de sua forma de pensar, dos seus valores, dos seus sonhos e de sua visão de mundo interagiram de modo direto com a produção de sua poética. A poesia, para ela, realmente constituiu-se como um modo de vida. Não foi um *hobby*, mas uma experiência séria, praticada durante décadas, em busca de sua constituição de si, de seu pensamento e de sua subjetividade.

Nesse seu caminho ininterrupto de construção de sua obra e de sua subjetividade, Orides Fontela construiu as suas verdades (aeturgia), evidenciadas em seus poemas e em seus escritos teóricos. Uma de suas verdades mais importantes era a de que a poesia se constitui como um veículo privilegiado para atingir o real e o divino, o que pressupõe uma crença em algo “real”, ou seja, em um fundamento metafísico, e a crença em algo “divino”, noção teofânica, que postula a pertinência de se falar em divindades, em uma esfera da realidade acima da material e que a ela se manifesta (FONTELA, 2019b, p. 30). Nessa sua mitologia, nessa sua crença, a poesia teve um papel fundamental, pois a partir dela e de sua palavra inspirada, acreditou até mesmo que seria possível transformar o mundo (FONTELA, 2015c, p. 5).

A poesia, portanto, se apresentou para ela como um veículo fundamental, como um poder de mudar o mundo e de alimentá-lo com os frutos do divino. Ao crer nessa ideia e construí-la, Fontela claramente valorizou o seu trabalho enquanto criadora, pois se a poesia é a arte por excelência, cabe ao poeta realizar um trabalho quase xamânico de iluminar as trevas do mundo e de redimir a humanidade através da inspiração daimônica.

Essa visão da poesia certamente alimentou a sua própria concepção sobre si mesma e sobre o trabalho poético que realizava. Ao se dedicar à poesia, não se dedicava a qualquer coisa, mas a uma atividade capaz de gestar o sonho, “garantindo o “agora” e o futuro, projetando a necessária utopia” diante de um mundo decadente e mercantil, cujos valores se tornaram todos econômicos, desprezando as realidades mais profundas (FONTELA, 2019b, p. 31).

Ao escrever poemas, ao ler poemas, ao pesquisar a respeito da poesia e buscar se tornar uma melhor conhecedora de sua própria arte, naquilo que ela tinha de técnica e de história, Orides pôs a prova a si mesma e lançou-se em busca de seus próprios sonhos e utopias. E, ao abordar os seus biografemas, observou-se que ela fez isso especialmente em seus anos de juventude, buscando inúmeras vezes viver os seus ideais de independência, criação literária e entendimento do mundo. Na velhice, porém, encontrou o desconsolo, a

pobreza e o desprezo de um mundo capitalista e egoísta. Se a poesia foi para ela a arte que nos conecta com o divino, a sociedade, por outro lado, se apresentou como não estando nem aí para essas duas estâncias fundamentais: nem para a poesia, nem para o divino.

E, nos seus últimos dias, sentiu-se abandonada, só lhe restando aquilo que fabricara aleturgicamente ao longo de sua vida: as suas próprias utopias e poemas. Ela viveu, de uma forma ou de outra, as consequências de sua intensa busca, padecendo o descaso de uma sociedade extremamente mercantilizada e cada vez menos afetuosa e poética.

Além disso, pode-se aprofundar essas considerações falando a respeito da criação do conceito de espiritualidade poética. Ao criá-lo, o que se buscou foi levar adiante o entendimento de obras literárias a partir de seus elementos de invenção, especialmente relacionados às suas práticas e aos seus hábitos particulares. Outros elementos poderiam ter sido aventados, como o imaginário, a questão dos simbolismos, a pertença a estratos sociais etc. Optou-se, porém, por uma reflexão mais próxima do pensamento foucaultiano, a baliza principal ao redor da qual se articula esta tese.

Assim, o que interessa notar é que a invenção da espiritualidade poética cumpriu a sua função, apontando como a prática da escrita e da leitura de poesia verdadeiramente tiveram um papel relevante na produção da subjetividade de Orides Fontela. Isso não ocorreu em um sentido mecânico e direto, mas em um sentido relacional e crítico, em que a autora, ao ler e escrever poemas acabou por ser colocada frente a frente com seus anseios, com suas ideias e com suas inspirações, muitas vezes usando em seus escritos as suas concepções ou buscas de entendimento sobre o que entendia ser o real, produzindo as suas verdades, agindo aleturgicamente.

Nesse aspecto, até se poderia criticar esta tese pela sua busca por coerências onde muitas vezes parece haver apenas inspiração e contrassenso. É certo que nem tudo é calculado e premeditado por uma poeta ao escrever as suas obras. Isso não significa, porém, que não seja possível enxergar sentidos, atravessar territórios e sentir efeitos que se repetem, se reproduzem e trazem marcas de constância e de um pensamento que deseja se estabelecer. A poesia é rica por permitir todo tipo de envolvimento, seja ele emocional, racional, filosófico, oculto, desesperado, etc. De todo modo, torna-se mister afirmar que não se quis nem se quer, em nenhum momento nem de forma alguma, decifrar a poesia de Orides Fontela, menos ainda a de quem quer que seja.

O que se propôs foi a busca, na medida do possível, pela aleturgia, pelo cuidado de si e pela espiritualidade poética envolvida nas práticas de Fontela. E foi isso que se observou: as suas intuições e reflexões muitas vezes se transformando em poemas através de práticas e

exercícios específicos da arte poética escrita. Viu-se, repetidamente, pensamentos transformaram-se em versos, ou pensamentos que foram transformados através de seus versos, tornando-se outra coisa. Em nenhum momento a autora quis reduzir uma coisa a outra, mas simplesmente as deixou conviver, coabitar, retornarem à sua fonte comum, conforme um testemunho fundamental que foi citado algumas vezes durante a tese:

só isso cabe ao poeta: ser fiel a voz interior, sem forçar, sem filosofar explicitamente. Deixar que, naturalmente, filosofia e poesia se interpenetrem, convivam, colaborem. Nasceram juntas, sob a forma de mito, e juntas sempre colaboram para criar e renovar a nossa própria humanidade (FONTELA, 2015c, p. 5).

Nesse sentido, fundou a sua própria mitologia, a sua própria cartografia do real, mapeando o mundo real e o mundo da filosofia, os adaptando e os transfigurando aos seus próprios objetivos.

É certo que a escrita e a leitura levaram Orides Fontela a conhecer novas culturas, novas formas de expressão, ideias e conceitos que expandiram o seu horizonte e a sua visão de mundo, praticando a si mesma, em busca da transformação de si. Transformação de si que, como foi visto ao longo dessa tese, pode ser entendida como modificação da alma, isto é, de todo o ser do sujeito (HADOT, 2014a, p. 56). Ao alargar o seu horizonte intelectual e a sua subjetividade, especialmente através da escrita e da leitura de poesia, Orides foi atrás de seus sonhos e de seus anseios, vendo na poesia a sua tábua de salvação em um mundo decadente (FONTELA, 2015a, p. 46).

Ademais, pode-se falar agora a respeito do foco dado pela presente tese ao livro *Teia*. Isso foi feito sem ter sido deixado de lado o contexto geral da obra de Orides Fontela, tendo toda ela sido analisada no decorrer de suas páginas. Optou-se por essa abordagem por ela permitir que se desse atenção à escrita de seus poemas e à fabricação de sua obra em cada detalhe, em cada momento do tempo, em cada poema que ia se descortinando, buscando aproximá-los de seus biografemas e daquilo que fosse mais importante para a autora no período em que determinado livro veio a lume.

E, ao seguir essa metodologia, ao ler e selecionar alguns poemas significativos de todas as suas obras, percebeu-se realmente como a autora, desde o seu primeiro livro, estabeleceu temáticas e as transformou no decurso dos anos, em diálogo direto com a formação de sua subjetividade – sedimentando aquilo que se entende por espiritualidade poética.

Já em *Transposição*, por exemplo, Orides tinha poemas de cariz filosófico e que acabaram por ganhar novas temáticas e novos aprofundamentos ao longo do tempo, de acordo com a mudança dos seus interesses e das suas vivências. Nessa primeira obra sobressai o seu esforço em lidar com o indizível, o que tornou possível a esta tese afirmar o papel fundamental dessa busca na constituição de sua poesia e de seu pensamento. Ao produzir as suas verdades, Orides acabou por dar um destaque especial para essa questão, fazendo-a um centro de gravidade para os momentos decisivos de *Transposição*.

Mais do que isso, o indizível também se mostrou central para as suas obras posteriores, o que o tornou o veículo privilegiado de sua aleturgia, conforme anunciado na análise dos poemas desse seu livro inaugural, além do fato do indizível ter sido um dos grandes pivôs de sua espiritualidade poética, tendo se tornado o caminho principal de sua caminhada sem fim rumo à transformação de si. Caminhada sem fim, pois, afinal, as coisas não precisam de uma finalidade estabelecida, mas a transformação pode se dar por ela mesma, sem a necessidade de um ponto final que a esclareça ou que a justifique.

Em *Helianto*, apesar da permanência de algumas temáticas, como a da luz e da escuridão, também foi possível enxergar as diferenças e especificidades, como a marcante e constante referência às contradições – um verdadeiro jogo de oposições que nunca cessa ao longo de toda a segunda obra de Orides. Além disso, através das oposições, muitas vezes se revela o indizível e o sublime, mesmo que de maneira intermediária e sugestiva. É sabido que Orides nem sempre faz questão de resolver problemas ou de esclarecer nebulosidades, mas parece se valer delas para tatear na escuridão inerente à própria vida humana, presa em suas limitações infinitas. E a sua espiritualidade poética, nesse momento, buscou meditar nessas contrariedades invencíveis da existência, sem demonstrar nenhum esmorecimento, mas se alimentando de suas incertezas para alcançar o inalcançável: uma pretensa satisfação que a poesia poderia indicar e, até mesmo, capturar.

Em *Alba*, há sinais cada vez maiores de novos desafios e de novas questões para a poesia e para a vida da poeta. Ivan Marques, por exemplo, viu nesse livro os sinais de um aumento da descrença por parte de Orides (MARQUES, 2020, p. 2). O que se postulou aqui, todavia, não foi uma ideia de progresso rumo a tal descrença, mas a presença de tensões, rupturas e alargamentos, abandonos e retomadas, rumo a uma transformação de seu pensamento, sem ver nisso, de maneira alguma, a realização de um trajeto que desemboca em uma Orides totalmente descrente ou materialista.

Nesse momento, em verdade, a transformação de sua subjetividade se encontrou com a poesia no sentido de fixar a sua atenção cada vez mais às coisas concretas, mas sem se

desligar da religiosidade e do divino, vetores importantes na aleturgia de suas obras. A sua espiritualidade poética, em *Alba*, se tornou por demais ligada ao Zen, como visto ao analisar alguns de seus poemas, especialmente os contidos em “Bucólicos”, o que exemplifica, mesmo que brevemente, o porquê de não se poder falar aqui de uma Orides a caminho de uma plena descrença. Isso parece indicar, na realidade, uma aproximação da autora de certos traços da estética budista, em que a atenção ao material e ao cotidiano se torna uma abertura para se pensar o lado espiritual da vida.

Alba, assim, acaba por se tornar o mais místico de seus livros: místico por lidar com o pensamento sanjoanino e Zen, por trazer influências católicas e budistas, visando superar as contradições intelectuais e existenciais que a tomaram de assalto praticamente desde o seu início de atividade como poeta e pensadora. Há, nessa obra, a ressonância da descrença e do puro misticismo, sem descambar para o niilismo ou para as mistificações, mas sempre transitando por uma metafísica desafiadora que não consegue superar os seus dilemas, mas que nem por isso deixa de ser instigante e ousada.

Todas essas tensões, descrença e mística, religiosidade e poesia, vão desembocar em *Rosácea*, essa espécie de coletânea de versos antigos e contemporâneos à sua escrita, marcada pela justaposição de sonetos com composições formalmente arrojadas, em que o novo dialoga com o velho, sem buscar solucionar as tensões, mas desejando torná-las visíveis para si mesma, para a sua aleturgia, e para a sua própria busca de “respostas” através de sua espiritualidade poética.

Em suma, foi possível observar, com o transcorrer dos anos e das publicações, o diálogo da autora com múltiplas fontes, fossem elas religiosas, como o misticismo católico, o Zen budismo ou a umbanda; fossem elas poéticas, como mostraram as suas reflexões e diálogos com as obras de João Cabral e Carlos Drummond de Andrade; ou fossem elas filosóficas, como os traços platônicos e spinozistas de *Teia* bem ilustram, etc. Todas elas, de alguma forma, trouxeram uma marca singular para os seus versos e para a sua subjetividade.

O livro *Teia*, de igual modo, mostrou-se extremamente rico por tornar possível observar uma das grandes transformações que se deram na vida e na obra da poeta: a Orides de *Teia* foi, inegavelmente, fonteliana ao grau máximo. Isso não significou, todavia, um abandono do seu lado oridiano, pois, mesmo em seu momento mais encarnado, foi “abstratizante”, mesclando, lado a lado, as suas abstrações com as suas reflexões mais “abrasileiradas”, telúricas e umbandistas (FONTELA, 2015c, p. 3).

Outrossim, a escrita de *Teia* chegou mesmo a dar azo a momentos mais “confessionais” de Orides Fontela, com todas as aspas que essa expressão merece. Como

visto, ela jamais foi uma poeta sentimental, pois sempre evitou qualquer extravasamento de emoções em sua obra. *Teia*, porém, guarda em suas páginas as marcas de sangue de um período de sua vida em que a morte esteve por demais diante de seus olhos, visto que foi escrito no momento de maior aporia existencial da autora.

Com efeito, a poética de *Teia* mostra como a autora realmente se valeu de suas experiências como inspiração para a produção de seus versos. Em *Teia*, a poesia se encontra com as suas vivências e com as suas práticas espirituais da forma mais crua e nua, revelando um vínculo entre a fabricação de si e a fabricação de sua poesia do modo mais intenso de toda a sua carreira. É como se tudo o que ela tivesse vivido retornasse em *Teia*, filtrado através de suas práticas e experiências de vida, buscando um sentido, uma compreensão e uma solução poética para todos os seus questionamentos e problemas existenciais.

É patente que algumas ideias e verdades produzidas por ela, ao longo do tempo, ao longo de suas práticas, ao longo das vivências de sua espiritualidade poética, acabaram por se tornar passageiras em sua obra, tomando uma posição mais provisória e lateral, como fugazes inspirações que desapareceram com o amadurecer das horas, dos dias, dos anos. Outras, porém, permaneceram e atravessaram praticamente todos os seus livros. Dessas que permaneceram, a principal talvez tenha sido a do jogo de oposições, que muitas vezes aparece como sem solução em seus poemas, mas que, também muitas vezes, surge como algo fundamental e que aponta para uma realidade além, que reúne e dá sentido às contradições: fenômeno que se preferiu chamar nesta tese de *coincidentia oppositorum*.

Ao se valer dessa expressão, o que se desejou foi apontar para o indizível, para a “realidade última” que ultrapassa “as possibilidades de compreensão racional” dos seres humanos, e se apresenta como a solução inaudita para todas as dúvidas insolúveis, notavelmente através da “experiência direta” (ELIADE, 1991, p. 82). Orides muitas vezes se aproxima dessa noção, principalmente quando busca abordar o ser da poesia, seja dissertando, seja através da própria poesia e de seus metapoemas. Por exemplo, ao postular o algo mais que se deve buscar através da “(...) poesia, filosofia, zen e o mais que vier, tudo serve”, pois esse tudo “ruma ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível” (FONTELA, 2015c, p.4). Ou ao poetizar “a nudez sem nome” e seu “imaculado vinho” (FONTELA, 2015b, p. 363).

Há inúmeros exemplos ao longo desta tese desse tipo de abordagem tanto no que diz respeito à poética oridiana quanto no que diz respeito à poética fonteliana. Em várias partes de sua obra Orides mostra que só quem experimenta certo desarranjo, certa abertura extática do mundo, consegue ver o real em toda a sua potência, algo que a inspiração poética lhe mostrou, mas também as suas práticas religiosas, sobretudo a do Zen budismo.

Como lidar com o indizível? Essa pergunta foi respondida pela poeta através da poesia, abrindo-a para a *coincidentia oppositorum* e para os graus superiores que acreditava haver na realidade. Para ela, a filosofia e a religião também eram capazes de lidar com isso, desde que mantivessem a sua abertura para o não-dito. Nem mesmo nos momentos de maior tensão emocional e de maior desespero abandonou essa crença, como evidenciam os seus poemas e ensaios. Sendo assim, Orides Fontela foi alguém que continuou acreditando na importância de se meditar no indizível, pois somente de seu silêncio poderia ver surgir a aurora. Por isso permaneceu, como “um gato tenso”, tocando a quietude, à espera do *kairós* (FONTELA, 2015b, p. 396).

Ao final da tese, observa-se que a espiritualidade poética foi o principal veículo de transformação de si através do qual Orides Fontela procurou meditar em sua vida, em suas experiências, desde as mais inefáveis até as mais mesquinhas, produzindo a si mesma através da escrita e da leitura. A filosofia e a religião certamente tiveram um peso em sua vida e em sua meditação existencial, mas o que se buscou pensar aqui foi a relação de sua espiritualidade com a sua poesia, focando nesse entrelaçamento da produção poética com a produção de sua subjetividade. É evidente que outras leituras poderiam e podem ser feitas de sua vida e de seus escritos, mas para o que se propôs realizar nesta tese, o cerne da questão abordado foi o da poesia se constituindo para Orides Fontela em um modo de vida, algo que realmente aconteceu.

Além disso, ao concluir uma pesquisa, também se pode sugerir outros estudos que eventualmente possam ser levados adiante a partir das considerações feitas no trabalho que se encerra. Ao terminar de pensar a obra de Orides Fontela a partir de sua espiritualidade poética, percebeu-se que talvez fosse interessante meditar com mais vagar na relação de sua obra com a filosofia, assumindo-a como uma filósofa, como uma pensadora que nos ofereceu uma visão de mundo poética, e, por isso mesmo, fundamental.

De igual modo, quem, por exemplo, aproximasse o pensamento de Orides Fontela do pensamento de María Zambrano, especialmente de sua obra *Filosofia e poesia*, certamente chegaria a um resultado interessante, visto que a filósofa espanhola afirma a capacidade da poesia de levar a filosofia para além de si mesma (ZAMBRANO, 2021, p. 18). Um diálogo entre ambas as autoras seria muito enriquecedor para os estudos literários.

Ademais, apesar da noção de transgressão não ser o centro dessa tese, ela merece uma melhor investigação em sua relação com a obra de Orides Fontela. Para isso, podem ser realizados artigos e estudos mais direcionados a essa questão e que saibam levar adiante tal pensamento.

Também seria interessante ver as teorias de Michel Foucault e de Pierre Hadot sendo aplicadas a outras poetisas, como Cecília Meireles e Marly de Oliveira. E, para além da poesia escrita, também se poderia pensar em uma espiritualidade poética oral, analisando palavras cantadas e canções, meditando nas práticas específicas dos poetas que cantam (OLIVEIRA, 2022, p. 40). E, indo até mais longe, se poderia até mesmo pensar na espiritualidade aplicada à prosa, como no caso do escritor Per Johns, autor que merece maior atenção nos estudos acadêmicos e literários.

Em todo caso, se essa tese instigar novas reflexões e novos estudos, levando adiante as suas hipóteses e conclusões, já terá cumprido o seu papel. E se ela servir de inspiração a novas leituras de Orides Fontela e a valorização de sua autora, terá sido ainda mais proveitosa. A felicidade de todo autor, mesmo o de uma tese acadêmica, é ver que o seu trabalho teve alguma importância para outras pessoas e para o desenvolvimento de outros estudos, levando-os a novas conclusões e novos aprofundamentos. Especialmente àquelas conclusões e aprofundamentos inesperados e que inauguram possibilidades impensadas, alargando horizontes, levando-os a novos limites, que também devem ser transpostos em busca do que sempre vai e sempre irá além.

Para terminar, não se poderia fazê-lo de outra maneira que não fosse através de um poema. A poesia deve ser o foco principal em um estudo pautado pela obra de uma grande poeta. E só a poesia tem o dom de dizer o indizível, de superar as oposições, de levar a tensão a um clímax e tornar a utopia um lugar comum de habitação:

Se for esta a hora do pássaro
abre-te e saberás
o instante eterno (FONTELA, 2015b, p. 123)

REFERÊNCIAS

- AFARY, Janet; ANDERSON, Kevin B. *Foucault e a revolução iraniana: as relações de gênero e as seduções do islamismo*. É realizações: São Paulo, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARRIGUCCI, Davi, Jr. Na trama dos fios, tessituras poéticas. *Jandira - Revista de Literatura*, n. 2., Juiz de Fora, Funalfa Edições, 2005. Entrevista concedida a Cleri Bucioli e Laura de Almeida.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2021.
- BICUDO, Irineu. Introdução. In: EUCLIDES. *Os elementos*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BORRIELLO, Luigi. Apresentação – o lugar do encontro. In: DANESE, Attilio; NICOLA, Giulia Paola di. *Abismos e ápices*. São Paulo: Loyola, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega – Volume I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991a.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega – Volume II*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991b.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega – Volume 1*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega – Volume 2*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRITTO, Paulo Henriques. Os decassílabos ocultos em “Alvo”, de Orides Fontela. In: LAVELLE, Patrícia et al (org.). *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

BRUNO, Mário. Foucault e Blanchot (da analítica da finitude à experiência do fora). In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e (org.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BURCKHARDT, Titus. *Alquimia*. São Paulo: Editora Bismillah, 2023.

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

CANDIDO, Antonio. [Orelha do livro]. In: FONTELA, O. *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

CARSON, Anne. O gênero do som. *Revista Serrote*, [S. l.], n. 34, mar. 2020.

CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CEDAE - CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO CULTURAL "ALEXANDRE EULALIO". Fundo Bruno Tolentino – Listagem. Campinas, 2021. 98f.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DA SILVA, DORA FERREIRA. Mística e poesia. In: JOÃO DA CRUZ, Santo. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1984.

DALY, Kathleen N.; Rengel, Marian. *Greek and Roman mythology, A to Z*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 2009.

DAVIDSON, Arnold Ira. Prefácio. In: HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. São Paulo: É Realizações, 2014.

DE CERTEAU, Michel. *A fábula mística: volume 1*. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – volume 1*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – volume 3*. São Paulo: Editora 34, 2007b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – volume 4*. São Paulo: Editora 34, 2007c.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- DOLHNIKOFF, Luis. In: FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- DUARTE, Pedro. “Há muita poesia na filosofia, sim”. In: LAVELLE, Patrícia *et al* (org.). *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ELIADE, Mircea. *Patañjali e o Yoga*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- ELIADE, Mircea. *Yoga: imortalidade e liberdade*. São Paulo: Palas Athena, 1996.
- ESTRADA, Henrique. A casa da utopia: o livro, a língua, o poema. In: LAVELLE, Patrícia *et al* (org.). *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- EUCLIDES. *Os elementos*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- EWALD, François; FONTANA, Alessandro. “Nota”. In: FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERREIRA, Leticia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: Palloti, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

- FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- FONTELA, Orides. Entrevista do mês. In: MATOS, Nathan. *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019a.
- FONTELA, Orides. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- FONTELA, Orides. In: CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015a.
- FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. São Paulo: Hedra, 2015b.
- FONTELA, Orides. *Poesia Reunida (1969-1996)*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- FONTELA, Orides. Poética: uma – despretensiosa – minipoética. In: MATOS, Nathan (org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019b.
- FONTELA, Orides. Sobre poesia e filosofia – um depoimento. In: CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015c.
- FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- FONTELA, Orides. *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- FONTELA, Orides. Uma conversa com Orides Fontela. In: MATOS, Nathan (org.). *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019d.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Do governo dos vivos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018a.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: as confissões da carne*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017b.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017c.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *O enigma da revolta*. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GOUVEIA, Ana Paula Martins. *Introdução à filosofia budista*. São Paulo: Paulus, 2016.
- GRIFFITHS, Paul J. A meditação budista na Índia. In: YOSHINORI, Takeushi (org.). *A espiritualidade budista I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GROS, Frédéric. Notas. In: FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. São Paulo: É Realizações, 2014a.
- HADOT, Pierre. *La filosofía como forma de vida*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2009.
- HADOT, Pierre. *Não se esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais*. São Paulo: É Realizações, 2019.
- HADOT, Pierre. *¿Qué es la Filosofía antigua?*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HADOT, Pierre. *Wittgenstein e os limites da linguagem*. São Paulo: É realizações, 2014b.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAN, Byung-Chul. *Filosofia do zen-budismo*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Áyiné, 2018.

- HARVEY, Peter. *A tradição do budismo: história, filosofia, literatura, ensinamentos e práticas*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 2010.
- HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- INWOOD, Michael. *Heidegger*. São Paulo: Loyola, 2004.
- HOLLIS, James. *Mitologemas*. São Paulo: Paulus, 2005.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. *O Zarathustra de Nietzsche*. Petrópolis: Vozes, 2023.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BARBOSA, Ademar, Jr. *O livro essencial de umbanda*. São Paulo: Universo dos livros, 2014.
- JUNQUEIRA, Ivan. Ivan Junqueira: a ordem secreta da poesia. Diário de Cuiabá, Cuiabá, 13 mai. 2012.n.p.. Entrevista concedida a Floriano Martins.
- JUNQUEIRA, Ivan. *O fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Testamento de Pasárgada*. São Paulo: Global Editora, 2014.
- LAVELLE, Patrícia et al (org.). *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *A ousadia do poema*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LOSURDO, Domenico. *O marxismo ocidental: como nasceu, como morreu e como pode renascer*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. Prefácio a Trèfle/Trevo. *Revista Cerrados*, Brasília, v.13, n. 18, p. 176-180, Jan. 2015.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Mnema, 2022.

MARQUES, Ivan. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. In: LAVELLE, Patrícia *et al* (org.). *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MARQUES, Ivan. *Orides Fontela*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2020.

MARX, Karl. *O capital – Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2017.

MASSI, Augusto (org.). *Artes e Ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MATOS, Nathan. *Orides Fontela – toda palavra é crueldade*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna: o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: É Realizações, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. São Paulo: É realizações editora, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É realizações, 2012.

MORAIS, Marcelo Alonso. *Umbanda: orixás e entidades*. Rio de Janeiro: Novo Ser, 2014.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998.

NAGAE, Neide Hissae. Os poemas japoneses tradicionais e as suas peculiaridades: a concretude da beleza numa arte motivada pelo encanto sazonal. In: SHIODA, Cecília Kimie Jo; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (org.). *Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 113-128.

NEGRI, Antonio. *Espinosa subversivo e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NICOLA, José de; NICOLA, Lucas de. *Semana de 22: antes do começo, depois do fim*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Figurações do Mangue oswaldiano na poética de Caetano Veloso. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 47, n. 89, p. 39-52, maio/ago. 2022.

OLIVEIRA, Marcela. Trança: a poesia e o feminino. *In: LAVELLE, Patrícia et al (org.). Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela.* Belo Horizonte: Relicário, 2019.

OSAKABE, Haqira. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate de males*, Campinas, v.22, n.2, p. 97-109, Nov. 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego.* Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

PLATÃO. *Íon.* Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

PUCHEU, Alberto. Orides Fontela: a apreensão – impossível – do real, nem. *In: LAVELLE, Patrícia et al (org.). Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela.* Belo Horizonte: Relicário, 2019.

PUCHEU, Alberto. *Poesia e filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil.* Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

REPS, Paul. *Zen flesh, Zen bones: a collection of Zen and Pre-Zen Writings.* Nova Zelândia: Pickle Partners Publishing, 2015.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes; MAGALHÃES, Pâmella Pereira. Um vampiro tropicalista: A poética antropofágica de Torquato Neto. *Elyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, [S. l.], n. 7, jun. 2016.

RICARDO, Cassiano. *Melhores Poemas – Cassiano Ricardo.* São Paulo: Global, 2003.

ROCHA, Cristina. *Zen in Brazil: the quest for cosmopolitan modernity.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

SAMMER, Renata. Ontologias: sobre as naturezas na poesia de Orides Fontela. *In: LAVELLE, Patrícia et al (org.). Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela.* Belo Horizonte: Relicário, 2019.

SANTA TERESA D'ÁVILA. *As moradas do castelo interior.* São Paulo: É Realizações, 2014.

SANTOS, Yedda Pereira dos. *Dicionário de alquimia: a chave da vida.* São Paulo: Madras, 2012.

SÃO JOÃO DA CRUZ. *A poesia mística de San Juan de la Cruz.* São Paulo: Cultrix, 1984.

SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras completas.* Petrópolis: Vozes, 2016.

- SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. A precisão da poesia: Orides Fontela. In: LAVELLE, Patrícia *et al* (org.). *Poesia e Filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Topbooks; Faculdade da Cidade, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu exótico na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Hamleto*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- SHIODA, Cecília Kimie Jo; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (org.) *Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. São Paulo: Editora Unesp: 2013, p. 113 a 128.
- SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza – de Van Gogh a Rilke: como o ocidente encontrou o Japão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- SILVA, Vicente Ferreira da. *Dialética das Consciências: obras completas*. São Paulo: É realizações, 2009.
- SIMAS, Luiz. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*, São Paulo, n.2, p. 175-192, jun./ago. 1989.
- TOLENTINO, Bruno. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-312, set./dez. 2015.
- WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. São Paulo: Lafonte, 2023.
- WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico*; Investigações filosóficas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

XIRAU, Ramón. *Ensaaios críticos e filosóficos*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

YEATS, William Butler. *The collected poems of W. B. Yeats*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2008.

YOSHINORI, Takeushi (org.). *A espiritualidade budista I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.