

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANATERRA GOMES ENGELHARDT BARRETO DE FARIA

**ENTRE O VERBO E O REAL INEFÁVEL: OS MODOS DO  
SILÊNCIO EM ORIDES FONTELA**

CURITIBA

2014

ANATERRA GOMES ENGELHARDT BARRETO DE FARIA

**ENTRE O VERBO E O REAL INEFÁVEL: OS MODOS DO  
SILÊNCIO EM ORIDES FONTELA**

Monografia apresentada à  
disciplina Orientação  
Monográfica II do Curso de  
Letras – Português da  
Universidade Federal do Paraná  
como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel  
em Letras com ênfase em

CURITIBA

2014

“Ver. Ver-se.

Não dizer nada”

“ Lavro a figura

Não em pedra:

Em silêncio”

“E enquanto fixamos

Claros signos

Flui o silêncio”

## Resumo

O objetivo do presente trabalho é analisar os modos de manifestação e as potencialidades estéticas do silêncio na produção de Orides Fontela (1940 – 1998). A partir de uma leitura de toda a sua obra poética – constituída pelos volumes *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Trevo* (1969-1988) e *Teia* (1996) –, pretende-se aqui discutir como o silêncio adquire forma em sua poesia. Seja pelo seu aproveitamento enquanto eixo temático, seja pela sua expressão na configuração dos poemas – marcados, por exemplo, pela concisão e pela presença dos espaços em branco – o silêncio a um só tempo aproxima a obra de Orides de certa vertente da tradição moderna, marcada pela crise em relação à palavra, e confere-lhe uma dicção bastante particular, que dá sinais de diálogo também com a escola concretista.

*Palavras-chave:* Orides Fontela; silêncio; concisão; literatura brasileira; poesia.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>TODOS OS MODOS DO SILÊNCIO (MESMO O MAIS AUSTERO)</b>	<b>21</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>43</b>

## Introdução

Orides de Lourdes Teixeira Fontela (1940-1998) é uma poeta paulista de São João da Boa Vista. Sua obra é definida como concisa e contundente, em diversos aspectos, como também metafísica ou filosófica. Como ressalta Davi Arrigucci ao falar de *Transposição*, primeiro livro a ser publicado pela poeta: “a penetração, a lucidez cortante, a capacidade de alta condensação e o caráter destrutivo estão representados de uma forma contundente, limpa e seca”. Ou Antônio Cândido: “seu verso é denso, breve e fulgurante (...) quase inesgotável”.

Orides publicou seus primeiros poemas no periódico *O Município*, de São João da Boa Vista. Ao longo de seus 58 anos de vida, escreveu *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), e *Teia* (1996), que foram reunidos em 2006 em um antologia poética, organizada por Augusto Massi e publicada pelas editoras Cosac Naify e 7Letras.

Fontela é uma poeta ainda pouco conhecida e raramente estudada em pesquisas, embora tenha sido avaliada e reconhecida por críticos e estudiosos como Marilena Chauí, Antônio Cândido, Alcides Villaça, Benedito Nunes, Antônio Massi, Ivan Junqueira e Davi Arrigucci Jr. Este último, antigo colega de escola de Orides, foi quem reconheceu o valor dos versos da escritora, sendo o responsável por seu ingresso na cena literária e pela publicação de seu primeiro livro, *Transposição*, em 1969.

Orides me visitava às tardes, vinha para conversar, pedir livros emprestados e mostrar poemas. A esta altura eu tentei publicar o primeiro livro de poesias de Orides com apoio do professor Júlio García Morejon do Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo. Ele havia lido e gostado muito de seus poemas. Orides e eu discutimos um pouco, selecionamos poemas e dessa forma saiu *Transposição*, que, ao meu ver, é até hoje o livro

mais forte que ela escreveu (ARRIGUCCI JR., 2005 *apud* LIMA, 2010, p.19 )

*Transposição* foi logo aclamado pela crítica e considerado por muitos estudiosos, entre eles o próprio Davi Arrigucci Jr., como uma voz madura da poeta, contrariando o esperado para um primeiro livro. Ali, todas as bases de sua poesia já estavam postas.

Para melhor entender esse seu primeiro livro, bastante importante é o estudo de Cleri Aparecida Bucioli, em que a estudiosa nos propõe que a marca mais forte da dicção poética de Orides está na desconstrução da palavra poética, em que “o fazer é sempre desfazer e refazer” (2003, p. 52). E isso está bastante claro em “Base”, uma das quatro partes que compõem *Transposição* : os poemas, nessa primeira parte, falam do ato criativo a partir da ideia da desconstrução. Como diz Bucioli, “Predomina o uso dos prefixos, em especial os negativos (des), e abundam os verbos que traduzem o ‘desfazimento’ proposto pelo ‘eu’” (2003, p. 48). Daí que muitos dos poemas dessa parte abordam atos “destrutivos” como “quebrar o brinquedo” (“ludismo”), desfazer a meada (“meada”), desvitalizar a forma – des-fazer (“salto”) etc.

Nesse sentido, parece-nos interessante a análise que Bucioli faz de “Meada”, sexto poema do conjunto que compõe “Base”. Segundo a pesquisadora, está contida ali a síntese do processo criativo de Orides: na imagem da tecelã que desfaz a meada, “calmamente”, inutilizando “o amorosamente tramado”. (2003, p. 49)

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.

(“Meada” – *Transposição*, 2006, p. 17)

A explicação que nos dá Bucioli sobre o ato de tecer parece-nos relevante para pensar o texto oridiano – esse trabalho “silencioso e solitário”.

(...) tecedeira é a pessoa a quem se delega o poder de começar e interromper os fios que, pacientemente, são engendrados na roca. O trabalho de fiar é silencioso e solitário: no vai-e-vem contínuo do tecer, nasce o fio resistente, muito fino e longo, criado a partir da lã, sua matéria prima. (BUCIOLI, 2003, p. 49)

A partir do desfazimento dessas tranças, a tecelã poderá fiar uma nova trama. Dessa forma, Orides nos aponta para essa busca da essência da linguagem, “da rede inesgotável de sentidos” quando a forma é desfeita e a trama é anulada. Como artesã silenciosa e solitária que é, Orides “des-arma”, “des-faz” para, pacientemente, “re-generar a estrutura”. E essa tônica estará presente não só em *Transposição*, mas em toda sua poética: a poeta busca se



livrar dos ornamentos que cobrem o signo poético, se livrar da “palavra plástica” na procura da palavra original, de uma palavra pura “antes da trança e da memória”.

Ao propor a destruição criadora como um projeto de escrita, Orides dialoga com a história da tradição moderna da poesia e encontra, nas teias irregulares do sentido, a matriz de sua construção lírica. O desfazer, marca moderna de Orides, define-se como um processo criador, cujo propósito é conduzir a um outro estado: propiciar transformações-transposições. (BUCIOLI, 2003, p. 52)

Além de “Base”, mais três “movimentos” compõem *Transposição*: “(-)”, “(+)” e “Fim”. A ideia aqui não é esmiuçar a estrutura do livro, mas apenas dar mostras de como Orides estruturou sua voz poética, com absoluta consciência, desde sua estreia. Se em “Base”, temos o desfazer como força maior, em “(-)” podemos identificar uma desconfiança, um certo pessimismo da linguagem que se traduz bem no sinal gráfico de negação escolhido para representar essa segunda parte. Bucioli nos coloca que Orides nesse ponto de sua poética se revela “consciente da dificuldade ou da impossibilidade do dizer: (-).” (2003, p. 47). Como vemos em “Fala”, poema que abre o segundo momento do livro:

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 a palavra é crueldade)

(“Fala” – *Transposição*, 2006, p. 31)

“A palavra real nunca é suave”, “a palavra é densa e nos fere”. Nesse segundo momento de *Transposição*, está posta uma das grandes discussões de sua lírica, que é como aproximar a palavra da coisa em si.

Nossa poeta acentua, muito modernamente, a distância que vai da palavra à coisa, o silêncio invasor que separa as diferentes naturezas, silêncio “selvagem” e “difícil” de esfinge”. Tal consciência faz com que Orides tome as palavras como instâncias de uma dolorosa e inevitável mediação para aquilo que, sendo essencial, não se decompõem jamais em expressão” (VILLAÇA, 1992, p. 203)

No terceiro movimento de *Transposição*, temos o oposto, o símbolo gráfico “(+)”. “Este é o momento em que a poeta transpõe sentidos pela escrita do real, lidando sem medo com as armadilhas da palavra” (BUCIOLI, 2003, p. 47). O “eu” do poema percebe, então, a possibilidade de alcançar a imortalidade do instante a partir do trabalho árduo e silencioso com a palavra, ao tecer e retecer, almejando tocar a palavra exata, que somente o silêncio pode fazer ressoar. Alcides Villaça nos sugere :

(...) a adição e o ganho, afinados pelo tom maior, lembram a possibilidade repentina de lucidez da “imortalidade do instante”,

de “fixação tranquila”, de “céu apreendido” e de momentos para sempre mágicos, como aquele em que o ‘girassol me escolhe’ e se faz ‘flor pra sempre e muito mais-que flor’. (VILLAÇA, 1992, p. 204)

(...)

vejo cantar o pássaro e através

da percepção mais densa

ouço abrir-se a distância

como rosa

em silêncio

(“Sensação” – *Transposição*, 2006, p. 52)

Para fechar *Transposição*, temos o quarto momento do livro: “Fim”. Aqui, são 10 poemas que, bastante reflexivos, retomam o percurso realizado em transposição nos três momentos anteriores, “Base”, “(-)”, “(+)”, especulando acerca das relações entre palavra, tempo e ser. Parece-nos interessante destacar o poema que abre essa parte final, “Questões”, no qual Orides passa a se questionar sobre seu fazer poético. O poema disposto em forma de perguntas, como acontece em muitos outros no decorrer de sua escritura, nos deixa evidente a obsessão de sua poética — como capturar o real a partir da forma da palavra? Como chegar próximo do ser, do real fruto? Nessa busca o silêncio parece o caminho escolhido. Mas de que silêncio estamos falando?

O

fruto

arquitetado

como o sermos

Difícil o real.

O real fruto.  
Como, através  
da forma distingui-lo

Aguda  
a  
luz  
sem forma  
do que somos  
Como, sem vacilações  
vivê-la?

(“Questões” – *Transposição*, 2006, p. 59)

Podemos ouvir aqui, em seu livro de estreia, sua dicção própria, acabada: “*Transposição* sugere a busca, a procura incansável do sujeito-lírico por algo que está além da palavra: o ser e a própria essência da linguagem” (BUCIOLI, 2003, p. 44) que se realiza nesse obsessivo trabalho com a palavra, “anulando o supérfluo” em direção ao silêncio. A mesma busca estará presente em todos os outros livros, na palavra que será destruída, construída, reconstruída – às vezes quase inaudível – repetida em círculo, nos 30 anos de sua poesia.

*Helianto* é o livro que segue. Foi escrito durante os anos em que Orides frequentou a faculdade de filosofia, e publicado em 1973. Bastante presente é um certo ritmo circular nesse livro, vislumbrado na própria epígrafe do livro, transcrição de uma cantiga de roda:

Menina, minha menina  
Faz favor de entrar na roda

Cante um verso bem bonito

Diga adeus e vá-se embora

Aliás, as epígrafes de cada livro nos falam bastante sobre cada um deles, como demonstrou Alcides Villaça em seu ensaio “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”:

Se os poemas de *Transposição* em tudo materializavam o movimento que está no título do livro, os de *Helianto* sugerem um movimento circular, que está na epígrafe (a cantiga de roda), na rotação do girassol (helianto) e sobretudo no modo como as palavras parecem fechar-se em torno de si mesmas, desenhando o alvo do poema como um “centro exato dos círculos-concêntricos”.(VILLAÇA, 1992, p.204)

Temos em *Helianto*, uma marcante influência concretista, e, entre as obras da poeta, o volume é o que revela maior preocupação com a técnica. Nas palavras da própria Orides em entrevista a Antônio Massi:

Reconheço que esse é meu livro mais “bizantino”. No bom e no mau sentido. Esbaldei-me, usei e abusei de toda a tecnologia apreendida. Li os concretos, mas era tarde. A espinha dorsal já estava pronta e ereta, e outras influências só poderiam me atingir de raspão. Li Mallarmé, Baudelaire, Góngora. E bem pouco penetrou, o que eu já era já era. É por isso, que não sou nem nunca pude ser uma renovadora e, no máximo, adquirir maestria e força própria de lidar com aquilo que recebi de meu meio social” (FONTELA, 1991, p. 256 *apud* BUCIOLI, 2003, p. 91)

Aqui, Orides, explora ao máximo o espaço em branco da página, chegando a lembrar alguns exercícios concretistas, fazendo uso largamente da linguagem direta, da arquitetura funcional do verso. Diz Bucioli que “Há um predomínio de construções em síntese, dos deslocamentos, de espaços em poemas que se verticalizam na página em branco” (2003, p. 92).

No livro *Helianto*, em movimentos circulares, o “eu” poético chega à margem da linguagem. Essa margem chama-se silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta, dentro do qual, submersas, as

palavras aguardam o instante de revelação. (BUCIOLI, 2003, p. 100)

Orides se apropria desse procedimento próprio da poesia concreta, não como um “jogo” de palavras, como faziam os concretos, mas objetivando o alvo, o verso exato, fixar a forma da palavra no branco (silêncio) da página, “firmar o canto em preciso silêncio” e assim alcançar o instante de criação poética. Nesse sentido, essa “secura” do espaço em branco, do verso exato, bastante presente nesse seu segundo livro, deve ser pensada dentro dessa estética do silêncio que estamos propondo como tema de discussão.

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.

(“Alvo” – *Helianto*, 2006, p. 76)

Passados 10 anos, Orides publica *Alba*, que foi prefaciado por Antônio Cândido, foi muito bem recebido pela crítica e ganhou o prêmio Jabuti do ano de 1983. Orides segue seu percurso de absoluta “lucidez” poética, enfrentando os mesmos embates: a palavra e o silêncio, o branco e a forma, no intuito de alcançar o cerne da linguagem, “o alvo”. Orides sabe que essa luta com a palavra é uma luta vencida (“inesgotável”, como dizem os versos de “A estátua jacente”, poema que encerra *Transposição*), mas desafia o silêncio além do branco da página, profana-o, dissolve em palavras.

POEMA

Saber de cor o silêncio  
diamante e-ou espelho  
o silêncio além  
do branco.

Saber seu peso

Seu signo

– habitar sua estrela

Impiedosa.

Saber seu centro: vazio  
esplendor além  
da vida  
e vida além  
da memória.  
Saber de cor o silêncio

– e profaná-lo, dissolvê-lo  
em palavras.

(“Poema” – *Alba*, 2006, p. 149)

Com *Rosácea* (1986), o quarto livro, Orides não teve o mesmo êxito do anterior. Explica-se a própria Orides, num depoimento:

(...) organizei o livro depressa demais, e o material era bem heterogêneo. (...) Justifiquei-me usando como epígrafe um koan de Heráclito, isto é, se o universo é uma bagunça organizada, um “caosmos”, meu livro também poderia ser a mesma coisa, tranquilamente (...). (VILLAÇA, 1992, p.202)

“Coisas varridas e  
ao acaso  
mescladas  
– o mais belo universo”  
(Heráclito)

Esse livro, como os demais, segue as trilhas de sua escritura: limpar a linguagem, depurá-la de tudo o que não for essencial até alcançar o silêncio, e deixar o “ardente silêncio” falar se for necessário ou profaná-lo, feri-lo com palavras, se impossível. Entretanto, em alguns poemas, Orides se faz mais



“pessoal”. Temos marcada uma primeira pessoa em alguns poemas, o que quase não acontece na sua poesia, chegando a se referir aos pais, à irmã natimorta, a diversas referências literárias e filosóficas como Kant, Pascal, Rousseau, Mário Quintana, Drummond etc. Alcides Villaça nos fala sobre essa maior “concretude” de *Rosácea*:

Menos que um rosto, mas já uma atitude nova de quem se permite alguma parcela de identificação “externa”. Pode-se especular sobre as futuras expansões desse veio lírico mais próximo do biográfico; se seria este um desafio para a sua poesia; se esta mais visível “concretude” virá a ser alguma notável contrapartida dialética do essencialismo em que sempre mergulharam os poemas; se, enfim, estará nesse rumo a “nova virada, a mais problemática de todas” de que fala a poeta. O que nos cabe, enquanto Orides decide seu caminho, é ainda reconhecer seu último passo, nesta *Rosácea*. (VILLAÇA, 1992, p.210)

Na última parte do livro, denominada “Antigos” podemos ver até sonetos (todos datados de 196-), afastando-se, por um momento, do poema curto e fragmentado que marca sua escritura do começo ao fim. Orides acrescenta outros tons a esse seu livro, um pouco mais irônicos em alguns momentos, se afastando da estranha aura silenciosa que marca a maior parte de sua obra.

Em “Errância”, um dos primeiros poemas de *Rosácea*, temos:

só porque

erro

acerto: me

construo.

Margem de

erro: margem

de liberdade.

(“Errância” – *Rosácea*, 2006, p. 202)

Trata-se de um poema que se diferencia em alguns pontos do restante de sua produção ao apresentar-se em primeira pessoa e em um tom menos grave, se podemos dizer assim. No entanto, podemos ver a mão da artesã na repetição incessante do mesmo verso “só porque erro”, “só porque erro”, nos versos curtos (de somente uma palavra, às vezes). Mas principalmente, nesse errar constante que permite inventar o labirinto, a busca, a coisa; nesse tatear, errar, quebrar, inventar, até achar a sua poesia e os silêncios e vazios que a envolvem, que são ela mesma.

*Teia*, o último livro, publicado em 1996, parece seguir os passos de *Rosácea*: é um pouco mais heterogêneo que os demais, o que acaba por enfraquecer o resultado, a força, a unidade impactante que temos em *Transposição*, *Helianto*, *Alba*. Mas não deixando de apresentar seu projeto de escritura ancorado na busca da palavra “nua”( como vemos em “Nudez”) , transparente, mesmo que esta seja impossível (“A poesia é impossível”), diz em “A Estrela Próxima”). Mas sabendo “que o verbo é transparente”(“Pedra”), pois “o silêncio o contém em pura eternidade”(“Pedra”), conforme se deixa notar em *Transposição* e em “Ver” de *Teia*:

Ver  
o avesso  
do sol o  
ventre  
do caos os  
ossos.

Ver . Ver-se.

Não dizer nada.

(“Ver” – *Teia*, 2006, p. 307)

O que nos interessa mais de perto aqui é compreender como o silêncio, tematizado em muitos dos versos, estrutura a sua poesia, influenciando o ritmo e afetando seus versos. Silêncio que, ao desarticular os processos verbais e imagéticos, exige do leitor um olhar mais atento, um outro modo de ver e de ler, menos programado. Dito de outra forma: buscou-se compreender esse projeto de escrita orientado para a essência, e que vê no silêncio um horizonte; assim, identificamos por meio de que formas o silêncio se dá a ver em sua escritura e que significados ele confere a essa poesia.

Para tanto, foram analisados os cinco livros da autora. A princípio a ideia era eleger *Transposição* como objeto de estudo, por se tratar do livro mais forte da autora, na visão de muitos estudiosos. Nesse primeiro livro, afinal, todas as questões mais importantes de sua poesia estão colocadas.

No entanto, o fato de a poesia de Orides se construir a partir de um conjunto limitado de recursos formais e semânticos que se repetem, símbolos, ideias, estruturas que vão e voltam a cada livro, é bastante significativo. Orides mantém uma homogeneidade, uma unidade bastante forte em toda sua lírica. Sendo assim, optamos por assumir a obra inteira, como se fosse um livro só, conforme materialmente vemos na antologia reunida por Antonio Massi: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996).

Os poemas que fazem parte dessa discussão não obedecem a um critério cronológico, mas estão ligados às problematizações do trabalho.

Procuraremos demonstrar, por fim, quais são "todos os modos silêncio" nessa pequena obra, de que forma ele se faz tema e tecido verbal da poesia de Orides Fontela.

## **Todos os modos do silêncio (mesmo o mais austero)**

Ao evocar a obra de Orides Fontela, um verso de outro poeta me vem à mente: “Castigo para los que no practican su pureza com ferocidad”, diz o poeta argentino Mario Trejo. E essa ideia parece estar posta, afirmada, e reafirmada, incessantemente, e sob diversas formas, a cada livro da poeta sãojoense: “Castigo para los que no practican su pureza com ferocidad”. Seja na sua obsessão pelos mesmos símbolos, pela retomada de uma mesma ideia, um mesmo gesto, pelo busca do silêncio, do ser, da essência da linguagem.

E nessa pureza que se expressa no verso cortante, lícido, inesgotável de seus poemas em aberto – fragmentos “ em mosaico flor ardendo” – a poeta parece estar buscando sempre uma porta, uma fresta por onde a palavra possa penetrar e capturar o real, “como se hoje fosse infância”. Mais à frente, nos perguntará “que sentido tem o que é original e puro?”. E mesmo que para essa pergunta não exista nenhuma resposta, e mesmo que ela seja inútil ou utópica, “a porta ficará aberta. Inutilmente”. Pureza e ferocidade que encontram no verso breve, e no branco silêncio da página, uma possibilidade de expressão. “Desnudar a estrela essencial, sem ter piedade do sangue”, mesmo que para isso seja preciso ferir as mãos, quebrar o brinquedo, matar o pássaro. E nesse “caos domado” que é a sua poesia, a luta entre a linguagem e o real, entre o verbo e o real inefável, como está posto em “Diálogo”, se coloca como centro, sabendo-se de antemão que “a palavra é densa e nos fere” e que “o real nos doerá para sempre”.

Nunca saberemos

tanta pureza:

pássaro devorando-nos

enquanto o cantamos

(“Diálogo” – *Transposição*, 2006, p. 24)

É preciso falar aqui, brevemente, de sua biografia. Bastante espaço se deu em periódicos e revistas para sua história de vida trágica. Filha de um operário analfabeto e uma dona de casa, frágil, alcoólatra, contraiu sífilis dos pais no nascimento. Muito se falou de sua personalidade intratável, desequilibrada. Orides viveu uma existência nômade, dependendo quase sempre da ajuda dos amigos, e morreu sozinha em um sanatório, vítima da tuberculose.

Em “Herança”, de *Rosácea* (1986), seu penúltimo livro, podemos ler:

Da avó materna:  
uma toalha (de batismo).

Do pai:  
um martelo  
um alicate  
uma torquês  
duas flautas.

Da mãe:  
um pilão  
um caldeirão  
um lenço.

(“Herança” – *Rosácea*, 2006, p. 204)

Por meio de um poema bastante simples, sem verbo, de versos curtos—um dos poucos momentos em que podemos ouvir sua voz biográfica—vemos um pouco de sua existência marcada pela solidão e pela pobreza.

Na outra ponta, contrastando com sua história de vida desregrada, e o que nos interessa neste trabalho, está sua obra poética: concisa, limpa, seca, sem lágrimas, ou melhor, “lúcida”, para usar uma palavra bastante recorrente em sua escrita. Dito de outro modo, uma poesia que busca a palavra exata, através do trabalho obsessivo com a linguagem, bem apreendido de João Cabral – “o alvo, o a”. O verso sempre em busca da “impossível verdade” (como está em “Nudez”), em que a objetividade e a lucidez tornam-se parte de um esforço para se alcançar o que não se pode definir.

Essencialmente equilíbrio: nem máximo nem mínimo, como nos dizem os versos de “O Equilibrista” em *Transposição*.

Aproveitando os processos técnicos colocados em circulação pelos poetas concretos, Orides iniciou-se na cena literária no final da década de 60, e conseguiu conciliar diversas tradições e movimentos ao mesmo tempo em que construiu uma voz própria, diferenciando-se da maior parte dos poetas de sua geração, para quem a literatura deveria estar comprometida com o momento histórico de sua produção. Alheia à poesia revolucionária dos engajados, nos anos 60, e passando longe dos experimentalismos da poesia tropicalista e marginal da década de 70, Orides segue a trilha aberta pelos modernistas, onde a poesia se faz arte da palavra, dialogando com poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Pouco se percebe de ideológico, pessoal ou social em sua poesia. Nota-se o esforço da poeta em apagar as marcas de um sujeito, de uma voz em primeira pessoa, para se concentrar na expressão, no instante de criação poética, na “forma”: uma das palavras mais repetidas em sua escritura. E embora seja uma poeta mulher, não há marcas em sua poesia de uma preocupação com tal problemática. Diz Orides: “Eu já era feminista e sabia que minha poesia ia ser desvalorizada se parecesse poesia de mulher, daí abstraí, abstraí, abstraí.”

Apesar do cotidiano não estar presente em seus poemas, a partir de uma perspectiva social, e de ela não se deter em momentos históricos, observa-se um olhar extremamente preocupado em capturar o real, “– o real buscado até o sangue”, como nos diz o poema (“Odes”), o instante presente. Vale, aqui, retomar as palavras de Antônio Candido em seu Prefácio para *Alba* (1983)

A poesia de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem o impacto por assim dizer material de vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas, na sua integridade requintada e sobranceira; e sim a solução pessoal que ela encontrou. (CÂNDIDO, 1983, p. 6 *apud* LIMA, 2010, p. 156 )

Nota-se também que foi leitora assídua de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, entre outros, conforme se observa pelas homenagens poéticas que dedica a estes escritores e em entrevistas dadas pela autora. Orides, em seu projeto poético, estabelece um diálogo com a tradição modernista, ao construir uma voz poética que quer dizer muito, mas com o mínimo de palavras essenciais. Como nos aponta Bucioli:

Esta lição ela aprendeu com os poetas modernistas, com Bandeira, por exemplo, que procurou pronunciar apenas palavras essenciais, como escreveu em seu “Itinerário de Pasárgada”; ou com Drummond que, a seu modo, travou uma difícil batalha com a palavra, pois importava-lhe sempre penetrar a essência do signo (“mil faces secretas sob a face neutra”) a fim de alcançar a matéria poética, ou, ainda, com a dicção de João Cabral, que alcançou a concisão da linguagem, pelo rigor da composição (BUCIOLI, 2003, p.32)

Cacaso, poeta e crítico, nos fala de uma “maximização do fazer poético. Economizando, transborda. Poupano, esbanja”. E é o que percebemos, em um primeiro olhar para sua obra. Concisão é palavra chave para apreender seu discurso. O que se vê é uma poesia que prima pela economia, no que tange a



aspectos formais e semânticos, que foge a todo confessionalismo, abdicando de qualquer derramamento verbal, e que consegue, assim, através de estruturas verbais reduzidas, transmitir uma grande carga semântica, como é próprio da poesia moderna. “Orides tem um dos dons da modernidade: dizer muito com poucas palavras”, como nos coloca Cândido no prefácio de *Alba*. Seu afastamento de modismos e correntes possibilitou essa economia, essa densidade de sua escrita.

Como se sabe, a poeta, em seu projeto literário, estabelece um intenso diálogo com a filosofia, facilmente percebido na postura meditativa que adota acerca da existência, chegando a utilizar uma terminologia filosófica, em alguns poemas, que faz referência direta a filósofos, como ocorre em “Kant (Relido)” e em “O coração (Pascal)”. Orides, que estudou filosofia na USP, foi bastante influenciada pelas ideias de Heidegger, e podemos ver em sua poesia esse caráter de desvelamento da verdade, em busca do princípio das coisas, de um retorno a um lugar original da palavra, “antes da trança e da memória” (“Meada”).

É fundamental falar também, ainda que de passagem, sobre o reduzido repertório de símbolos que a poeta elege para sua lírica. Em sua pequena obra, a poeta faz uso de motivos poéticos já gastos pela tradição da lírica – a flor, o pássaro, a pedra, a estrela, o fogo. Dessa forma, o repertório de símbolos é retomado, e reiterado, mas a autora consegue um resultado bastante original ao deslocar essas imagens de seu sentido tradicional.

Em "Elegia (I)" de *Helianto*, Orides se apropria do tema do pássaro para esvaziá-lo:

Mas para que serve o pássaro?

Nós o contemplamos inerte.

Nós o tocamos no mágico fulgor das penas.

De que serve o pássaro se

desnaturado o possuímos?

O que era vôo e eis

que é concreção letal e cor paralisada, íris silente, nítido.

o que era infinito e eis

que é peso e forma, verbo fixado, lúdico

("Elegia (I)" – *Helianto*, 2006, p. 134)

Ela promove uma espécie de "dessacralização", de "desmontamento", dessa metáfora tão presente na história da lírica, deixando exposta sua frágil arbitrariedade de signo e, assim, nos apresenta a sua concepção de escrita também como ato de desconstrução-destruição.

o que era pássaro e é

objeto: jogo

de uma inocência que

o contempla e revive

- criança que tateia

no pássaro um esquema

de distâncias-

(...)

("Elegia (I)" – *Helianto*, 2006, p. 134)

Em poemas como “Rosa”, que está em *Transposição*, e “Cisne”, de *Alba*, encontramos o mesmo mecanismo: Orides passa a questionar o fazer poético a partir desses símbolos consagrados pela tradição lírica. Ouvimos a voz de Orides em “Rosa”:

Eu assassinei o nome  
da flor  
e a mesma flor forma complexa  
simplifiquei-a no símbolo  
(mas sem elidir o sangue)  
[...]  
como expressar mais o que  
é densidade inverbal, viva?  
 (“Rosa” – *Transposição*, 2006, p. 33)

Sendo assim, a poeta nos deixa claro o desejo de ir muito além das aparências que cobrem o signo para alcançar o instante da criação poética.

(...)  
Humanizar o cisne  
é violentá-lo. Mas  
também quem nos dirá  
o arisco esplendor  
– a presença do cisne?  
 (“Cisne” – *Alba*, 2006, p. 153)

A experiência poética por si só exige uma linguagem muito particular e produzirá uma experiência também bastante própria. O que nos coloca no terreno da sugestão, ou seja, o aludir em contraposição ao dizer afirmativo. Aqui é preciso evocar Mallarmé e sua visão sobre poesia, isto é, de que o segredo está em sugerir ao invés de nomear. Mallarmé está fortemente ligado à alteração no âmbito da linguagem que se deu na segunda metade do século XIX e na qual se baseiam todas as grandes questões estéticas pelas quais passou a literatura do próprio século XX. Como aponta Haquira Osakabe:

Até o período precedente, correspondente grosso modo ao romantismo-realismo, persistia a convicção de que a poesia necessariamente seria resultado de um processo em que se traduziria não apenas um estado de alma, mas uma realidade racionalmente referenciável. (OSAKABE, 2002, p.98)

Seguindo essa linha de raciocínio, com a poesia do século XIX cai por terra a noção de que a linguagem pode representar, dizer com perfeição o objeto. Sendo assim, sabendo dessa impossibilidade de dizer ou nomear, a poesia se concentrará em aludir ou sugerir, para tentar se aproximar do que seria a coisa em si.

E na poesia de Orides essa questão é levada até o limite. A poeta tem plena consciência dessa complexidade da linguagem e de sua impossibilidade de alcançar essa experiência a partir da palavra, sendo que os instrumentos da razão e a linguagem objetiva se mostram ineficientes. Se todo poeta privilegia essa faixa que a linguagem objetiva deixar de fora, tentando formular linguisticamente o lado informulável da experiência, no caso de Orides isso é levado até a última potência. E o que vemos é uma poesia que se constrói, a partir dessa luta vencida, a partir da “palavra vencida e para sempre inesgotável” (“A estátua jacente”), onde a poesia se faz lugar de reflexão sobre o fazer poético.

Nesse sentido, a palavra é muitas vezes vista como profanação de um estado ideal – como dizer o que não pode ser dito, apenas sugerido. E me

parece que cabem, outra vez, aqui, os mesmos versos de Orides: “Eu assassinei a palavra e tenho as mãos vivas em sangue” (“Rosa”). Dizer a palavra é assassiná-la. Ou como diz Blanchot :

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. (BLANCHOT, 1997, p. 310 *apud* SALLES, 2008, p. 2)

Essa tensão entre a linguagem e o real, que é uma das grandes questões da literatura, transpassa a poética de Orides de ponta a ponta. De *Transposição a Teia*, essa preocupação está posta ali, incansavelmente, “Entre o verbo e o real inefável”, como nos lembra o verso em “Diálogo” de *Transposição*.

Sendo assim, o silêncio aparecerá em sua escritura, muitas vezes, como uma resposta a esse embate: O Texto, a palavra, nessa perspectiva, seria violação do silêncio, quebra de um estado absoluto, “violação de um só silêncio lúcido” (“Coro”). Como ouvimos em “Cisne”, de *Alba*, “Densa a palavra fere o branco”. O silêncio então se coloca como esse estado pleno, uma espécie de poesia absoluta. Para Antônio Cândido:

Essa tensão talvez forme a base de seu esforço, porque importa na dúvida sobre se vale a pena no medo de romper a plenitude pela escrita; na nostalgia de uma poesia absoluta que seria muda, como uma espécie de potencialidade: e essas dúvidas e esses medos são argamassas de seus versos, que sobrenadam como compromisso frágil mais inevitável. (CÂNDIDO, 1983, p.6 *apud* LIMA, 2010, p.156)

No entanto, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, não podemos dizer que toda a obra de Orides esteja ancorada em um pessimismo da linguagem. O silêncio na sua poética é também “o tecido da trama verbal, aquilo que dá forma às palavras”, como diz Alexandre Rodrigues da Costa (2003). Ou seja: o silêncio define os contornos da palavra, confere densidade, é o que permite sua força e existência. Segundo Susan Sontag, um

dos usos do silêncio é fazer a palavra tornar-se quase “palpável”, “auxiliar o discurso a atingir sua máxima integridade”. Sontag nos diz ainda:

Não existe o espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo— quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas (...). O Silêncio nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “ em cima” sem “ embaixo” ou “esquerda” sem “ direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e de linguagem para se admitir o silêncio (SONTAG, 1987, p. 18)

Portanto, o silêncio também nos permite “ver” melhor, ele adensa o olhar, aguça os ouvidos, e esse nos parece um ponto bastante forte na lírica de Orides. Ainda que não diga em palavras, na sua falta ela deixa antever algo maior, algo que a percepção restaura na experiência do poema, em seus sons e silêncios.

(..)

E enquanto fixamos

Claros signos

flui o silêncio

[...]

(“Ode” – *Helianto*, 2006, p. 133)

Esta é uma imagem bastante interessante para entender um pouco mais da poesia de Orides nesse diálogo que ela estabelece com o silêncio. O poema, que está em *Helianto*, nos aponta uma concepção de silêncio bastante recorrente em sua lírica: o silêncio que flui, submerso, cheio de sentidos, profundo demais para vir à tona. Em “Retórica do Silêncio”, Teles vai nessa mesma direção: alegoricamente nos apresenta a linguagem como um rio; onde as palavras seriam apenas a superfície, e sob o qual flui o silêncio. Nas palavras do filósofo:

Não propriamente a sabedoria do calar, do não dizer por já haver dito tudo por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem. (TELES, 1989, p. 13 *apud* FONSECA, ALMEIDA; 2012, p. 511)

Imagens – ó cores puras! – sem peso

Amplitude intangível                      claros pomos

peixes sutis na água viva                      peixes

deslizando – secretos – no silêncio.

(“Sonho” – Helianto, 2006, p. 129)

Nessas “imagens”, “claros pomos”, “peixes sutis”, Orides deixa exposta essa consciência da distância que separa o verbo do real, a coisa da linguagem. “Para fixar uma flor não nos serve o espaço da pauta” (“Para fixar”), como nos aponta o poema. A palavra nos dá a ver os claros signos, as cores, as formas, mas não consegue trazer o ser e a luz. Nesse sentido, o silêncio seria esse lugar, essa “água viva”, que cria o enigma e guarda o que a palavra não diz. Como se nota em “Ver”:

Vemos por espelho

E enigma

(mas haverá outra forma

De ver?)

(“Ver” – Teia, 2006, p. 341)

O ato de silenciar está bastante ligado à falta, à ausência, ao cessar do movimento. Entretanto estar em silêncio é também se comunicar, principalmente em um mundo feito de ruídos. Estar em silêncio exige uma nova forma de comunicação, uma nova forma de ouvir e ler os sentidos que as coisas possuem.

E é nessa direção que Orides nos leva. O silêncio na sua poética parece não mostrar, para querer falar mais, pois a poeta, em sua aguda lucidez, sabe que a palavra sozinha não alcança, sabe que o dever da poesia é sugerir, é criar o enigma, é fazer sentir por outros meios, que passam longe da razão.

O texto de Hakira Osakabe sobre Orides é bastante interessante nesse sentido. Osakabe fala que a poesia de Orides tem o “dom de dizer” e o “dom de ocultar”, de “capturar e perder”, já que esse “tipo de enunciado ultrapassa a esfera da informação intelectual e impõe-se como uma experiência”:

Há algo que pode parecer paradoxal nesses poemas de Orides. São eles cerebrais, tangenciando a abstracção e , no entanto, há algo neles que leva para além de nossa razão, a regiões obscuras, pouco delineáveis. Qual a natureza da realidade/experiência que esses poemas permitem ao leitor vivenciar ? como ela nos chega ? via razão ? Em parte. Mas sobretudo via sentidos [...] (OSAKABE, 2002, p,104)

O tema do silêncio atravessa toda a modernidade, basta evocarmos alguns nomes como Bergman, Beckett, Cage, Mondrian ou Mallarmé. Cada um desses artistas construiu uma forma bastante pessoal de lidar com o silêncio e fazer deste sua matéria artística, ora encarando-o como negação ora como afirmação do fazer artístico. Steiner considera que a reavaliação do silêncio é um dos “atos originais e mais característicos do espírito moderno” (1998, p. 68), sendo resultado dessa crise em relação à palavra.

Silêncio que também estará presente em toda a obra de Orides, às vezes expresso, dito diretamente, por meio de uma infinidade de metáforas e imagens que se relacionam ao silêncio e se repetem – pedra, espelho, branco,



luz, lâmina, cristal, estrela, lago, prata, metal, esfera, fonte, água, estátua – como se quisessem tornar o abstrato, concreto: dar a ver o silêncio. Outras vezes apenas vivenciado no poemas, nos espaços em branco, na concisão das palavras, criando zonas de indefinição que acabam por multiplicar o sentido. Em o *Ser e o Silêncio: a trajetória poética do ser em Orides Fontela*, podemos apreender essa função do silêncio na escritura da poeta:

Quando nomeia o silêncio, ou o faz presente em seu poema, Orides o adensa num caudal de novos sentidos. Deste modo o silêncio se inverte e não é mais o vazio, mas no dizer de Orlandi é polissêmico, é um nada que no seu interior guarda a possibilidade de dizer e do sentir o ser. (HENRIQUE, 2002, p.130)

O que podemos notar também nesse seu diálogo com o silêncio é a oposição que a poeta faz a um tempo histórico e linear e o desejo de retornar aos primórdios da linguagem, evocando um tempo cíclico, inaugural. Para Andrade, sua poética, além de desconstruir códigos, quer voltar ao primitivismo, à origem, encontrar o começo das manifestações verbais, num tempo anterior ao progresso e à civilização:

Iluminada por Heidegger, a escritora perseguiu, em seu programa poético, o princípio das “coisas”, surpreendendo-se com a constante clareira que flui dos objetos do mundo físico, e alcançando, no nível da linguagem, a desestruturação morfológica e sintática, o que nos conduz à pureza da linguagem – não a linguagem-ferramenta, a linguagem-utilitária –, mas a linguagem em sua manifestação sonora inaugural. Superando o próprio princípio analógico, a poeta institui a redução de tudo a uma escala zero, de forma que o limite da desconstrução seja o início da construção. (ANDRADE, 2009, p. 2)

Sendo assim, não é nenhum espanto saber que o silêncio seja um dos fundamentos da obra de Orides. Pode-se dizer, até mesmo, que tornou-se lugar comum falar da poesia que busca o silêncio, como sugere Donizete

Galvão em seu texto “Orides Fontela: o maior bem possível é a sua poesia”<sup>1</sup> Essa afirmação pode ser entendida como não ter nada a dizer ou “produzir fiapos sem sintaxe”. No entanto, na escrita da poeta sanjoense, buscar o silêncio aparenta significar deter-se no que é essencial, no imprescindível, na tentativa de capturar o real.

Nesse sentido, a preocupação quase obsessiva com o peso e densidade das palavras, a síntese da linguagem, o dizer muito, mas com o mínimo de palavras essenciais, desnudando-as até "a impossível verdade" ("Nudez", *Transposição*) está diretamente relacionado a essa busca. Se as palavras são poucas é porque não se pode correr o risco de enfraquecer o sentido. O sentido que só o silêncio é capaz de ecoar.

Vejo cantar o pássaro e através  
da percepção mais densa  
ouço abrir-se a distância  
como rosa  
em silêncio

(“Sensação” – *Transposição*, 2006, p. 52 )

A própria dimensão de sua obra pode ser vista sob essa perspectiva. Orides só escreveu cinco livros, breves, elegeu um restrito repertório de símbolos que se repetem, e, livro a livro, nos provocam a impressão de um andar em círculo, criando um ritmo circular. Basta lembrarmos de sua “Paisagem em Círculo” (*Helianto*): os temas voltam, as estruturas e palavras se repetem. Ainda que haja um aprofundamento, parece tratar-se de um único livro.

---

<sup>1</sup> GALVÃO, Donizete. Orides Fontela: o maior bem possível é a sua poesia. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/orides-donizete>>.htm. Acesso em: 03 nov. 2014.

A paisagem em círculo

Os plátanos as pombas estas fontes

as frondes, longe; e, de novo, os

plátanos.

As pombas estes plátanos as frondes

as fontes, longe; e , de novo, as

pombas.

As fontes estas frondes estas pombas

plátanos, longe; e, de novo, as

fontes.

Estas frondes os plátanos as fontes

As pombas, longe; e, de novo, as

frondes.

(“A paisagem em círculo” – *Helianto*, 2006, p. 136)

Essa escolha pelo silêncio pode ser vista também no enfraquecimento dos nexos sintáticos, na presença frequente de expressões nominais, na fragmentação das palavras em finais de linhas que acabam gerando pontos, zonas de indefinição de sentido. “Tudo amplia mais o silêncio”, diz a voz poética em “Claustro” (*Helianto*). Vale evocar, aqui, novamente, Susan Sontag “O silêncio mantém as coisas abertas” (SONTAG,1987,p.27). E é o que percebemos em Orídes, verso a verso, um sentido sempre em aberto, que não se completa. Poemas não terminados, que nos conferem a impressão de fragmentos. Obra em que um poema passa a ecoar em outro, como uma pedra jogada na água.

O círculo

é astuto:

enrola-se

envolve-se

[...]

multiplica-se

[...]

o unicírculo

devorando

tudo

(“O círculo” – *Teia*, 2006, p. 324)

Há também o silêncio do branco da página, que é largamente explorado pela poeta, principalmente em *Helianto*. Bem ao gosto concretista, ela provoca a quebra na linearidade do discurso, fazendo o poema render mais do que estava previsto e imprimindo um forte apelo visual a essa poesia.

Temos então outro aspecto bastante forte da lírica oridiana, e que me parece importante para pensar essa poesia orientada para o silêncio, que está na relação estreita que estabelece com as artes plásticas.

Muitos dos poemas evocam essa relação já no título, como em "Tela", "Escultura", "Forma", "Composição", "Figuras", "A paisagem em círculo", "Mosaico", "Cor" etc. A poesia de Orides chama a atenção pelo aspecto visual tanto pela importância que dá ao espaço do papel, utilizando o verso, mas redimensionando-o no branco da página; como por imagens que se impõem ao leitor, como objetos, figuras, quadros, formas para o olhar.

As artes visuais, como a pintura e a escultura, por exemplo, são silenciosas, se podemos dizer assim. Sem nenhuma palavra, usam das inter-relações de cores, formas, de onde surge uma linguagem não verbal na qual o silêncio se coloca em primeiro plano. E os poemas de Orides parecem querer

se apropriar dessa potencialidade própria das artes que não são temporais. A voz poética por meio da concisão, da economia de recursos, da abdicação de uma voz em primeira pessoa, cria uma aura de distanciamento e objetividade que pode nos dar a impressão de que os poemas foram esculpidos ou pintados.

Em "São Sebastião" (*Helianto*), essa sugestão aparece de forma bastante clara. O breve poema, que se constrói a partir da repetição incessante do primeiro verso, um mecanismo utilizado em diversos outros poemas, gera uma espécie de efeito materializador, como se estivéssemos diante dessa imagem, ícone de várias expressões artísticas desde a Renascença.

São Sebastião

As setas

– cruas – no corpo

As setas

no fresco sangue

as setas

na nudez jovem

as setas

– firmes – confirmando

a carne.

("São Sebastião" – *Helianto*, 2006, p. 108)

Alexandre Rodrigues da Costa aproxima, em *Poéticas do silêncio*, a poesia de Orides da pintura de Mondrian, ao perceber uma afinidade no que

diz respeito aos seus processos de elaboração artística. Tanto o pintor holandês do começo do século como a poeta brasileira veem na criação artística uma maneira de transpor a realidade em busca da forma, fundando sua existência na eliminação do concreto e de todas as referências a um sujeito biográfico. O crítico vê, dessa forma, na abstração a palavra-chave para entender a obra dos dois artistas, que exige do leitor-espectador um olhar menos programado.

Nesse sentido, me parece válido lembrar a aproximação que Flora Sussekind faz entre Murilo Mendes e Orides :

Parece acontecer, no percurso poético de Orides Fontela, coisa semelhante à que descreve um poema de Murilo Mendes dos anos 40, "Idéias Rosas": "Minhas idéias abstratas/ De tanto as tocar, tornaram-se concretas/ São rosas familiares". (SÜSSEKIND, 1989, p.183)

Assim, Orides parece querer chamar o objeto à vista do leitor, torná-lo real e concreto, como quem o tem diante dos olhos, a partir da repetição incessante de mecanismos de estruturação do texto.

Uma espécie de olhar perscrutador que tateia as várias facetas do objeto por meio de diversas investidas, como vemos em poemas como "Minério" (*Helianto*), onde podemos ver o metal, desde a superfície até seu "incorrutível núcleo", por meio de uma simples repetição do vocábulo:

o metal e seu pálido horizonte  
o metal tempo opondo-se ao olhar vivo:  
o metal adensando  
e horizonte e  
fronteira inviolada  
O metal presença  
Íntegra

opondo às águas seu frio  
e incorruptível núcleo.

(“Minério” – *Helianto*, 2006, p. 82)

Em “Estrada”, que também está em *Helianto*, observa-se a mesma repetição no verso inicial de cada estrofe. A voz poética nos dá a impressão de estar descrevendo uma paisagem, um quadro, onde só se percebe o movimento do olhar, esse olhar meditativo que na sua poesia parece querer dar a ver o silêncio.

A estrada caminha  
e seu solo  
(ancestralmente fundo)  
não tem som).

(“Estrada” – *Helianto*, 2006, p. 139)

O mesmo mecanismo aparece repetidas vezes em muitos poemas do pequeno conjunto de livros da autora: a partir da descrição de um objeto ou algum aspecto do mundo exterior, uma paisagem com grande força imagética se impõe como símbolo. Como um olhar meditativo que contempla, como se para isso não se utilizasse nenhuma palavra. Dessa forma, Orides passa a questionar, a buscar a essência das coisas e da própria poesia.

[...]

Os animais na origem.

Fixados

- como num quadro-inda sem voz

alguma

(“Paraíso” – *Helianto*, 2006, p. 128)

Essa opção por um texto de forte apelo plástico, que se desenvolve (na maioria das vezes) a partir da contemplação de uma forma, de um evento da natureza, somado à linguagem impessoal, e que se despe de uma retórica literária, e de todo o sentimentalismo, assemelha-se em muitos pontos ao haicai.

Reflexo

O lago em círculo

círculo água

céu apreendido

eternidade no tempo

(“Reflexo” – *Transposição*, 2006, p. 55)

Até mesmo nos poemas mais extensos, embora estes não lembrem a forma do poema Japonês, podemos notar essa contundência, essa capacidade de capturar o instantâneo, um lirismo imagético que abre espaço para uma grande carga de significados.

Em alguns poemas a poeta se aproxima inclusive da forma canônica do Haicai, como em “Alba II” e “Aurora”, que estão em *Alba* (1983) e *Rosácea* (1986), respectivamente.



## Considerações finais

Falar de um tema como o silêncio na obra de Orides é um tanto desafiador. Um tanto óbvio, em certo sentido, já que é o que nos salta aos olhos logo que adentramos qualquer um de seus livros: a palavra silêncio é exaustivamente repetida, incansavelmente. Orides ela mesma enquanto pessoa, e intelectual, se mostrou avessa aos círculos sociais, a correntes e modismos, e se manteve só, em seu silêncio, construindo sua voz, desconstruindo e construindo sua poesia, numa espécie de devoção, como se disso dependesse sua obra, se nos permitimos romantizar um pouco. Susan Sontag nos fala que as grandes obras são aquelas que nos dão mostras de que o artista não teve escolha, por estar totalmente concentrado no seu estilo (SONTAG, 1987). E lendo Orides Fontela isso parece posto, de *Transposição a Teia*. Na sua obsessão isso está posto, “confirmado no centro do silêncio” nos mesmos símbolos, gestos, mesmas palavras, silêncio, forma, palavra, lucidez, espelho, branco, flor, pássaro – seu pequeno “repertório-metafórico-vocabular próprio”, como nos apontou Flora Süssekind (1989, p.194). Sem soar repetitiva, Orides se repete, diz de novo o que não pode ser bem dito em um outro poema, diz de novo porque as palavras não alcançam. “Criança que tateia seu esquema de distâncias” (“Elegia”): a distância que separa a palavra da coisa, a palavra do pássaro (que ainda não é palavra). Orides pergunta, “mas para que serve o pássaro se desnaturado o possuímos?” E afirma: “humanizar o cisne é violentá-lo”. A poeta sabe que essa distância é intransponível, mas continuará profanando o silêncio, continuará dissolvendo em palavras, procurando o alvo, confirmando canto no silêncio, lavrando a figura não em pedra, mas em silêncio, até que a flor se mostre em sua inteireza.

Que poesia é essa a de Orides? De qual silêncio estamos falando? Orides, por meio da depuração de sua linguagem, de uma concisão extrema, abdicando na maior parte de sua produção de uma voz em primeira pessoa, e explorando os espaços em branco, faz o poema render mais, em busca da essência da linguagem, “a impossível verdade”. A poeta, seguindo a tradição de Mallarmé, quer despir a linguagem deixando que ela própria fale, apagando as marcas da voz do poeta. E o silêncio se fará horizonte, se fará tema, se

fará tecido verbal no branco da página. Silêncio em “círculo”, silêncio que se dá a ver em alguns poemas pela materialização de uma mesma estrutura na frase, como se o poema estivesse sendo esculpido diante dos nossos olhos, recurso amplamente utilizado pela escritora. Silêncio, às vezes, apenas ferozmente pressentido, em suas “mil lâminas abertas”.

“Castigo para los que no practican su pureza con ferocidad”, diz o outro poeta. E Orides sabe. Perseguirá essa pureza em todos os livros: *Transposição, Helianto, Alba, Rosácea, Teia*.

Nudez até  
O cerne  
O grito o lixo  
O ignóbil.  
Nudez  
Até o osso  
até a impossível  
verdade.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, A. M. de. Orides Fontela: A poética do retorno. *Darandina* – Revista eletrônica, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p.1-12, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo18a.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2014.

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

BUCIOLI, C. A. B. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. Edição 1. São Paulo: Annablume, 2003.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: RoswithaKempf/Editores, 1983.

COSTA, A. R. da. Poéticas do silêncio: Orides Fontela e Mondrian. Colóquio de Semiótica, I, Belo Horizonte, 2000. In: *Anais do I Colóquio de Semiótica*. Belo Horizonte, NES, 2000.

COSTA, A. R. da. A construção do silêncio: Um estudo da obra poética de Orides Fontela. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 6, p. 67-74, 2003. Disponível em: <<file:///C:/Users/Convidado/Downloads/3472-9689-1-PB.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

DONIZETE G. O maior bem possível é sua poesia. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/orides-donizete.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

FONSECA, W.F; ALMEIDA, M.E. O Silêncio: possíveis lugares e significações. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 54, p. 510-516, 2012. Disponível em : < <http://www.filologia.org.br/revista/54supl/048.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

FONTELA, O. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 376 p.

HENRIQUE, N. M. A. *O Ser e o silêncio: a trajetória poética do ser em Orides Fontela*. 2002. 145 f. Dissertação (Pós-graduação em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

LIMA, M. J. B. *Orides Fontela: Aspectos da Fortuna Crítica*. 2010. 167 f. Dissertação (pós graduação, estudos literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, 2010.

LOPES, M. A. O canto e o silêncio na poética de Orides Fontela. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 115 - 128, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/04/11-O-canto-e-o-sil%C3%AAnncia-po%C3%A9tica-de-Orides-Fontela.pdf>. Acesso em : 20 nov. 2014.

OSAKABE, H. O Corpo da Poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate de Males*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 97-109,

2002. Disponível em: <  
<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3167/>>. Acesso  
em: 20 nov. 2014.

RODRIGUES DA COSTA, Alexandre. O silêncio da esfinge. *Revista Zunái*, v.  
X, 2005. Disponível em:  
<[http://www.revistazunai.com/ensaios/alexandre\\_rodrigues\\_dacosta\\_orides\\_fo  
ntella.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/alexandre_rodrigues_dacosta_orides_fontella.htm)>. Acesso em: 18 nov. 2014.

SALES, A. C. . Um Livro sobre Nada: Poesia, Silêncio e Modernidade. *BOCC*  
(Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação), Covilhã - PT, v. 1, p. 21,  
2001.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução  
de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEINER, G. *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. São  
Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SÜSSEKIND, F. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*, São Paulo, n.  
2, p. 175-192, 1989. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25474/27219>>. Acesso em: 20  
nov. 2014.

VILLAÇA, A. Símbolo e Acontecimento na Poesia de Orides, *Revista Novos  
Estudos*, São Paulo, n. 34, pp.182-214, 1992. Disponível em:  
<[http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/68/20080625\\_simbol  
o\\_e\\_acontecimento.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/68/20080625_simbolo_e_acontecimento.pdf)> Acesso em: 20 nov. 2014.