



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Waléria Nunes

Da impotência ao impossível: a *transposição* de Orides Fontela.

Florianópolis
2025

Waléria Nunes

Da impotência ao impossível: a *transposição* de Orides Fontela.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestra em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susana Celia Leandro Scramim
Coorientador: Dr. Gustavo Ramos Da Silva

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Nunes, Waléria

Da impotência ao impossível: : a transposição de Orides Fontela. / Waléria Nunes ; orientador, Susana Celia Leandro Scramim, coorientador, Gustavo Ramos da Silva, 2025.

108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Orides Fontela. 3. poesia. 4. transposição. 5. impossível. I. Scramim, Susana Celia Leandro. II. Silva, Gustavo Ramos da. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Waléria Nunes

Da impotência ao impossível: a *transposição* de Orides Fontela.

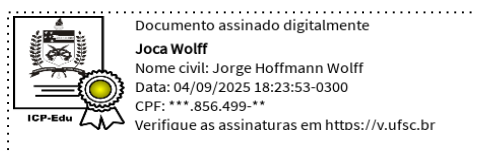
O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 13 de Agosto de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Patricia Peterle Figueiredo Santurbano , Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Nilcéia Valdati, Dr.(a)
Unicentro

Prof.(a) Jorge Hoffmann Wolff, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Literatura.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura



Prof.(a) Susana Célia Leandro Scramim, Dr.(a)
Orientador(a)

Florianópolis, 2025.

*Aos meus avós, Zé Potrinho, Cida e Zé Nunes,
pela transmissão de uma vida em júbilo, pelo amorolhar e pelo desenho do pássaro.
O que o tempo transfixa e aprofunda.
In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

À professora Susana Scramim, por acolher e acreditar na minha pesquisa, pela orientação e pela parceria de trabalho ao longo destes anos — da graduação ao mestrado.

Ao Gustavo Ramos da Silva, por acompanhar com bom humor e leveza cada etapa deste percurso, sempre com apontamentos certos e generosos; por compartilhar comigo o prazer pelo texto lacaniano e o desejo de sua transmissão.

Às professoras Patrícia Peterle e Nilcéia Valdati, pela generosidade na leitura e pelo encorajamento na banca de qualificação.

Aos professores que fizeram parte da minha trajetória de formação — seja na graduação, na pós-graduação em Literatura ou no Instituto Clínico de Psicanálise de Orientação Lacaniana — pelas contribuições que atravessam e ultrapassam esta pesquisa.

À Universidade Federal de Santa Catarina, pelo ensino público e de qualidade, que tornou este caminho possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), pelo suporte financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

Aos meus amigos queridos — Jade Rehen, Letícia Palumbo, Tatiane Lourenço, Márcio Campos, Gabriel Barreto, Mariana Vogt, João Pedro Morciani, Ana Carolina Urien, Jonas Ribeiro, Amanda Corsani, Renata Westphal, Lucas Moratelli, Rudra Cordeiro, Emanuelle Amaral, Laís Mazzucco e Flávia Colus — pelos encontros, pela cumplicidade e pelo sopro de vida que é ter vocês ao meu lado.

À Mia e ao Alecrim, pelas longas horas de leitura e escrita ao meu lado.

À toda minha família, em especial, à minha avó Aurora.

À minha irmã, Maria Clara, por me ensinar a amar e ser minha grande amiga.

Ao meu irmão, Waldir Nunes Junior, por estar sempre comigo.

Aos meus pais amados, Waldir e Valdirene, por tudo! Pelo suporte emocional e material e, sobretudo, por sempre enxergarem em mim a potência e a coragem necessárias para sustentar meu desejo pela vida e pelo saber.

A gente só sabe bem aquilo que não entende.

Guimarães Rosa

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo a análise da poesia de Orides Fontela como uma proposta de *experimentum linguae* poético-filosófico. Ao investigar a relação entre linguagem e pensamento presente na obra orideana, a pesquisa busca compreender como a poesia da autora encarna os impasses constitutivos da linguagem e se configura como um espaço de experimentação e tensionamento dos limites do dizer. A partir de diálogos com teóricos como Mallarmé, Badiou, Agamben e Lacan, esta dissertação propõe que a poesia de Orides Fontela realiza, por meio da transposição poética reiterada, uma passagem da impotência da linguagem para a assunção do impossível como um gesto ético que sustenta a liberdade do dizer.

Palavras-chave: Orides Fontela; poesia; transposição; impotência; impossível.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the poetry of Orides Fontela as a proposal of a poetic-philosophical *experimentum linguae*. By investigating the relationship between language and thought in Orides' work, the study seeks to understand how the poet's work embodies the constitutive impasses of language and establishes itself as a space of experimentation and tension of the limits of expression. Drawing on dialogues with theorists such as Mallarmé, Badiou, Agamben, and Lacan, this dissertation proposes that the poetry of Orides Fontela enacts, through a reiterated poetic transposition, a passage from the impotence of language to the assumption of the impossible as an ethical gesture that sustains the freedom of saying.

Keywords: Orides Fontela; poetry; transposition; impotence; impossible.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O REAL DE ORIDES FONTELA “BUSCADO ATÉ O SANGUE”	17
2.1 A ESTRELA PRÓXIMA OU A APREENSÃO IMPOSSÍVEL DO REAL	19
2.2 O ARABESCO EMBRIAGADO.....	32
2.3 A EXPERIÊNCIA DA TRANSPOSIÇÃO	43
3. A PRÁTICA DA TRANSPOSIÇÃO	57
3.1 A EDIFICAÇÃO DO PROJETO POÉTICO ORIDEANO EM “BASE”	62
3.2 O DEPARAR-SE COM A IMPOTÊNCIA DO DIZER EM "(-)"	70
3.3 A AFIRMAÇÃO DA IMPOSSIBILIDADE COMO UM CAMINHO DO CORPO EM "(+)"	82
3.4 “FIM”: TRANSPOSIÇÃO CONTÍNUA	91
4. CONSIDERAÇÕES DE PASSAGEM	99
REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

A obra poética de Orides Fontela¹ fundamenta-se em uma profunda e violenta reflexão sobre o poder da palavra e suas limitações. Desde seu primeiro livro, *Transposição* (1969), lemos a construção de um horizonte poético que busca trabalhar a linguagem a partir do que nela aparece como impossível e que, por isso, anuncia a força de sua intenção poética no desejo de transpor os sentidos que vestem o signo linguístico para alcançar uma relação mais real e menos ingênua com a fala. Consciente da ambiguidade que este projeto literário quer estabelecer, a poesia orideana escreve-se nos impasses entre o verbo e o silêncio, entre o limite e o seu além, entre a impotência e a impossibilidade, escavando nestes litorais movediços uma possibilidade de manifestação do indizível. Para isso, a poeta cria um jogo de linguagem bastante singular em relação às correntes comuns da poesia brasileira das décadas de 1960 a 1990. Nas palavras de Antonio Candido:

Um poema de Orides Fontela tem o apelo das palavras mágicas que o pré-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material de vanguarda recente. Mas não é nenhuma destas coisas, na sua integridade requintada e sobranceira; e sim solução pessoal que ela encontrou. Parecendo tão inseridos numa certa evolução da poesia moderna, e sendo tão originais como invenção, os seus versos possuem em geral uma carga de significado que não é frequente (Candido, 1988).

Inscritos sob a característica da “parcimoniosa opulência” (Candido, 1983), como bem qualificou Antonio Candido, a extrema concisão dos versos orideanos fazem da poesia hermética um manar abundante de ressignificações e reflexões sobre a vida da linguagem e da poesia. O encantamento e a magia criados pela construção de uma riqueza poética em poucas palavras contrapõe-se ao desconforto da desconfiança em relação à linguagem que ela transmite. Na combinação dessas características lemos o ressoar do momento histórico particular em que sua literatura se inscreve.

¹ Entre 1969 e 1996, Orides Fontela publicou cinco livros inéditos: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Em 1988, lançou *Trevo*, uma coletânea que reúne seus quatro primeiros livros. Integrou várias antologias, como *Artes e ofícios da poesia* (1991), organizada por Augusto Massi, *Sincretismo: A Poesia da Geração de 60* (1995), organizada por Pedro Lyra, e *Antologia Poética da Geração de 60* (2000), organizada por Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés. E, além disso, teve sua obra traduzida para o francês, o espanhol e o inglês. Embora tenha sido bem recebida pela crítica desde o início, demorou a conquistar um grande público. No entanto, as reedições de sua obra após sua morte têm ampliado o acesso à sua produção e, consequentemente, aumentado o número de leitores e admiradores. Destacam-se a *Poesia Reunida* (2006), organizada pela Cosac Naify e 7Letras, e as publicações mais recentes da editora Hedra, como *Poesia Completa* (2015), a biografia *O Enigma Orides* (2015), *Transposição* (2023) e *Helianto* (2024).

A inserção de Orides Fontela no cenário literário nacional dá-se no contexto atravessado pelos impactos do golpe militar de 1964 em que debates sobre a eficácia da representação da palavra fervilhavam. Momento que fez reverberar vozes que viam na literatura uma forma de militância contra o regime militar, como as dos poetas engajados de 1960, e as dos marginais e tropicalistas de 1970. Além de conviver temporalmente com estes movimentos e discussões, Orides convive temporalmente com a herança concretista do formalismo e do rigor da palavra, que ainda reverberam na cena literária deste momento. Entretanto, apesar de ser possível observar de raspão as influências que essa movimentação histórica e literária podem ter exercido na poesia orideana, principalmente no que concerne às objetivas e precisas experimentações formais e ao questionamento do poder da palavra, a poeta, avessa aos temas cotidianos, sociais e sentimentais, parece ir na contramão dos movimentos que a cercavam e, por isso, se divertia com a confusão que dava na cabeça dos críticos.² Alcides Villaça, ao refletir sobre o lugar da poesia orideana no cenário brasileiro, questiona:

Sem bairrismo, sem regionalismo, sem nacionalismo; à margem de “vanguardas”; imune a parodização como sistema, sem biografismo, sem confessionalismo, sem psicologismo; sem expansão retórica, mas sem obsessão minimalista; fora do anedótico, do panfleto, da provocação; sem bandeira política, estética ou ecológica, sem escatologia agressiva, dramatismo ou ressentimento — em que águas, afinal, lança âncora a poesia sem rótulos de Orides? (Villaça, 2015, p. 310).

Orides, que parecia se orgulhar em ser indomesticável e ter suas próprias ideias, como uma “aristocrata selvagem”³ que “não se curva” (Fontela, 2015, p. 246), como diz o verso de “O aristocrata”, elege como tema e questionamento maior de sua poesia a essência da palavra e o seu avesso fundante. Aproximando-se, portanto, de uma corrente modernista de herança mallarmeana sem deixar de se influenciar pela “grande poesia” brasileira “dialogando com poetas como Drummond e Cabral, entre outros, que amadureceram a escrita poética modernista ao reconstruir a poesia como arte de palavra” (Bucioli, 2003, p. 25).

Por outro lado, a reflexão insistente sobre o “real” da palavra na poesia orideana é também fortemente marcada pelo pensamento filosófico. A poeta que se muda para São Paulo em 1967 para realizar o sonho de cursar Filosofia percorre seu trajeto literário durante os mais

² Orides, em entrevista concedida a Michel Riaudel comentou: “A conclusão é que estou dando uma confusão na cabeça dos críticos. [...] Os críticos não sabem o que fazer comigo. Só se sabe o que eu não sou. Não é curioso?” (Fontela, 2019, p. 85).

³ A alcunha de “aristocrata selvagem” foi atribuída a Orides por Nogueira Moutinho na orelha de *Rosácea*, de 1986. A denominação formulada a partir de um dos poemas da autora, “O aristocrata”, foi e é amplamente utilizada pela crítica para se referir à poeta que parecia gostar de uma parte do apelido: “Aristocrata não sou, mas o selvagem, eu gosto. (Risos)” (Fontela, 2019, p. 85).

duros anos de terror do Estado militar. Por esse motivo, entre o final dos anos 1960 e o começo dos anos 1970, anos em que realizou sua graduação, o Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo estava desfalcado, com seus principais professores exilados ou cassados, composto majoritariamente por um grupo de professores jovens sob a direção de Gil da Mello Rocha e Souza, conforme conta Marilena Chauí (2020). Pela forte repressão da época, os temas políticos que perpassavam o curso de filosofia eram velados e desdobrados com prudência através de outros temas, em particular o da linguagem. Pode-se ver, no seguinte texto de Marilena Chauí, os cursos pelos quais Orides interessou-se e frequentou nessa época:

Luiz Roberto Salinas Fortes dava cursos sobre Rousseau (a origem das línguas) e Diderot (o paradoxo do ator); Victor Knoll falava sobre a poética de Mário de Andrade; eu oferecia cursos sobre o mistério da linguagem em Merleau-Ponty; Maria Sylvia de Carvalho Franco dava aulas sobre Guimarães Rosa; Léon Kossovitch, sobre a linguagem em Nietzsche; Rubens Rodrigues Torres Filho, poeta, deu cursos sobre Kant e Fichte. Um pouco mais tarde, Oswaldo Porchat (recém-chegado dos Estados Unidos) falava sobre lógica e filosofia analítica (Chauí, 2020).

A fuga para as questões da linguagem, entretanto, embora tenha sido a saída encontrada pelo Departamento de Filosofia em meio ao contexto de repressão militar, foram para Orides um meio de expansão de temas já pulsantes em seus poemas de adolescência e em seu livro de estreia publicado em 1969. Questões sobre a origem e o mistério da linguagem, por exemplo, são condensados em aguda perspicácia em “Ode I” e “Fala” de *Transposição*:

O real? A palavra
coisa humana
humanidade
penetrou no universo e eis que me entrega
tão-somente uma rosa.

(Fontela, 2015, p. 54)

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

(Fontela, 2015, p. 49)

Os conflitos entre o real e a palavra, entre delicadeza da palavra-rosa e a da dura palavra real, são partes fundamentais das investigações orideanas sobre a linguagem. Ora encontramos o real como uma interrogação fugaz à palavra impotente para alcançá-lo, ora encontramos o real permeando a palavra poética violentamente. A insistência orideana em encontrar o “real” da palavra pode aparentar uma alienação complacente da realidade, como

poderíamos compreender a partir dos versos “Não vim./ Não vi./ Não havia guerra alguma.” (Fontela, 2015, p. 248), do poema “O anti-César”. Entretanto, é uma indagação que, assim como no meio acadêmico que frequentava, serve de fonte e manancial por onde os agudos questionamentos e percepções sobre o mundo, a existência e a vida da palavra perfazem um caminho tenso.

Nas investigações sobre o alcance da linguagem humana em relação ao seu real, além de ressoar o momento histórico vivido por Orides, podemos ler a forma encontrada pela poeta para questionar profundamente o laço entre a humanidade e o mundo. Seguindo a linha dos poetas modernistas, Orides tem consciência de que a força poética reside na reconstrução criadora da palavra como uma forma de afetar a materialidade da vida tecida pela linguagem. Ela sabe que, ao lançar-se aos limites da palavra em direção ao seu núcleo impossível, o poeta assume “uma nova ordem de relação simbólica com o mundo” (Lacan, 1988, p. 94).⁴ Isso, pois tecer um contorno em torno do impossível da palavra é uma forma de questionar o poder das linguagens dominantes em um trabalho radical com a linguagem. Nesse sentido, encontra Annie Ernaux, que reintroduz o impossível ao campo da linguagem literária como forma de questionamento do mundo em sua Conferência do prêmio Nobel de 2022 ao afirmar que “quando o indizível vem à luz, ele é político” (Ernaux, 2022). Essa afirmação de Ernaux ressoa com a ética da psicanálise lacaniana, para a qual a sustentação do impossível de dizer é condição para a emergência de novos enunciados. Ao aproximar-se do indizível, a poesia de Orides não busca superá-lo, mas fazer com que sua presença insista na linguagem, tensionando seus limites e desestabilizando o campo do já dito. Nesse sentido, afirmar o impossível é, por si, um gesto político, pois rompe com a normatividade simbólica e cria espaço para o inédito. Como lembra Barthes (2004, p. 135), “a linguagem fascista não é aquela que impede de dizer, mas aquela que obriga a dizer”; e é justamente contra essa imposição do sentido que o gesto poético de Orides se inscreve, preservando na palavra o vazio necessário para que novos sentidos possam se insinuar.

Distante, portanto, da mera repetição das “leis [que] olham do alto” (“Marca”, Fontela, 2015, p. 106), a poesia de Orides desbrava a linguagem para encontrá-la descentrada, inconsistente e polimorfa. Num espaço em que “construir torres abstratas” (“Torres”, Fontela, 2015, p. 56) em direção a uma língua, ou a uma filosofia, harmoniosa e pacificadora não passam de miragens em frente à “luta real” (“Torres”, Fontela, 2015, p. 56) que o poeta deve enfrentar para alcançar uma relação mais verdadeira com o dizer e com o mundo. A aparente

⁴ Na frase completa: “A poesia é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo”.

transcendência, portanto, em direção ao ir além da transposição que apregoa, revela menos uma fuga do que uma procura por uma linguagem mais potente em manifestar a “densidade inverbal viva” (“Rosa”, Fontela, 2015, p. 51) do real.

É a partir desse tensionamento entre a palavra e o real, entre o dizer e o indizível, que desdobramos o mote de análise desta pesquisa: o atravessamento da impotência do dizer para uma afirmação do impossível do dizer em poesia. A proposta consiste em compreender como a poesia de Orides Fontela alterna entre duas posturas frente ao real — compreendido aqui a partir do desenvolvimento lacaniano do impossível, ou seja, daquilo que não cessa de não se inscrever⁵ —, ora como debilidade da linguagem e ora como causa do dizer. Em outras palavras poderíamos dizer, com Badiou, que o real é um limite intransponível que se impõe aos falantes e é vivenciado por vezes “como um imperativo de submissão” e por outras “como um imperativo aberto à possibilidade de emancipação” (Badiou, 2017, p.11-12). É uma alternância de posições que pode ser percebida não só em diferentes poemas, mas também como um percurso, como uma travessia à própria poética orideana. Para desenvolver esses movimentos, no capítulo “O real de Orides Fontela ‘buscado até o sangue’” discutimos como a poesia orideana se desenvolve como um instrumento de investigação desse real impossível à linguagem. Poemas de diferentes momentos da produção da autora são selecionados para compreendermos qual é o real de Orides Fontela e quais desdobramentos sua procura pela densidade *inverbal* viva têm para o seu modo de fazer poético fortemente conectado à reflexão filosófica da linguagem. Dividido em três subcapítulos, abordará, em “A estrela próxima ou a apreensão impossível do real”, como a poesia voltada ao real se constrói a partir de um horizonte impossível de ser alcançado que impulsiona sua escrita. Já no subcapítulo “O arabesco embriagado” buscamos entender como a “estrela inapreensível” orideana faz parte de um modo de operacionalização poético atravessado pela filosofia em sua íntima fatura composicional ao fazer coincidir o *point de impossible* do pensamento e da língua em poesia. Relacionamos tal fazer poético-filosófico com a proposta da experiência da transposição orideana, como um *experimentum linguae* que, ao voltar a linguagem para a sua própria impotência, encontra o impossível da linguagem manifesto como garantidor ético da liberdade do dizer e do pensar no subcapítulo “A experiência da transposição”.

⁵ Lacan retoma, no *Seminário XX: Encore* (1972-1973), as categorias aristotélicas do necessário, do contingente, do possível e do impossível para formular suas quatro modalidades lógicas de inscrição da experiência: o necessário (*não cessa de se inscrever*), o contingente (*cessa de se inscrever*), o possível (*cessa de não se inscrever*) e o impossível (*não cessa de não se inscrever*). O impossível, nessa lógica, é o que estrutura o real como limite da forma — isto é, do que pode ser inscrito, formalizado ou simbolizado. Esta noção será desenvolvida ao longo do texto.

No capítulo seguinte, intitulado “A prática da transposição”, voltamo-nos a analisar como o *experimentum* orideano desenvolvido na sessão anterior é realizado no primeiro livro publicado da autora, *Transposição* (1969). Neste capítulo, desenvolvemos uma análise de cada parte deste livro seminal que anuncia os princípios constitutivos da obra orideana, dividido nos subcapítulos: “A edificação do projeto poético orideano em ‘Base’”, “O deparar-se com a impotência do dizer em ‘(-)’”, “A afirmação da impossibilidade como um caminho do corpo em ‘(+)’”, “‘Fim’: transposição contínua”. Nesses subcapítulos buscamos analisar minuciosamente poemas selecionados de cada parte da obra orideana. Priorizamos, neste capítulo, voltar-nos à singularidade da escuta poética e ao diálogo estabelecido entre os poemas.

Como base teórica de apoio, servimo-nos de ideias, concepções e reflexões de Jacques Lacan, Alain Badiou, Stéphane Mallarmé, Giorgio Agamben e Raul Antelo. Além disso, nossas análises são permeadas por um diálogo constante com a fortuna crítica orideana que nos auxiliaram a ampliar, desenvolver e aprofundar o tatear da “sombra viva” da palavra poética dos poemas eleitos, contando com nomes como Susana Scramim, Alberto Pucheu, Patrícia Lavelle, Antonio Candido, Augusto Massi, Marilena Chauí, Ivan Marques, Alcides Villaça, Davi Arrigucci Jr., Haquira Osakabe, Marcela Oliveira, Flora Sussekind, Cleri Aparecida Bucioli, Nathaly Felipi Ferreira e Roberta Gonçalves.

As reflexões e análises aqui tecidas e retecidas, resultam de um encontro fortuito da leitura da obra orideana, e de leitura sensível partilhada sob a experiência da transposição proposta. Se, por vezes, os argumentos em torno do “real” orideano parecem repetir-se, eles são, para além de uma mera ênfase, uma reiteração das questões que, por não terem resposta final ou categórica, são constantemente recolocadas e retrabalhadas numa aproximação também ao modo de “escrever em caleidoscópio”⁶ de Orides Fontela.

⁶ Para Elizabeth Hazin (1988) “escrever em caleidoscópio seria uma maneira especial de organizar formalmente um texto: algo já escrito anteriormente repetir-se-ia mais adiante, gerando um novo ícone. O que faz Ordes senão baralhar continuamente os mesmos signos?”.

2 O REAL DE ORIDES FONTELA “BUSCADO ATÉ O SANGUE”

*A carta de amor que nos foi enviada pelo
Big-bang continuará indecifrável.*

Maria Gabriela Llansol

Orides Fontela escreve em seu depoimento *Sobre poesia e filosofia*⁷ que para ela “poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real — ou pelo menos meu ideal de poesia é isso” (Fontela, 2019, p. 35). Em inúmeros poemas, desde o primeiro ao último livro, podemos ler a palavra “real” diversas vezes, além de outras metáforas que parecem se referir a um encontro com um real em sua poesia, como as da “estrela impiedosa”, da “antirrosa esplêndida”, da “ex-rosa”, do “puro ato inabitável”, para citar algumas. Para o crítico Ivan Marques, Orides, assim como Clarice Lispector, via “a literatura como uma porta para atingir o ‘real’, a essência das coisas” (Marques, 2020, p. 17). Entretanto, ao ser questionada em entrevista por Michael Riaudel, Orides diz não saber o que quer dizer “realidade” e também não saber o que queria dizer quando utilizava a expressão “atento ao real”: “sei lá, acho que é isso mesmo, não sei dizer” (Fontela, 2019, p. 75). Apesar de a poeta não nos entregar uma chave de leitura sobre o “real” de que fala, seu projeto literário se desdobra como um instrumento para apreendê-lo e persegue-o como algo que nunca pode ser de todo abarcado — o que parece ser confirmado por sua falta de palavras para explicá-lo quando questionada. Portanto, a pergunta que se coloca é: em que consiste o real de Orides Fontela?

Para Augusto Massi, ainda não aprendemos a lidar com a “Orides real” que tem em sua poesia uma “corrente subterrânea” muito mais disforme e opaca do que uma aparente harmonia e beleza que sua poesia transmite (Massi *apud* Marques, 2022, 13). Ao lado da construção de “jardins na amplitude”, que procuram no voo o encontro com o “branco/ cume perfeito” (“Voo II”, Fontela, 2015, p. 146) e, na luz “inatingível suspensa” um “horizonte” (“Luz”, Fontela, 2015, p. 78), lemos também no “pouso” (“Pouso”, “Pouso (II)”, Fontela, 2015, p. 50-173) e na “escuríssima água” (“Antigênesis”, Fontela, 2015, p. 279) o peso de um real mais denso e terreno. Nessa mescla de elementos dissonantes, de campos dissemelhantes, podemos enveredar para uma leitura comparativa entre seus livros considerando uma passagem

⁷ Esse depoimento e outros, bem como entrevistas e resenhas da poeta, foram organizados por Nathan Matos e publicados pela editora Moinhos, em 2019, num volume intitulado “Orides Fontela – Toda palavra é crueldade”, que será utilizado como fonte ao longo desta dissertação.

da abstração mística para uma escrita mais “terra a terra”, mais voltada ao “real” terreno. Essa perspectiva, defendida por Ivan Marques (2022) e outros críticos, é validada pela própria autora ao dizer, na entrevista concedida a Riaudel, “Eu comecei vendo fotografias de quadros abstratos, e depois é que eu entendi o figurativismo. A poesia, eu fiz a mesma coisa. Comecei super abstrata e agora estou tentando concretizar um pouco. Parece que eu fiz as coisas de cabeça para baixo” (Fontela, 2019, p. 77). Movimento confessado também na entrevista de 23 de janeiro de 1989, concedida a Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado:

Até Alba os meus versos viviam pairando lá em cima, sublimes demais. Poesia sobre poesia... chegou um ponto que eu mesma fiquei *pê 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. Foi intencional. Depois de *Alba*, já não aguentava mais esse negócio nas nuvens. Se os outros aguentam, não sei, mas eu estava cansadíssima [...] concretude, estou procurando isso (Fontela, 2019, p. 48-49. Itálicos dos autores).

Entretanto, apesar de ser um movimento claramente perceptível no decorrer de sua produção, a mistura entre uma “poesia para cima” e uma poesia “mais encarnada” se faz presente do começo ao fim. Em *Transposição*, por exemplo, lemos, logo na epígrafe, a intuição de estar “a um passo impossível de Deus”, para logo depois lermos a força do que é “agressivamente real”, da “palavra real” e do “real buscado até o sangue”. Nesse sentido, a procura pelo “real” contida na poesia orideana pode ser expressa tanto através de um tom místico quanto através de um campo concreto pleno de existência. Por vezes, ela parece figurar um campo etéreo religioso e, por vezes, um ambiente terreno muito mais polimorfo e estranho do que o que estamos acostumados a chamar de realidade. Nas palavras de Ivan Marques (2020, p. 22. Itálicos do autor) “a poeta parece operar com duas concepções: o *real* como sinônimo do ser e da divindade, da qual o espírito religioso sonha aproximar-se, e o *real* no sentido mais corriqueiro do que tem existência verdadeira, de como as coisas realmente são, daquilo que não se pode fugir”.

Entretanto, compreendemos que a poesia orideana como “instrumento altamente válido para apreender o real” se inscreve nessa mescla entre os elementos díspares (entre as alturas e o terreno, entre a brancura puríssima e o sangue, entre o voo e o pouso, entre a água cristalina e a escuríssima água), como um meio pelo qual o “real” obscuro de Orídes parece penetrar.⁸ Isso, porque todo o léxico voltado ao místico ou ao campo concreto faz parte de um

⁸ Nesse sentido, podemos pensar, com a pesquisadora Roberta Gonçalves, que “o paradoxal amálgama de potência e impossibilidade é o eixo central da poética orideana; subterrâneo, manifesta-se nas diversas figurações e metáforas que vão se enredando ao longo da obra, sendo mais facilmente identificáveis na base de pares antitéticos — como voo e pouso, céu e abismo, silêncio e palavra, dia e noite, de modo que há sempre um termo que tende

campo maior que a procura pelo real na poesia de Orides parece perseguir, como se os elementos aparentemente tão dissonantes servissem muito mais como uma construção simbólica própria — num “repertório metafórico vocabular próprio” como diz Flora Süssekind em *Seis poetas e alguns comentários* (Süssekind, 1989, p. 183) —, que aponta para aquilo que não é possível ser de todo compreendido ou abarcado do que uma investigação sobre a mística, sobre a natureza bruta terrena ou, ainda, sobre a realidade concreta vivenciada cotidianamente. Privilegiaremos, portanto, nessa pesquisa, ler a procura pelo real como fundamento da poesia de Orides confrontado principalmente com o poder da linguagem, com um real impossível que a linguagem orideana serve como instrumento de (in)apreensão.

2.1 A ESTRELA PRÓXIMA OU A APREENSÃO IMPOSSÍVEL DO REAL

O servilismo da poesia de Orides em relação ao real é o serviço prestado por sua poesia ao ir até o limite do que a palavra não pode alcançar. É a “difícil prova” que a poeta estabelece para o seu trabalho, porque sabe que “a poesia é impossível” (“Homenagem (II)”, Fontela, 2019, p. 254) e, ainda assim, não recusa sua tarefa, não deixa de empreendê-la, mas faz dessa impossibilidade fulcral o fomento de sua escrita. Portanto, afirmar categoricamente que a poesia é impossível não é somente constatar uma incapacidade da linguagem e da poesia em designar plenamente o mundo ou a si mesma, mas é uma compreensão da escrita poética como um meio que visa trazer o impossível para dentro dela. Isso porque, ainda que a poesia seja impossível, Orides não deixa de fazer poesia, mas a compreende como sua tarefa de vida do começo ao fim.⁹

para o campo da potência e outro para o campo da impossibilidade. E ainda, como fruto e exemplo privilegiado desta relação, está a ocorrência de vida e morte, sendo que ambos contêm simultaneamente os dois princípios; ou seja, não se configuram como antítese e sim como paradoxo, tanto a vida quanto a morte carregam o germe de potência/impossibilidade” (Gonçalves, 2014, p. 79).

⁹ Orides de Lourdes Teixeira Fontela (1940-1998) começou a escrever poemas desde pequena, aos 7 anos de idade. Nessa época, já publicava pequenos versos no jornal infantil de sua escola e fazia recitações no púlpito da igreja em homenagem a Nossa Senhora. No entanto, ela mesma afirma que entrou na sua fase “pré-literária” no Ginásio, quando aprendeu métrica lendo os poemas de Gonçalves Dias. Foi a partir desse momento que ela sentiu adquirir uma “aura de poeta” e passou a publicar com mais frequência em jornais locais de São João da Boa Vista. Em 1965, ao acaso, Orides foi “descoberta” por Davi Arrigucci Junior, o “Davizinho”, seu amigo de infância e conterrâneo, que, ao ler seu poema “Elegia I” no jornal *O Município*, ficou impressionado com a sofisticação poética da amiga e passou a incentivá-la em sua carreira literária, apresentando seus primeiros poemas a Antonio Candido. Esse reencontro mudou a vida de Orides, que, incentivada por seu conterrâneo, logo se mudou para São Paulo e se matriculou no curso de Filosofia na USP. Em 1969, ela lançou seu primeiro livro, *Transposição*, com o apoio do Instituto de Cultura Hispânica da universidade e, posteriormente, *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). Nos últimos anos de sua vida, Orides enfrentou sérias dificuldades financeiras, que resultaram em falta de moradia e problemas de saúde. Apesar das adversidades, ela continuou promovendo seu último livro, dando entrevistas e escrevendo depoimentos incansavelmente, pois, como ela mesma afirmava repetidamente, no final, a única coisa que lhe restava era a poesia.

No marco zero de sua poesia publicada em vida, Orides já localiza sua intenção de escrita poética a um passo do impossível: “A um passo do meu próprio espírito/ A um passo impossível de Deus/ Atenta ao real: aqui./ Aqui aconteço” (Fontela, 2015, p. 25). No poema-epígrafe que abre quase três décadas de produção literária podemos ler uma estrutura de proximidade e distanciamento com um impossível real que será o horizonte de sua escrita — e que, como tal, assim como um horizonte, aproxima-se de nós e se distancia a cada passo que damos em sua direção. Sua atenção ao real localiza sua escrita no mundo aqui, não nas alturas de uma poesia ideal, hermética ou abstratizante como parte da crítica lê a obra de Orides. Em vez disso, seu ponto de visão parte do aqui do mundo e da linguagem para criar uma experiência de uma nova relação entre linguagem e mundo. Apesar de servir-se de figuras como Deus ou espírito, podemos ler um real impossível sentido e vivenciado, em que a “transcendência” é mais um meio de especulação e aproximação dos impasses constituintes da linguagem e da investigação sobre o que é ser um “falante” do que uma ascese espiritual silenciosa e fechada em si. É uma visão que parece ser expressa também pela poeta em seu depoimento: “Ora, uma intuição básica de minha poesia é o ‘estar aqui’ — auto-descoberta e descoberta de tudo, problematizando tudo ao mesmo tempo. Só que este ‘estar aqui’ é, também, estar ‘a um passo’ (...) e este um passo é o ‘impossível’ com que luto” (Fontela, 2019, p. 36).

Desse modo, o passo orideano escreve sua relação com o real a partir de uma pequena distância que é também abismal porque imprime um impossível em ser superado. O eu-poético da poesia de Orides sabe seu passo impossível, mas continua a buscá-lo, luta contra ele, luta medindo o corpo da língua com o corpo da experiência sensível que escapa às categorizações prontas da linguagem, luta como questionamento e trabalho, mas luta também no sentido de fazer o luto de uma linguagem que é limitada, que (ainda) não pôde dizer seu núcleo impossível.

Uma de suas “Questões” exprime o dilema de sua poesia em frente desse impossível: “Difícil o real./ O real fruto./ Como, através/ da forma/ distingui-lo?” (Fontela, 2015, p. 85). Em outro poema, “Rosa”, a questão ganha outro contorno: “como expressar mais o que é densidade inverbal viva?” (Fontela, 2015, p. 51). Essa busca por um *inverbal* sem forma através da forma da palavra é, para Alberto Pucheu, “o limite máximo à que um ou uma poeta se lança” (Pucheu, 2019, p. 147). Segundo o crítico e poeta, “[t]al esforço de apreensão, impossível, do real, faz a poesia se lançar em direção ao que ela não tem como apreender” (Pucheu, 2019, p. 147). Portanto é um real colocado em contraposição à linguagem que uma “poesia impossível” busca escrever, fazendo a linguagem ir até o seu limite, criando no poema um espaço de especulação e forçamento da linguagem, em que “o real buscado até o sangue” força “o arco [a] se verga[r]/ até o extremo limite” (Fontela, 2015, p. 142), como podemos ler no poema

“Odes”, de *Helianto*. Ou seja, a criação da experiência da inevitável ambiguidade que é tentar escrever o limite da palavra e o seu além, o seu impossível.

Desse modo, podemos compreender que o real de Orides, ou a “Orides real” — cuja crítica e cujos leitores ainda não aprenderam a lidar (de acordo com Augusto Massi) —, além de se aproximar a um campo místico e a um campo da concretude, aproxima-se também do que Orides encontra como um impossível para a linguagem dizer. O que parece ser validado pelo que a poeta escreve em depoimento: “Persigo a ‘aguda trama/ da meta/ morfose’ e, para isso, filosofia, zen e o que mais vier, tudo serve — rumo ao não-dito, ao nunca dito, ao inexprimível” (Fontela, 2019, p. 38-39).

Contudo, o que significa perseguir aquilo que escapa à palavra, que é indicado como um impossível a ela, cuja distância é ínfima, mas impossível de ser superada, em um trabalho essencialmente *da e pela* palavra? Para responder essa pergunta podemos nos aproximar daquilo que Lacan chamava também de real, algo que um discurso só pode tocar ao encontrá-lo como impossível.¹⁰ Para Lacan, o real é aquilo que “não cessa de não se inscrever” (Lacan, 1985, p. 127) nas nossas tentativas sempre falhas de representar a experiência humana ou o mundo, como “a totalidade ou o instante esvanecido” (Lacan, 2005, p. 45). Portanto, o termo “real” não é utilizado como sinônimo de “realidade”, mas parece descrever um espaço muito mais polimorfo e descentrado do que a nossa percepção da realidade consegue exprimir. Segundo Dunker:

O real é o que a gente tem que tirar da realidade, tem que subtrair da realidade para que a realidade, que é um compósito simbólico-imaginário, apresente-se para nós como uma totalidade integrada, harmoniosa, unida, dotada de sentido [...] O real é aquilo que não se integra, é o abjeto, é o heterônimo, é o impensável, o que não pode ser nomeado, é aquilo que resiste (Dunker, 2016).

Uma alteridade radical, o campo do desconhecido, um indizível que resiste às tentativas de nomeação e enquadramento. Por isso, em outra definição canônica, o real de Lacan é descrito como “um impasse da formalização” (Lacan, 1985, p. 125). Ou seja, aquilo que não cabe na forma, seja ela qual for. Esse impasse é colocado com aguda intensidade por Orides logo em seu primeiro livro *Transposição*, em que podemos ler intensos questionamentos sobre um real que escapa à forma linguística:

Questões

¹⁰ Em *O seminário, livro XIX*, Lacan afirma que “não acessamos o referido real senão no e através do impossível que somente o simbólico define.” (Lacan, 2012 [1971-1972], p. 136). Em *O aturdido* ele diz que “pelo impossível de dizer se mede o real” (Lacan, 2003 [1972], p. 497).

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, 2015, p. 85)

Como viver a plenitude do que nasce? Como distinguir o real através da palavra? Como captar o que não tem forma através da forma? Como viver a aguda intensidade do que é real e verdadeiro? São algumas das inúmeras perguntas que podem ser levantadas pelos questionamentos do poema. Orides lança aos seus leitores o desconforto que os impasses do real em sua relação com a linguagem colocam aos seus falantes. Uma inquietação extrema e violenta sobre o que a forma da palavra não pode apreender, mas também sobre o que movimenta o diálogo poético e convoca o dizer.

Diálogo

Variável asa lúcida
tramando verbos véus
de sentido humano nas
coisas

lúcida sede in
expressa inesgotável
prospecção infecunda
do segredo

texto ato humanidade
variável asa diálogo
entre o verbo e o real
inefável.

(Fontela, 2015, p. 43)

A palavra, coisa humana, que tece o sentido das coisas e das experiências que vivemos é também o véu que encobre o real a que Orides se refere. É um real adjetivado como um inefável, ou seja, como um inalcançável, indizível ou indescritível. Entretanto, é o que convoca a sede *in-expressa* do segredo. O que isso quer dizer? No *enjambement* do poema, podemos pensar que o *in* além de negar a possibilidade de expressão através da coisa humana da palavra, é também o que se faz “in”, em palavras, ou ainda, expresso através e dentro da palavra, como o segredo que a palavra não diz, mas sussurra na obscuridade da confiança e do mistério. Algo ainda sem nome, que está dentro da linguagem, como um “limite íntimo”, cuja “saída é a volta”, como escreveu Orides no poema “Caramujo” (Fontela, 2015, p. 61), em que, na saída da linguagem para um real inefável, o poema encontra o seu “segredo” na volta que a linguagem faz sobre si mesma ao se contorcer em torno do que ela não pode apreender.

Nesse sentido, compreendendo o real orideano como um impossível — como aquilo que a poeta traz em sua poesia mas que a deixa “sem palavras” ao ser questionada sobre: “sei lá [...] não sei dizer” (Fontela, 2019, p. 75) — podemos entendê-lo em proximidade com o que Lacan também nomeia de real, um ponto indizível da experiência do ser falante. Nessa orientação, é necessário ressaltar, com Agamben, que, apesar de inapreensível, o “indizível” real não é a ausência do dizer, mas é algo que fica “bem mais zelosamente guardado pela linguagem do que o fora pelo silêncio”, porque “o indizível, para linguagem, nada mais é que o seu próprio querer dizer” (Agamben, 2006, p. 27). O que, de certa forma, Agamben aponta que já estava colocado por Hegel em sua *Fenomenologia* quando este desenvolve que “o limite da linguagem cai sempre no interior da linguagem, está desde sempre contido nela como negativo” (Agamben, 2006, p. 27).

Em termos mais lacanianos poderíamos compreender, com Miller (2011, p. 126), que o impossível à linguagem é definido a partir das possibilidades da linguagem: “é preciso haver uma articulação simbólica para podermos dizer que alguma coisa é impossível” (Miller, 2011, p. 126). Isso, porque com o real puro não há como trabalhar, uma vez que “o real é um branco, não tem nenhuma fórmula escrita respondente”, ele “inscreve-se apenas no negativo” (Miller, 2011, p. 126). Ou seja, é um negativo que se apresenta *in*, em palavras.

Nesse sentido, os símbolos orideanos mais recorrentes em sua obra são também constantemente negados, tais como: “ex-rosa”, “antirrosa”, “real inefável”, “inverbal”, “anti-passáro”, “jardim não mais geometria”. Porque é na negação das palavras prontas, na violação de uma linguagem harmoniosa em suas relações mais íntimas que o diálogo poético pode tecer o inesgotável segredo da palavra entre o verbo e o real inefável.

Esse diálogo poético fica mais claro se compreendermos a poesia como aquilo que está posto desde T.S. Elliot como a função social da poesia — que é retomado por Orídes em sua “Uma – despretensiosa – minipoética”. Para o teórico e poeta, a função essencial da poesia é ampliar a sensibilidade e possibilidade de pensamento realizado a partir de uma determinada língua (Elliot, 1972). Por isso, cabe ao poeta não só “preservar” a potência de uma língua, mas “melhorar e ampliar” (Elliot, 1972, p. 35). Ora, como isso seria possível se o poeta não tivesse como um horizonte aquilo que ainda é impossível para uma linguagem dizer? Aquilo que ainda não foi dito. Ao tocar ou sussurrar o impossível para uma língua dizer, podemos ler um remanejamento do conjunto de possibilidades do que uma linguagem pode alcançar dizer e, assim, ampliar a possibilidade de sentir e de pensar através de uma língua.

No poema datado de 23 de julho de 1964, presente na seção “Antigos” de *Rosácea*, Orídes marca seu lugar de escrita ainda precoce numa zona “sem palavras”:

Cansa-me ser. A chaga inumerável
de mim cintila; sem palavras, úmida
fonte rubra do ser, anseio e tédio
de prosseguir, inabitada, viva.

Prosseguir. Ai, presença ignorada
do ser em mim, segredo e contingência,
espelho, cristal raso, submerso
na eternidade do existir, tranquilo.

Cansa-me ser. Ai chaga e antigo sonho
de áureas transmutações e vidas outras
além de mim, além de outra vida!

Mas amolda-me o ser. Prende-me a essência
(raiz profunda e vera) a imutável
condição de ser fonte e ser ferida.

(Fontela, 2015, p. 295).

O soneto “sem título” inusualmente marcado em primeira pessoa pelo pronome pessoal *me* se distingue da obra poética orideana costumeiramente impessoal. Essa demarcação da posição enunciativa, entretanto, apresenta um ponto de partida de uma relação com a escrita que será travada nas obras que virão. Além de exprimir um sofrimento, uma “alta agonia ser/difícil prova” (Fontela, 2015, p. 294) — como descrita em outro soneto de *Rosácea*, que é experimentada em sua poesia, em reflexo com a vida verdadeiramente de poeta levada por nossa

autora¹¹ —, marca também a aflição da poeta que quer escrever o real ou o ser através de uma poesia prenhe de questionamentos e tensões.

O cansaço de que o eu lírico reclama exprime um sofrimento que palpita e transforma o artigo definido “a” (do primeiro verso) em grito estridente “ai, ai” (dos versos cinco e nove). O antigo sonho em se transmutar em outra vida além da vida que grita precisa ser abandonado. A perda da ilusão dói ainda mais, mas prende o eu do poema a essência (raiz e vera) que não pode mais ser ignorada. O espaço “sem palavras” que abre o exercício poético é a chaga, a fonte e a ferida sob as quais a poesia pode se abrir ao seu acontecimento, pois é o que dá “vida” ao poema, ainda que a partir de um sofrimento. Como “úmida fonte rubra” e “chaga cintilante” a poesia para o real dá nascimento a algo poderoso, pungente e brilhante, que pode criar o diálogo poético entre outros falantes, como podemos ler também em “Sede”, de *Transposição*: “Fonte maior/ e não oculta/ fonte sem Narciso/ nem flores. [...] Bendita sede a congregarmos em torno da fonte” (Fontela, 2015, p. 86).

A nascente da poesia de Orides faz manar a água que provê sem cessar a vontade de dizer/ escrever/ dialogar muito peculiar e singular. O que pode ser observado no uso das interjeições (a, ai, ai), como fragmentos de uma língua ainda não acabada, um pré-gramatical, um espaço de som e balbucio que indica o que não tem sentido estanque, como uma “fonte maior” sem espelhos nem adornos, ainda límpida, por isso “sem palavras”. Podemos pensar que há muitas maneiras de ficar sem palavras, seja numa inibição ou impotência do dizer ou do que essencialmente não se pode dizer. Segundo Nunes, há várias formas de ficar sem palavras, de fazer silêncio:

Existem vários tipos de silêncio: a recusa da palavra, por não querer dizer; a falta do que dizer, devido a uma pobreza de elaboração; a censura do dizer, uma imposição do silêncio; o esquecimento do que iria ser dito, como acontece na afasia; e a impossibilidade do dizer, posto que não existe palavra que expresse, e portanto, faz-se silêncio (Nunes, 2022, p. 28).

A partir da leitura aqui desenvolvida, aproximamo-nos mais dessa última posição do fazer silêncio. Contudo, o poema orideano, apesar de saber a impossibilidade de dizer o real,

¹¹ O biógrafo de Orides Fontela, Gustavo de Castro, chama a atenção para a “vida de poeta” levada por Orides: “Carlos Drummond de Andrade afirmou, sobre Vinicius de Moraes, que ele tivera ‘uma verdadeira vida de poeta’. Drummond se referia à boemia, ao glamour da carreira diplomática e ao meio musical. Muitos poetas não têm tal ‘vida de poeta’ – como o funcionário público Carlos Drummond. Outros, sim – como o próprio Vinicius. Mas outros, ainda, têm uma ‘vida de poeta’ de maneira muito diferente da de Vinicius. [...] Na segunda metade do conturbado século XX, Orides Fontela levaria sua ‘vida de poeta’ quase à maneira dos românticos do século XIX. Uma vida voltada para a poesia, para o pensamento e para a arte, e avessa às vicissitudes e exigências da existência cotidiana. Jamais se casou, não teve filhos, não tinha paciência para as convenções sociais e materiais” (Castro, 2015).

ou o ser, não cede ao silêncio puro. O poema localiza esse impossível como a chaga da escrita poética como a fonte em que a raiz profunda de sua poesia se constrói e que não será mais ignorada. Isso, porque, ao contrário da clássica conclusão de Wittgenstein (2001, p. 281) — na proposição 7 de seu *Tratado*: “sobre o que não se pode dizer, deve-se calar” —, o poema macula, em palavras, o espaço “sem palavras”. Em entrevista, Orides confessa sua posição diante do silenciamento imposto por Wittgenstein: “Dizem geralmente que o que não pode se dizer deve se calar. Mas é o contrário: o que não se pode dizer vira símbolo, vira metáfora, vira poesia, vira um blá, blá, blá do tamanho de um bonde, vira ideologia, o diabo a quatro.” (Fontela, 2019, p. 66). Isso, porque ceder ao silêncio absoluto diante do impossível de dizer seria “extirpar da linguagem o peso do real” (Iannini, 2013, p. 342). Ou seja, seria fazer uma separação radical entre o simbólico e o real. Seria extinguir da língua “as grandes irregularidades da linguagem” que a fazem viva e que possibilitam a produção de novos enunciados ainda não aprisionados pela sistematização das leis linguísticas. O preço a se pagar pela separação radical de Wittgenstein é o silêncio da repetição infinita do já dito ou o silêncio inefável da experiência religiosa.

O lugar do poema de Orides, contudo, não cede à pura repetição do já-dito nem à experiência religiosa, mas elabora sua poética como o espaço mesmo de trazer esse impossível à língua. Fonte que incita, embriaga e congrega outros falantes a uma nova experiência com a língua, mas que também é chaga e ferida, pois a fonte maior será maculada pela cor rubra, pelo vermelho vivo cor de sangue, para expressar o seu real.

Essa concepção de poesia que lemos em Orides vai em direção a uma tradição poética bastante antiga. Segundo o pensador George Steiner:

Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e o verso simbolista russo, o tema das necessárias limitações da palavra humana é frequente. Traz em si a crucial alusão àquilo que está fora da língua, àquilo que aguarda o poeta se ele chegar a transgredir as fronteiras do discurso humano (Steiner, 1988, p. 58).

Essa crucial alusão àquilo que está fora da língua, Orides aborda como um limite interno à língua, como vimos. Portanto não é uma transgressão, uma saída das fronteiras da linguagem humana, mas um indicar o além da linguagem, seu impossível, enquanto reescreve os limites da linguagem em torno desse impossível que é também criado, porque não está dado de antemão.¹² Nesse sentido, é uma construção de um limite como impotência diante do

¹² No prólogo que Jorge Luis Borges escreve para *A invenção de Morel* de seu amigo Adolfo Bioy Casares, o escritor argentino ao defender o que ele chama de “novela de peripécias” constrói uma crítica sobre a ascensão dos “romances de cunho psicológico” que recorrendo ao “informe” levaria a concluir que “ninguém é impossível” (Borges, 1986, p. 8). Nelas, poderíamos ler “suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se

indizível, mas também a aceitação do impossível, não para transgredir o limite, mas para abarcá-lo, fagocitá-lo pela palavra. Assim, a escrita orideana não constrói fronteiras rígidas entre o verbo e o real inefável, mas um litoral *entre* dois campos heterogêneos que se permeiam mutuamente. Em *Lituraterra*, Lacan propõe uma compreensão de literatura pautada pelo litoral:

A fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum. [...] Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos? A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha? (Lacan, 2003, p. 18).

Se pensarmos a relação entre o dizível e o indizível em Orides Fontela como dois campos separados abruptamente, ou enquadraríamos sua poesia no campo do dizível ou do campo do indizível. Não haveria relação possível, pois, as fronteiras do dizer estariam claramente separadas por um muro intransponível. Entretanto, lemos um além da linguagem escrito em uma poética que tem como marca a transposição como uma prática que “destrói muros” (Do poema *sem título*, Fontela, 2015, p. 399). Desse modo, entender sua escrita como o desenho de um litoral parece nos servir melhor à compreensão.

O litoral, nesse sentido, localiza o encontro entre dois campos heterogêneos, como a água e a terra, que se permeiam num encontro contingente de maneira singular a cada encontro. A noção de litoral desenvolvida por Lacan circunscreve a relação entre o simbólico e o real, entre o campo da matéria significativa e o campo do impossível e do inapreensível pela palavra e pela razão — a borda no furo do saber que o simbólico desenha, escreve. Assim, podemos ampliar a noção de linguagem que pretendemos desenvolver aqui porque, ainda que a linguagem se estenda por toda a extensão do que chamamos de registro do simbólico, ela, ao mesmo tempo, se enlaça com o imaginário e o real, assim como lembra Lacan (2003, p. 316) em “Talvez em Vincennes”: “Afirmar, de fora a fora, que a linguagem enlaça esses lugares”.

Desse modo, a poesia de Orides se inscreve numa tradição poética bastante mallarmeana não como “uma forma de se alcançar uma perspectiva metafísica da própria escrita”, como afirma Alexandre Costa (2001, p. 15), porque isso seria colocar o impossível como um além, como um transcendental, mas é trazer o impossível que permeia a palavra pela

adoram a ponto de se separarem para sempre, delatores por fervor ou por humildade...” (Borges, 1986, p. 8). É interessante observar que a crítica de Borges é também uma defesa do impossível, de um limite para a representação e para o simbólico, sem o qual levaria “à desordem mais completa” (Borges, 1986, p. 8). A defesa de Borges parece ser muito certa, lida retrospectivamente, no tempo em que a publicidade e os ditos *coachs* não cansam de repetir e parafrasear a frase veiculada massivamente pela propaganda da Adidas em 2006: “*impossible is nothing*”. Para entender melhor o problema do desaparecimento de um horizonte impossível e seus desdobramentos para a “Ordem simbólica no século XXI” conferir Ram Mandil (2005, 2011).

palavra. Assim, a poesia de Orídes é uma forma de “transformar o impossível a escrever em uma espécie de escritura do impossível”, como afirma Safatle (2006, p. 281) sobre o problema da escrita a partir de Lacan. Uma forma de fazer a impossibilidade ou a impotência em escrever o real passar para uma escritura do impossível. Para isso, seguindo a linha de Mallarmé, nossa poeta também não procura dar nome ao que não tem nome, pois isso seria “aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, evocá-lo” (Wilson, 1993, p. 22), como ela faz no poema “Adivinha”, de *Teia*:

Adivinha

O que é impalpável
mas
pesa
o que é sem rosto
mas
fere
o que é invisível
mas
dói.

(Fontela, 2015, p. 339)

Disposto em nove versos, em que cinco deles é composto por uma única palavra, o poema engendra um ritmo ágil de leitura. Os cortes radicais dos versos, além disso, implicam um espaço silencioso à adivinha que diferente dos outros poemas analisados até aqui recorre a uma forma inusual para enlaçar o inexprimível aberto à questão proposta discursivamente, mas em sua própria materialidade constitutiva. A chave do poema, portanto, parece não estar somente vinculada a eterna procura do que não tem resposta, mas aos espaços abertos pelo poema que nos permitem entrar e enlaçar também o não dito numa leitura que pouco a pouco vai tecendo uma homenagem ao que escapa à língua, sugerindo, evocando, aludindo, dando contorno ao seu centro indizível.

Em uma sequência de negações, o objeto do poema parece impredicável, mas nem por isso inexistente. Atua no campo sensível, pesa, fere, dói. Então, qual seria a resposta para a “adivinha” de Orídes? Talvez tentar respondê-la seria violentar o poema e o problema que ele coloca. Contudo, sabemos, que é o âmago sem nome, impalpável, sem rosto e invisível que dá nervo aos seus poemas e apresenta-se materialmente na dualidade proposta entre som e silêncio, corte e enlace, disposto em sua “advinha”.

Nesse sentido, podemos nos aproximar mais uma vez da conceituação lacaniana do real. Isso, porque, segundo Badiou:

a simples realidade do conceito não pode valer como uma autêntica prova do real, já que, precisamente, supõe-se que o real seja aquilo que, à minha frente, resiste a mim, não é homogêneo a mim, não é imediatamente redutível a minha decisão de pensar. Quando muito, posso pretender formular, com semelhante ponto de partida, uma hipótese sobre o real, mas não uma apresentação do próprio real. Assim, a filosofia, exageradamente racional, ou tentada pelo idealismo, careceria de real, porque em sua própria maneira de começar ela o teria rasurado, obliterado, dissimulado sob abstrações fáceis demais [...] Tudo isso, para concluir que, em se tratando do real, não se pode começar nem por uma definição rígida, que se construiria filosoficamente à distância de qualquer prova efetiva, nem pela ideia de um encontro sensível com a exceção, que nos abriria de repente a porta do real. Nem a arrogância do conceito nem a provocação do escândalo trazem em si mesmas uma revelação do real. Temos de lidar com essa questão de outro jeito. Andar que nem siri, ou construir diagonais, para nos aproximarmos do real num processo singular a cada vez (Badiou, 2017, p. 9-20).¹³

Apesar do problema do impossível ter levado Orídes a estudar filosofia,¹⁴ foi na poesia que ela encontrou um jeito de abordar esse real inominável num processo singular a cada vez. Ao incitar, provocar, o encontro com um real impossível através de construções estranhas à linguagem a cada poema. O que significa também que cada poema nos exige uma leitura singular e sensível do que os poemas orideanos voltados para o real nos convocam a ler.

Assim, ainda que possamos seguir uma linha de compreensão do real orideano a partir de uma certa teoria da poesia que tem nesse “impossível” ou “indizível” o motivo de um trabalho eminentemente poético — e que inclusive atribui valor e caracteriza a poesia, como afirma Octávio Paz em *O arco e a lira*:

O poema transcende a linguagem. [...] O poema é linguagem — linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação —, mas é também alguma coisa a mais. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa (Paz, 1982, p. 135).

Entendemos que não se trata de “dizer o indizível” (Paz, 1982, p. 136), como afirma o crítico. É, de outro modo, expressar o indizível sem esmagá-lo, sem abafá-lo ou recuperá-lo numa positividade harmoniosa e tranquila.

¹³ Ainda nesse sentido, Badiou (2017, p. 13-14) comenta que “para Kierkegaard, Hegel não alcançou o real porque acreditou que esse real podia se desvelar numa vasta construção racional, um discurso “científico” cujo ponto de partida eram categorias puras: o ser, o nada, o devir... Ora, é preciso partir de um ponto completamente diferente: a subjetividade como tal, única capaz de experimentar e descrever o que é o *encontro* com o real. E essa experiência toca tanto mais no real na medida em que assume o risco da angústia que se sente se ele vem a faltar ou, pelo contrário, a superabundar”. Nesse sentido, podemos encontrar na poesia orideana mais um “sinal” que sua procura pelo “real” apresenta, uma vez que seus poemas não cansam de manifestar a “alta agonia” que a sua tarefa poética carrega.

¹⁴ “Ora, uma intuição básica de minha poesia é o ‘estar aqui’ [...] Só que este ‘estar aqui’ é, também, estar ‘a um passo’ — de meu espírito, do pássaro, de Deus — e este um passo é o ‘impossível’ com que luto. [...] Ora, esta posição existencial básica de meus poemas já é filosófica, isto é, já seria possível desenvolvê-la em filosofia, e daí veio meu interesse pela filosofia propriamente dita” (Fontela, 2019, p. 36).

Desse modo, manifestar a escrita do indizível, ou do impossível real, é uma ética que mantém o querer-dizer aberto, assim como escreve Clarice Lispector (1999, p. 128): “mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (Lispector, 1999, p. 128), porque “o melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (Lispector, 1998, p. 95). Ou seja, dentro da escrita, aquilo que ela só pode trazer ao escrever, junto com a linguagem, são as entrelinhas constituintes do dizer que se abre à vivacidade que só a linguagem permeada pelo real pode alcançar. Por isso, em Orides, o “melhor” do escrito está também nas estrelinhas, pois se sabe que a “estrela impiedosa” do poema é “A estrela próxima/ próxima: mais ainda/ estrela/ - muito mais estrela/ que próxima” (Fontela, 2015, p. 193), como escreve em um de seus “Poemetos (II)”, em *Alba*, e que é reelaborado como um desejo explícito em *Rosácea*:

Homenagem II

Mário Quintana

PROGRAMAS

Exorcizar os ventos
anular as estátuas
recuperar os anjos
– instaurar a alegria.
Para instaurar jardins:
desencantar as fadas
dissolver os rochedos
devorar as esfinges.

A ESTRELA PRÓXIMA

A poesia é
impossível
O amor é mais
que impossível
a vida, a morte loucamente
impossíveis.
Só a estrela, só a
estrela
existe
– só existe o impossível.

(Fontela, 2015, p. 254)

A simbologia estelar faz parte do repertório metafórico vocabular próprio de Orides Fontela. Desde *Transposição* a estrela se configura como a luz inebriante que ilumina e guia o fazer poético. Em seu primeiro livro lemos a estrela orideana como um “sol novifluente que transfigura a vivência” (Fontela, 2015, p. 33) da palavra, como uma estrela que precisa ser despida para alcançar a vivacidade poética, assim como ela escreve também em “Mãos”, do

mesmo livro: “desnudar a estrela essencial/ sem ter piedade do sangue” (Fontela, 2015, p. 36). Para, em *Alba*, encontrarmos tal estrela em sua “maior nudez” (“Nudez”, Fontela, 2015, p. 208) que o poeta precisa saber de “cor” para poder habitá-la, como diz o verso de “Poema”: “habitar sua estrela impiedosa” (Fontela, 2015, p. 170). Como uma estrela que sidera a poeta e a poesia, perturba-a e coloca-a em vertigem em relação a sua inapreensibilidade iluminadora, algo que pode ser lido nos versos de “Alba (II)”: “A estrela d’alva — puríssimo/ centro da aurora — sidera-me/ penetra-me até à vertigem” (Fontela, 2015, p. 198).

No poema-homenagem transcrito de *Rosácea*, lemos um tributo que parece se inspirar em “Das utopias”, do homenageado Mário Quintana (2005, p. 888): “Se as coisas são intangíveis... ora!/ Não é motivo para não querê-las.../ Que triste os caminhos se não fora/ A mágica presença das estrelas”. Se a poesia é impossível como uma estrela à distância e desejada por aquele a que é atribuída a função de poeta, é necessário habitá-la, sabê-la de cor, deixar sua iluminação impossível banhá-lo e siderá-lo numa vertigem que irradia à poesia e ao seu leitor.

O brilho estelar é tamanho que seu impossível se estende para a existência de tudo que há. Se tudo é impossível — a poesia, o amor, a vida e a morte, a estrela — só existe o impossível. Para algum leitor desatento,¹⁵ essa afirmação pode parecer vazia e inverdadeira, uma vez que sabemos que essas coisas existem. Entretanto, afirmar que só existe o impossível é perceber a complexidade e profundidade do real sob o qual a experiência poética se ancora. Explico, ao aproximarmos o real de Orides ao real lacaniano, podemos compreender que o inapreensível e irrepreensível real, em contraposição ao simbólico e ao imaginário, é concebido como a instância pré-experiencial daquilo que se faz presente no instante do “há”. Nas palavras de Jean Claude Milner:

Há três suposições. A primeira, ou melhor, uma, pois já é demais pôr ordem nisso, por mais arbitrária que seja, é que *há*: proposição tética que só tem por conteúdo sua própria posição — um gesto de corte, sem o qual não há nada que exista. Chamaremos isso de real ou R. Outra suposição, dita simbólica ou S, é que *há língua*, suposição sem a qual nada, e singularmente nenhuma suposição, poderia ser dita. Uma outra suposição, enfim, é que *há semelhante*, onde se institui tudo o que faz laço: é o imaginário ou I (Milner, 2006, p. 7. Itálicos do autor).

Ou seja, no instante do nascimento do há, anterior, ou posterior, a qualquer predicação ou sentido imaginário de relação, o “Salto” no “momento desprendido da forma” (Fontela, 2015, p. 37) encontra o seu impossível real. Em “Da metafísica (ou Da metalinguagem)”, de

¹⁵ Em entrevista concedida à revista Marie Claire, Orides comenta: “A minha poesia atual eu acho que não está difícil. Mesmo assim, ler poesia depende de uma educação literária. As pessoas mais simples às vezes não têm. De modo que a gente escreve para quem quiser e puder ler” (Fontela, 2019, p. 113).

Rosácea também, Orides abre o questionamento mais explicitamente: “o que é/o que/ é?” (Fontela, 2015, p. 249). Na brincadeira da quebra dos versos da fórmula comum já dada, Orides fura o ordinário da língua e a desestabiliza reatualizando sua “adivinha”, a qual também não há resposta categórica, somente alusão, horizonte, homenagem e questionamento constante. Porque “o que é” faz parte do instante em que “há” e que logo depois deixará de ser no momento em que for enquadrado pelo significante e atribuído sentido pelas relações que construímos a partir dele. Por isso também, em *Alba*, o “Mapa” traçado pelos astros sabe que “a estrela/ voo e luz somente/ sempre nasce agora [...] Eis a carta dos céus: tudo/ se move” (Fontela, 2015, p. 196). Nesse sentido, mesmo sabendo sua estrela inapreensível, a poesia orideana a mantém próxima para criar no poema o espaço em que o instante do “há” possa vir à luz e fazer brotar a palavra poética em constante movimento, porque sabe que a vida da poesia, ou a “a paixão do vivido” (Arrigucci Jr., 2005, p. 115) que move a nossa poeta, está na abertura:

O aberto
vive

chaga e/ou
estrela
é
eterno.

O aberto
brilha
destrói muros
amor intenso
e livre.

(Fontela, 2015, p. 399)¹⁶

2. 2 O ARABESCO EMBRIAGADO

A relação entre filosofia e poesia na obra orideana perpassa diferentes aspectos constitutivos, como: i) o biográfico, por ter cursado filosofia na USP no final dos anos 60, e ter ganhado desse espaço de convivência uma ampliação crítica em termos de repertório filosófico perceptível em seus poemas; mas, principalmente, por ter ganhado desse espaço o reconhecimento de uma “turma”¹⁷ (como ela gostava de chamar) de críticos universitários que

¹⁶ Esse poema faz parte dos Inéditos organizados e publicados pela editora Hedra na “Poesia completa” de Orides Fontela em 2015.

¹⁷ Entre essa turma, podemos localizar alguns dos comentadores que foram essenciais a sua acolhida crítica, bem como ao estímulo e ao diálogo durante sua carreira literária. Entre eles estão Davi Arrigucci Junior, Alcides Villaça, Antonio Candido e Marilena Chauí.

a auxiliaram a publicar e a difundir sua obra nos meios especializados; ii) o temático — presente desde *Transposição*, portanto anterior ao curso de filosofia¹⁸ — em diálogos intertextuais com teorias filosóficas implícita ou explicitamente, como podemos ler nos títulos “Kant (relido)” e “Da metafísica (ou da metalinguagem)”, de *Rosácea*; “Maiêutica”, “Newton (ou A gravidade)” e “Kairós”, de *Teia*, por exemplo; e, principalmente, iii) o seu modo de fazer poesia vinculado intimamente a uma investigação filosófica sobre a linguagem.

Essa clara relação entre a filosofia e a poesia orideana já bastaria para colocar Orides num campo de excepcionalidade no quadro da poesia brasileira que tem poucos poetas filósofos em seu campo de visão mais imediato. Por isso, é uma relação bastante desenvolvida por sua fortuna crítica ao aproximá-la, lê-la, interpretá-la, a partir de filósofos como Heidegger, Merleau Ponty, Derrida e Wittgenstein, por exemplo. Explorando esse aspecto filosófico, muito de sua fortuna crítica vincula a poeta a uma poesia filosofante e tenta explicar sua obra a partir de influências filosóficas. Entretanto, muito além de uma “poesia filosofante” que possa ser “explicada” a partir de filósofos, e também muito além de uma leitura biografizante, podemos ler, na obra de Orides, a relação entre poesia e filosofia em uma íntima fatura composicional que atravessa sua construção poética voltada ao horizonte estelar inapreensível.

Para entender a filosofia como fatura composicional fundamental da poesia de Orides, é necessário perceber como sua crítica e a própria poeta percebe essa feitura. Para Olgária de Matos, o que Orides realiza é “uma leitura filosófica da literatura e uma leitura literária da filosofia” (Matos *apud* Marques, 2000). O que parece ser confirmado pela própria poeta quando ela afirmava ler Heidegger como literatura: “eu acho que li o Heidegger como poeta. Porque ele fica na mesma: o ser, o ser, o ser (...) O existencialismo mesmo, ah, isso então, não estou nem aí. Muito psicologia para meu gosto” (Fontela, 2019, p. 82). Isso também se confirma por Marilena Chauí, ao contar que a aluna Orides fazia poemas durante as aulas em diálogo intenso com as disciplinas estudadas:

Chauí relata que Orides quando empolgada com algum texto ou discussão, saía pelos corredores, aos gritos, reformulando os conceitos; redefinindo-os poeticamente (anotando-os no que depois viriam a ser poemas). O mesmo ocorria quando a poeta discordava de algo: saía e falava alto, andava pelos corredores e depois voltava para a sala de aula (Alves, 2022, p. 38-39).

¹⁸ Orides conta em “Sobre poesia e filosofia – um depoimento”, que o livro *Transposição* é resultado de sua intuição inefável de estar “a um passo” ao lado de uma salada filosófica pela qual ela nutria interesse desde os tempos da Escola Normal. A poeta ressalta as leituras de Pascal, Gilson, Maritain, bem como dos “místicos”, Huxley, Sta. Tereza e São João da Cruz.

Entretanto, a professora de filosofia, argumenta, no prefácio de *Trevo*,¹⁹ que o trabalho de Orides “Não é filosofia nem tomada de partido. É palavra pensante e pensamento falante” (Chauí, 1996, p. 9). Alberto Pucheu e Patrícia Lavelle, em sentido parecido, retomando uma expressão cunhada pela própria autora,²⁰ escrevem que a poeta exercia uma espécie de “pensamento selvagem” (Pucheu, 2019, p. 148; Lavelle, 2019, p. 9) em seus poemas. Para Lavelle, diferentemente da argumentação filosófica, o “pensamento selvagem”, “não apresenta provas” (Lavelle, 2019, p. 9). Não pode se certificar dos “resultados” que obtém. Por isso, em outro texto, a comentadora vai defender que o entrecruzamento entre o poético e o filosófico na poesia de Orides perpassa a investigação teórica diante do real e a releitura da tradição filosófica. Nas palavras da crítica:

sua poética nos coloca diante das fronteiras movediças entre a experiência insistente de leitura crítica e a criação literária. Se a primeira interroga bem de perto o texto no desejo de compreendê-lo, a segunda quer ultrapassar o compreendido para responder aos estímulos que nele encontra, e, então, recria, inventa (Lavelle, 2018, p. 13).

Não é um entrecruzamento entre uma prosa ensaística e teórica, mas uma “dança de ideias nas palavras” (Lavelle, 2018, p. 14) que adentra o próprio fazer poético em suas particularidades. Nessa perspectiva, podemos nos perguntar: a entrada da filosofia na poesia de Orides faz dela uma poesia-pensamento? Ou melhor, a poesia de Orides pensa?

Vejamos o que a Orides tem a dizer sobre isso:

Há muita poesia na filosofia, sim (...) como fonte que incita e embriaga (...) Só isso cabe ao poeta: ser fiel à voz interior, sem forçar, sem filosofar explicitamente. Deixar que, naturalmente, filosofia e poesia se interpretem, convivam colaborem. Nasceram juntas, sob a forma de mito, e juntas sempre, colaboraram para criar e renovar nossa própria humanidade (Fontela, 2019, p. 39).

Arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico. A poesia, como o mito também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar — é um logos — mas não se restringe a isso. Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real — ou pelo menos meu ideal de poesia é isso. Depois é que surgem o esforço para a objetividade e a lucidez, a filosofia. Fruto da maturidade humana, emerge lentamente da poesia e do mito, e inda guarda as marcas de conascença, as pegadas vitais da intuição poética. Pois ninguém chegou a ser cem por cento lúcido e objetivo, nunca. Seria inumano, seria loucura e esterilidade. Bem, aí já temos uma diferença básica

¹⁹ Compilado dos seus quatro primeiros livros, organizado e publicado na coleção *Claro Enigma* em 1988.

²⁰ Ao comentar, com Riaudel, que sua aspiração à filosofia foi ilusória, Orides Fontela (2019, p. 84-85) conta sua insatisfação com o pensamento acadêmico e com ser vinculada a uma “tradição” filosófica ou literária: “Aqui você faz o curso de filosofia, você acaba sendo técnico em filosofia, professor de filosofia, um cara que... Você faz tese em cima de outro sujeito, eu não gosto disso. Bolas, eu prefiro ter minhas próprias ideias. Que sejam selvagens. Esse negócio é bom para entrar numa linha, numa tradição, mas eu acho que domestica muito. Não acha? Alguém me chamou de ‘aristocrata selvagem’. Aristocrata não sou, mas o selvagem, eu gosto. (*Risos*)”.

entre poesia e filosofia — a idade, a técnica, não o escopo. Pois a finalidade de entender o real é sempre a mesma, é “alta agonia” e “difícil prova” que devemos tentar para realizar nossa humanidade (Fontela, 2019, p. 35-36).

Em diferentes textos, Orídes aborda essa relação entre poesia e filosofia de maneiras parecidas. Colaboração, interpenetração e convivência. Uma diferença de técnica, mas não de escopo. O pensamento poético e o pensamento filosófico se aproximam, para Orídes, portanto, além da história de nascimento e contribuição, como dispositivos para entender o real, em um desejo de real. De um lado um pensamento lúcido, de outro, um pensamento que acolhe o irracional, inventa e inaugura campos do real. O que seria, então, um pensamento irracional que pode acolher o real?

Se retornamos ao “antigo diferendo entre a filosofia e a poesia” (Platão, 1987 [380a.C.], p. 473), em que Platão profere no “livro X” d’*A República*, seria fácil distinguir os dois irmãos de consanguinidade. De um lado, um pensamento sobre o pensamento, que encontra uma clareza transparente da ideia no matema; de outro, um pensamento que não pode ser assegurado como pensamento, pois “mantém com a experiência sensível um laço impuro, que expõe a língua aos limites da sensação” (Badiou, 2002, p. 31). Contra o poema, o remédio platônico seria “a medição, o cálculo e a pesagem” (Platão, 1987 [380a.C.], p. 465). Isso, porque “desorientar o pensamento discursivo da diánoia” (Badiou, 2002, p. 31) com os deslimites da investigação poética, na politeia platônica, seria colocar em risco a cidade (humanidade em sua concentração) por submetê-la a um pensamento que não pode ser assegurado como tal.

A inscrição do pórtico da Academia platônica: “Que ninguém que não seja geômetra entre aqui”, obriga a poesia a sair pelas portas dos fundos do pensamento platônico, pois, o pensamento poético, se assim pode ser chamado, só pode ser um pensamento do impensável (Badiou, 2002, p. 32). Isso, porque na poesia “o pensamento se outorga como direito implícito, do que adquire poder na língua de outra parte que não o pensamento que se expõe como tal” (Badiou, 2002, p. 33).

Seguindo essa linha de raciocínio e compreendendo a poesia orídeana como uma “estrela impossível”, podemos nos lançar a uma interpretação ainda mais radical, com Raul Antelo, de que “a poesia persegue o real”, e como tal, como um impossível de formalizar, indica “um *point de pensée*, que revela a impossibilidade de qualquer pensamento, de toda racionalização” (Antelo, 2016, p. 91). O que aponta que o poeta apela para uma certa “idiotia” ou “ilegibilidade” (Antelo, 2016, p. 108). Nesse sentido, a poesia como campo de desejo de

real, que Badiou e Antelo inscrevem o ofício poético, com algumas diferenças,²¹ e que a própria poeta reitera em diferentes afirmações, estaria liberta de qualquer pretensão pensadora, no sentido da *ratio*, do que faz proporção ou simetria, ainda que venha de uma poeta filósofa. Portanto, como se dá essa relação entre filosofia/pensamento e a poesia de Orides?

Sabemos que a poesia orideana certamente não se aproxima de uma compreensão platônica das ideias. Ou de qualquer filosofia racionalizante, em que pese o peso, a medida e a transparência de um pensamento do pensamento. Isso, porque o florescer da palavra poética orideana acontece como um “despertar” em um “jardim não mais geometria/ mas gradação de luz e aguda/ descontinuidade de planos” (Fontela, 2015, p. 29), como escreve a poeta em “Transposição” de seu primeiro livro homônimo. Do mesmo livro, encontramos outro poema que pode nos indicar um caminho para compreender as imbricações dos campos em questão em uma espécie de:

Arabesco

A geometria em mosaico
cria o texto labirinto
intrincadíssimos caminhos
complexidades nítidas.

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
e o texto pleno indecifrado
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude
a primavera.

(Fontela, 2015, p. 31)

²¹ Antelo vai divergir do que Badiou escreve no livro *Em busca do real perdido*, porque este diz que, ainda que a poesia seja “o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real” (Badiou, 2017, p. 40), o desejo do real na poesia coincide com uma certa “lógica” do poema em direção a esse real. Antelo, por outro lado, afirma que a poesia, por justamente perseguir o real, não pensa (ainda), portanto, não tem uma “lógica”. Essas diferenças ficam ainda maiores em outros textos de Badiou, como em *O que é um poema, e o que pensa dele a filosofia*, porque neste último o filósofo vai afirmar que “o poema moderno identifica a si mesmo como pensamento [...] o poema vem maquinar a apresentação sensível de um regime de pensamento” (Badiou, 2002, p. 34). Entretanto, Badiou parece ser contraditório em suas afirmações que variam também ao longo do tempo em diferentes textos. Isso, porque ainda que o filósofo diga que o poema moderno é um “dever do pensamento” (Badiou, 2002, p. 33), para ele, o dever do poema ao pensamento incide justamente sobre o ponto de impensável.

O substantivo “arabesco” pode possuir diferentes significados segundo o “Dicionário Priberam da Língua Portuguesa”:

1. Ornato típico da decoração árabe, caracterizado pelo entrelaçamento de linhas ou de motivos. 2. Ornamento ou desenho com formas complexas entrelaçadas. 3. Escrito pouco claro. = GARATUJA, GATAFUNHO, RABISCO. 4. [Música] Composição musical ou técnica de execução com vincado estilo decorativo (Priberam, 2008-2021, [em linha]).

A partir dos significados atribuídos pelo dicionário, podemos pensar que há um entrelaçamento entre a geometria do “texto labiríntico” filosófico e a geometria do “florido”, das “minúcias vivas”, do poema. De um lado, os intrincadíssimos caminhos, as complexidades nítidas, da argumentação filosófica, lúcida demais, como um sol do “Meio-dia”, “que destrói os segredos”, “é crua contra os olhos” e “ácida para o espírito” (Fontela, 2015, p. 52); e de outro, a entrada do vivo e da beleza das flores, que só pode penetrar a poesia sob a luz baixa, sob o escrito pouco claro da “geometria em fuga”.

A fuga da razão, do pensamento sobre o pensamento, joga o poema para um texto que não tem uma “solução” ou saída, ainda que difícil, como um labirinto pode indicar. O lugar do poema orideano é o do “texto pleno indecifrado/ em mosaico flor ardendo”. Um escrito que não se entrega à decifração, mas ao mistério, à beleza fragmentária, múltipla e colorida do mosaico, e assim, arde em pulsação vivificante. Nesse sentido, o entrelaçamento arabesco, parece ser mais a partir de um motivo específico, do que o entrelaçamento de uma “geometria” da clareza do pensamento. Porque o próprio arabesco orideano é a geometria em fuga, um escrito pouco claro, como um mosaico em rabisco, em que o motivo filosófico encontra a poesia no *point de impossible* que ambas não podem apreender, mas continuam a perseguir, pois faz o nó onde a primavera pode acontecer, onde a flor do poema pode desabrochar como um pensamento do impensável. Ou ainda, como um não pensamento que “devolve a escritura ao lugar de ilegibilidade de onde provém, e aonde ela continua se dirigindo” (Antelo, 2016, p. 109), ao indecifrável, como um arabesco obscuro e rabiscado. Nesse último sentido, podemos retornar a explicação que a própria Orídes dá ao entrelaçamento que ela realiza. Na leitura dela, a poesia, para filosofia, seria uma “fonte que incita e embriaga”, mas também não poderia ser ao contrário? Ou uma embriaguez mútua?

Vejamos o que Jean Luc Nancy escreve sobre a embriaguez recíproca da poesia na filosofia e da filosofia na poesia:

A embriaguez traz consigo o legado do sacrifício: a comunicação, pelo fluido e por sua efusão, com o *sacrum*, a exceção, o excesso, o fora, o interdito e o divino. A

embriaguez seria em suma o êxito de um sacrifício cuja vítima seria o próprio sacrificador. No limite onde o sacrificador de todos os sacrifícios permanece intacto, Bataille reconhecia um caráter cômico. Sem dúvida a embriaguez é cômica, visto que o embriagado não desaparece sem mais, retornando da embriaguez lastimável, desembregado, às vezes desiludido da própria embriaguez. Pouco importa: a recusa estrita da ebriedade manifesta ainda assim uma recusa, quiçá uma ignorância da existência, da proximidade de um fora e de ruptura de diques por onde tudo pode transbordar (Nancy, 2020, p. 22).

A embriaguez, portanto, perfaz o movimento em que o fora, o excesso, pode surgir; o “ab” — absoluto ou abjeto — para Nancy como um desejo muito próximo à estrela orideana.

O absoluto é esse desejo, essa vertigem de desejo infinito. Ele é o rodopio, o atordoamento, o deslumbramento do desejo tensionado em direção à mais próxima proximidade, em direção à extremidade, ao excesso do próximo que, em seu excesso, escapa, mais perto que perto, infinitamente perto, portanto, sempre infinitesimalmente longe. Sempre mais perfeitamente perto (Nancy, 2020, p. 49).

O arabesco embriagado, portanto, relaciona-se ao impossível do pensamento no campo do pensamento e ao impossível da forma no campo da forma; no que não entra na *ratio* da razão e no que não entra na forma da forma do poema. O ponto preciso de impossível dos dois campos parecem embriagá-los mutuamente quando se tocam. A escrita à beira da lalação, do balbucio, do rabisco arabesco. A filosofia à beira do impensável. Uma “estrela impiedosa”, para a poesia e para a filosofia, sempre mais perfeitamente perto, sempre infinitesimalmente longe. Nesse sentido, o ponto de convergência entre o poema e a filosofia passa pela questão elaborada, a partir do dito lacaniano, por Agamben (2018, p. 4): “o que significa para um discurso, para um ser falante, encontrar o real como impossível?”. Essa questão, para Agamben, “constitui precisamente o ponto de partida da filosofia” (Agamben, 2018, p. 4). Como vimos, essa pergunta constitui também precisamente o ponto de partida da poesia orideana. E é o que Badiou vai desenvolver também ao propor o encontro do impossível do matema e do impossível do poema (Badiou, 2002). Entretanto, os últimos três diferenciam-se de Nancy pois este aborda o que ele chama de fora ou absoluto como um *sacrum*, ao passo que na poesia orideana e na filosofia de Badiou e Agamben não se trata de um religioso inefável, mas do ponto de partida mesmo em que se pode desenvolver uma reflexão ou um exercício não ingênuo sobre a linguagem.

Nesse sentido, podemos presumir que a filosofia acionada e a poesia orideana partem de uma compreensão moderna da linguagem, assim como desenvolve Foucault no livro *As palavras e as coisas*. Isso, porque, para o pensador, a literatura, como a compreendemos hoje, e a psicanálise nascem a partir da descontinuidade da *episteme* ocidental que deu origem à

modernidade. Num rompimento com o que era compreendido como palavra, a linguagem torna-se um instrumento objetivável e acessível ao discurso da ciência. O engendramento de uma ciência positiva e progressiva sobre a linguagem na modernidade, ao colocar às claras os labirintos tortuosos do dizer, escondia ou não podia ler as sombras do não-dito no que se diz. Esse movimento, por outro lado, teria levado a uma série de compensações dando origem a diversos campos de saber sobre a linguagem não vinculados à gramática e à filologia, ou ao que hoje chamamos de linguística formal. Por esse motivo, esse aspecto negativo sobre a linguagem fomentou a criação de outros campos de saber não científicos na investigação da língua, em que Foucault inscreve a psicanálise e a literatura moderna. Mas que podemos estender para a compreensão de filosofia aqui acionada. Isso, porque entendemos, com Agamben e Badiou, que a “tarefa filosófica” se imbrica com a “tarefa poética” no ponto exato do que permanece imune ao corte da ciência: a intersecção entre o simbólico e o real.

Agamben vai nesse sentido ao afirmar, logo no prefácio de *Estâncias*, uma defesa sobre uma “negatividade absoluta e sem recuperação” (Agamben, 2007, p. 10) na construção de um conhecimento de nosso tempo. Para isso, ele relembra a visada instaurada pelo grupo precursor do romantismo alemão na virada da modernidade:

Em todo caso, quando a palavra começa a aparecer no vocabulário da filosofia ocidental, crítica significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender. Se a crítica, enquanto define suas fronteiras, abre ao olhar ‘o país da verdade’, como ‘uma ilha que a natureza fecha em fronteiras imutáveis’, ela deve, contudo, continuar exposta ao fascínio do ‘oceano vasto e tempestuoso’, que atrai ‘sem cessar o navegador para aventuras a que ele não consegue recusar e que, no entanto, nunca consegue levar a termo’. No grupo de Jena, que se propôs a abolir, no projeto de uma ‘poesia universal progressiva’, a distinção entre poesia e disciplinas crítico-filológicas, uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava (Agamben, 2007, p. 9).

Nesse sentido, a busca investigativa para construção de um saber sobre a língua que se queira crítica nos termos de Agamben, não pode se eximir de incluir essencialmente aquilo que a língua não alcança. Ou seja, tanto uma poesia quanto uma filosofia que se queiram críticas, devem se lançar à “impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível” (Agamben, 2007, p. 14). Isso, porque a potência da fala deve seu caráter de potência justamente ao seu ponto de impotência, àquilo que não pode ser dito. Enquanto a potência de conhecer deve sua potência de conhecer ao que não pode ser compreendido, seu ponto de impotência, seu *point de pensée*. Nas palavras de Agamben:

A filosofia não é o conhecimento de um outro objeto em comparação com à ciência, um objeto que seria sem nome nem forma. A filosofia é a experiência [...] da faculdade mesma de conhecer, de sua potência e, sobretudo, de sua impotência. É esse *pathos* que é o acontecimento de uma matéria.

Nesse sentido, ela é verdadeiramente, para retomar as palavras de Espinosa, uma operação de *potencia intellectus*. Mas — *pour reprendre* ainda as palavras de Espinosa — uma tal operação de *potencia intellectus* é também uma operação de liberdade humana.

Pois conhecer uma faculdade de conhecer, ser afetado não por um objeto mais por nossa própria passividade, significa superar não apenas uma potência, mas também uma impotência; poder não não conhecer. O êxtase da razão de que falava o velho Schelling em sua doutrina das potências, não é outra coisa: pois lá onde ela experimenta apenas sua pura potência, lá a razão *ek-stática*, isto é, ela se abre a uma exterioridade, deixa advir um fora.

Aí está a compreensão do incompreensível — compreender que há — a não compreender.

Eis porque a filosofia, enquanto tal, não tem objeto próprio, é certamente a atividade mais inocente e mais impotente — mas, no entanto, o filósofo é aquele que pode mais que qualquer outro homem, pois, arriscando-se no *experimentum linguae*, ele pode sua própria impotência, pode o impossível (Agamben, 2018, p. 15).

Nesse sentido, a experiência da língua, imprescindível ao filósofo, ao partir da impotência do que não se pode conhecer, abre-se ao impossível, deixa advir um fora para dentro do pensamento; do mesmo modo que esse fora passa a adentrar na linguagem ao abordar o seu ponto de impossível. Ou seja, paradoxalmente, a abordagem do limite do pensamento e do limite da palavra é a experiência mesma da liberdade do pensamento e da liberdade do dizer. É o contrário do que pretendia Platão ao acolher a geometria e expulsar os poetas da cidade, pois, para ele, “a lição filosófica dada ao poema” tinha de “exigir a dissipação de seu mistério, fixar de antemão limites ao poder da língua. O que equivale a forçar o inominável, a ‘platonizar’ contra o poema moderno” (Badiou, 2002, p. 42). Ao contrário, lançar-se aos oceanos vastos e impetuosos da língua, permite ao poema orideano alçar voo no *experimentum linguae*: “Ter/ asas/ é não ter/ cérebro// ter cérebro/ é não ter/ asas” (Fontela, 2015, p. 325), como exprime o poema “Vôo”, de *Teia*. Ou ainda, lançar-se a um “pensamento selvagem”, que, enquanto tal, joga com o ainda não domesticado pela razão num jogo disruptivo entre a clareza e a opacidade, como expressa a epígrafe de *Teia*: “a lucidez alucina” (Fontela, 2015, p. 305).

Assim, ainda que possamos pensar que a poesia orideana mantém uma relação muito próxima ao pensamento, como uma logopeia, como propõe Lavelle (2018) ao retomar as distinções clássicas de Ezra Pound, não é num sentido de uma racionalidade transparente e pacificada que faz a proporção da *ratio*, ao equivaler e fixar de antemão os limites da linguagem aos limites do pensamento. Isso, porque o que inerva o poema orideano, como a poeta mesmo afirma, é a “‘filosofia’ que se ignora, que canta — que dá nervo aos poemas e tenta entrar onde o raciocínio não chega” (Fontela, 2019, p. 39). Não é um princípio de proporção, portanto, porque a poesia orideana joga com o pensamento e com a releitura filosófica não em um regime

discursivo e racional da dianóia, mas na precisão poética em sua tensão com o indizível e com o impensável. Com o *point* de impossível da forma e o *point* de impossível ao pensamento, que permite que o impossível contingente advenha em linguagem e em pensamento garantindo a liberdade de ambos; na relação entre o campo simbólico, do logos, e o campo do real, impossível, como um espaço intermediário, sem procurar uma cura para o irremediável da linguagem em relação ao real como poderíamos entender no verso final de “Arabesco”: “o caos domado em plenitude/ a primavera”, mas, numa composição mais violenta e desorientadora como dizem os versos de “Composição”, de *Alba*: “Compor os pomos/ — exatamente —/ até/ que os signos/ — deiscentes —/ transfigurem-se./ Compor os/ pomos/ até/ a anárquica primavera” (Fontela, 2015, p. 175).

Nesse sentido, podemos pensar, com Scramim (2019, p. 69), que o poema de Orides “oferece à palavra e aos processos de nomeação um lugar intermediário entre a operação do texto e sua reflexão filosófica”. Assim, “o poema é elaborado, como lugar de passagem ‘... a um passo do pássaro’, entre palavra e pensamento” (Scramim, 2019, p. 75). Esse lugar intermediário, esse *entre* palavra e pensamento, é o lugar do *experimentum linguae* orideano. Porque, para retomar Orides, a poesia “pode ser lúcida, se pode pensar — é um logos — mas não se restringe a isso” (Fontela, 2019, p. 35). Assim, ainda que nossa poeta filósofa dialogue e estabeleça leituras filosóficas em poemas, ela utiliza da palavra e do procedimento poético para se realizar em um “laboratório poético”²² que tem o impossível da linguagem como ponto de partida e de chegada. Ela parte do espaço ainda “sem palavras” para, em palavras, voltá-las ao seu “indecifrado em mosaico flor ardendo”, e parte das “complexidades nítidas” da filosofia para retorná-las ao seu “arabesco” obscuro e ilegível e, assim, fazê-los desabrochar em “anárquica primavera”.

Nesse sentido, vale retomar o dito de Wittgenstein, para esclarecer tais afirmações. O filósofo do *Tractatus*, avisa o seu leitor de antemão no Prefácio:

Poder-se-ia talvez apanhar todo o sentido do livro com estas palavras: o que se pode em geral dizer, pode-se dizer *claramente*; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar.

O livro pretende, pois, traçar um limite para o pensar, ou melhor — não para o pensar, mas para a expressão dos pensamentos: a fim de traçar um limite para o pensar, deveríamos pensar os dois lados desse limite (*deveríamos, portanto, pensar o que não pode ser pensado*).

O limite só poderá, pois, ser traçado na linguagem, e o que estiver além do limite será simplesmente um *contra-senso* (Wittgenstein, 2001, p. 131. Itálicos nossos).

²² Em referência ao poema “Laboratório” de *Transposição* que será analisado a frente.

O que o filósofo propõe é um limite para a “expressão dos pensamentos”, para a linguagem, porque, segundo ele, na proposição 5.61, “o que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto, tampouco podemos dizer o que não podemos pensar” (Wittgenstein, 2001, p. 245). Dessa forma, o limite deve ser traçado internamente à linguagem, porque o que está além desse limite seria um “contrassenso”, algo obscuro que não pode ser dito “claramente”. Ordes vai num sentido oposto, como vimos: o que não se pode dizer claramente, a poesia tem o direito e o dever de obscurecer, realizar em arabesco, para manifestar. Ainda que não possamos pensar o impensável, podemos dizer o que não se deixa pensar. A lógica tractatiniana²³ só faria sentido em uma compreensão de linguagem bipolar e, por isso, totalmente antipoética; uma vez que o que a poesia realiza é a uma linguagem que prescinde do sentido para se realizar, em que, ao contrário da linguagem conceitual, a opacidade do sentido, a saída da univocidade do signo, não implica em inverdade. O fazer poético é um meio de contaminar a escrita, as palavras, com o que escapa à apreensão conceitual. Contaminá-las, de certa forma, com o contrassenso. Na abertura provocada pela hesitação entre som e sentido, ou pela retêmpera alternada entre som e sentido, encontramos na poesia uma espécie de saber acéfalo que se sustenta pelo significante, pelo som, em um entrelaçamento contingente com o sentido.

Em somente dois versos, escritos aos dezesseis anos, nossa poeta já escrevia sobre essa relação:

Pensar dói
e não adianta nada.

(Fontela, 2019, p. 39)

A ingenuidade e falta de aprimoramento da poeta adolescente, entretanto, relida e reinterpretada pela poeta aos 57 anos, um ano antes de sua morte em 1998, acrescenta que, apesar de “maus versos”, eram de “intuição válida” (Fontela, 2019, p. 39). Porque ela não “engolia” nenhuma resposta pronta, e nem nunca engoliu, mas ia por ela mesma tentar, e “tentava pela poesia” (Fontela, 2019, p. 39). Tentava relendo, recriando e experimentando, em versos, uma experiência que consegue suportar o que o pensamento não suporta e, assim, pode avançar, ir adiante. Assim, ela propõe um outro nível de “compreensão” sobre a linguagem que

²³ É curioso perceber que o mesmo Wittgenstein do *Tractatus* (1921) tenha escrito, em *Cultura e Valor* (1933), que “a filosofia propriamente deve apenas poetá-la”. Para não ser injusta com o filósofo, vale ressaltar que há uma diferença entre o primeiro Wittgenstein, do *Tractatus*, e o segundo, de *Investigação filosóficas* (1953). Para entender melhor a mudança de posição do filósofo conferir: Fann, K. T. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Madri: Editorial Tecnos, 1992.

pode ser desenvolvido em pensamento, reflexão, especulação por aqueles que a leem — e que também nos permite ir mais adiante.

Nas palavras de Octávio Paz, o poema “viola as leis do pensamento” e “desafia o princípio da contradição” (Paz, 1982, p. 120-121). Na poética em que podemos sentir o “tato no escuro das palavras” (“Tato”, Fontela, 2015, p. 39) e “saber de cor o silêncio” (“Poema”, 2015, p. 170), encontramos uma língua que “consiga no fim comunicar a si mesma, sem permanecer não dita naquilo que diz” (Agamben, 2014, p. 186). Se, como propõe Milner, a resposta lacaniana para o dito de Wittgenstein seria “o que não se pode pensar, é preciso semi-dizer” (Milner, 2001, p. 32), em Orides, poderíamos dizer: o que não se pode pensar, é preciso poetizar. É o que Orides propõe em sua experiência da transposição.

2.3 A EXPERIÊNCIA DA TRANSPOSIÇÃO

Refletir sobre a imbricação entre filosofia e poesia na obra de Orides Fontela nos convoca a realizar uma experiência dos limites da linguagem em face do impensável. Nesse sentido, encontramos também na teoria lacaniana um campo de pensamento atuante que tem no *point de impossible* o núcleo fundante da experiência do ser falante para além dos semblantes discursivos que mascaram uma relação mais autêntica ou menos ingênua com o dizer. Resgatar o pensamento lacaniano sobre a linguagem, entretanto, não é utilizar a obra de Orides como um exemplo que comprove certas proposições lacanianas em uma violência e desvio da grandeza da poesia da autora, mas é, de outra maneira, fazer uso dessa teoria para iluminar aspectos ainda não tão explorados que a escrita orideana propõe ao seu leitor. Nesse sentido, partindo da compreensão de que a teoria lacaniana “confere ao inconsciente freudiano a função de mediar conceitos tradicionalmente pertencentes à ordem filosófica, fazendo de sua reconstrução da psicanálise também uma intervenção nos quadros mais gerais do pensamento” (Iannini, 2013, p. 34), propomos ler a poesia de Orides em uma espécie também de arabesco entre filosofia, psicanálise e poesia. Como uma experiência que procura abordar o ponto de impossível da linguagem não em um regime de submissão a ele, mas como uma afirmação do impossível da linguagem enquanto potência da língua. Uma experiência que realiza uma transposição da impotência do dizer ao impossível do dizer na língua mesma. Isso, porque, a partir da assunção da impossibilidade da linguagem na linguagem podem se abrir novas formas de se movimentar na língua, convidando ao despertar da palavra.

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, 2015, p. 49)

A luta da linguagem em relação ao seu impossível é o tema principal do trabalho poético orideano. Poderíamos dizer, sem nos arriscar muito, que o seu projeto literário é o de alcançar, em poesia, em palavras, uma obscuridade homóloga ao impiedoso real que a poeta incansavelmente tematiza e aciona a partir de construções violentas e arrebatadoras com a linguagem. Para Alvares de Faria (2006), o poema “Fala”, de seu livro inicial, contém “a revelação de toda sua obra poética”. Nele, há um claro desenvolvimento de um embate com a palavra e com o real afirmado duramente.

As três primeiras estrofes se iniciam da mesma maneira “tudo será”: difícil de dizer, duro, capaz de ferir. Não é um “tudo é” difícil de dizer, mas “tudo será” difícil de dizer a partir de uma poética que quer confrontar a linguagem com o peso de seu real, mas, mais que isso, quer transformar a forma simbólica da palavra em uma “palavra real”; e, para isso, constrói uma poética violenta e violentadora à linguagem que reverbera em seu leitor. Segundo Gontijo Flores, muito mais violenta “do que livros inteiros de poesia marginal, ou de vários poetas engajados” (Flores, 2012).

A violência da “Fala” orideana pode ser lida na repetição dos pronomes indefinidos (“tudo”, “toda”), no uso reiterado dos advérbios de intensidade (“tão”, “demais”, “agressivamente”, “excessivamente”) e nas predicações nada acalentadoras para descrever a “palavra real” (“difícil”, “nunca é suave”, “luz impiedosa”, “excessiva vivência”, “capaz de ferir”, “agressivamente real”, “excessivamente lúcido”, “densa” e “nos fere”). Afirmações

duras e totalizadores de “uma poesia que filosofa com o martelo”, como afirma Susana Scramim (2019, p. 61).

A forte conclusão do poema no último verso, expressa entre parêntesis “(Toda palavra é crueldade)”, como uma espécie de segredo duro demais para ser expresso às claras, pode ser desenvolvida a partir de dois raciocínios: o primeiro, de que falar, nomear as coisas, é violentá-las, matá-las — como diz o desenvolvimento hegeliano²⁴ repetido infinitamente por filósofos e psicanalistas, expresso por Lacan através de formulações como: “o símbolo manifesta-se em primeiro lugar como assassinato da coisa” (Lacan, 1998, p. 320) e “o ser da linguagem é o não-ser do objeto” (Lacan, 1998, p. 634). Ou seja, o raciocínio de que falar sobre as coisas é matar sua vivacidade, é trazer para a palavra não a coisa viva em si, mas a sua ausência. Nesse sentido, a crueldade da palavra está em ser um dizer mortificado e empobrecido em capacidade expressiva, como uma “universal reportagem” que serve à comunicação e ao apaziguamento dos sentidos linguísticos. Já o segundo raciocínio, que complementa o primeiro, o de que, para alcançar um dizer real, precisa-se de uma violência segunda para despertar a palavra de sua morte primeira. Isso, porque a palavra real não é pacífica, mas é densa e fere aquele que a profere e quem a lê. Ela é “tão real que nos despedaça” por ser “excessiva vivência”. A segunda violência, portanto, consiste em despertar a linguagem para sua potência vivificante questionando seu ponto impossível.

Para compreender essa violência segunda será necessário fazer um desvio. Para Mallarmé:

Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará.

Sob essa condição se lança o canto, que uma alegria aliviada.

Essa visada, digo-a Transposição — Estrutura, uma outra.

A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase (Mallarmé, 2010, p. 164).

Para o poeta francês, contra a fala comercial, o remédio é o canto lírico. Através do “antigo sopro lírico ou da direção pessoal entusiasta da frase” se constrói uma outra estrutura

²⁴ A partir da participação dos Seminários de Koiré e Kojève, em meados da década de 1930 na *École Pratique des Hautes Études*, Lacan assimila os ditos hegelianos para construir sua teoria sobre o desejo, mas também para pensar sua compreensão sobre a língua. A linguagem como uma das ações negadoras da realidade é interpelada por Kojève nos termos de uma lógica própria ao discurso, em que “a compreensão conceitual da realidade empírica equivale a um ‘homicídio’” (Kojève, 2002, p. 352). No exemplo kojéviano “a palavra ‘cão’ não corre, não bebe e não come; nela o sentido (essência) deixa de viver; isto é, morre” (Kojève, 2002 p. 352-253).

da língua que ultrapassa a fala banal, é o que ele chama de “visada da Transposição”. Contudo, no poema orideano lemos o canto lírico mesclado à “fala”. Assim, podemos nos perguntar: de que fala Orídes se refere? Certamente não é a fala banal ou comercial.

Para Agamben, o *experimentum linguae* a que o filósofo e o poeta “infeliz” podem dar testemunho parte justamente do fato de que se fale:

A experiência da língua (...) não é a experiência de tal ou tal proposição significativa, de tal enunciado no interior da linguagem, mas experiência da linguagem mesma, do puro fato de que se fale, de que haja linguagem. [...]

Ora, eu repito, a filosofia é justamente a tentativa de conduzir os homens a fazer a experiência do fato de que eles falam — do fato de que se diga, a se lembrar disso que eles já sempre esqueceram: de que eles falam. Pois pode ser que, apesar dos 40 milênios do *homo sapiens*, a humanidade ainda não tenha se arriscado a fazer a experiência de seu ser falante, a assumir verdadeiramente essa condição (de outro modo, que não sob a forma de um Estado ou uma Nação) (Agamben, 2018, p. 7).

Nesse sentido, se arriscar no *experimentum linguae* é lembrar do fato de que se fala. E se lembrar do fato de sermos falantes é, antes de tudo, no desenvolvimento de Agamben, lembrar que temos a potência, a faculdade de falar. Não é, portanto, fazer uma experiência das proposições significativas, da referência que a linguagem faz às coisas do mundo, mas à potência da fala enquanto tal para que se abra um vazio, um espaço em que a experiência da linguagem possa acontecer.

Em seu famoso *Escrito “O aturrido”*, Lacan diz que o “que se diga fica esquecido atrás do que se diz no que se ouve” (Lacan, 2003, p. 448). Para que esse esquecimento não aconteça, a faculdade de falar, no subjuntivo “que se diga”, precisa ser recuperada. Entretanto, numa leitura de Heidegger, Agamben (2018, p. 9) nos lembra que “a experiência da língua acontece lá onde as palavras nos faltam”. Assim, não é somente a potência do dizer que está em jogo, mas a potência do não dizer “que permite o passo atrás em direção ao pensamento” (Agamben, 2018, p. 9). Nesse sentido, o *experimentum linguae* se desenvolve em dois aspectos: a potência do dizer (poder falar) e a impotência do dizer (poder não falar). No ponto em que a linguagem se volta para suas próprias (im)potências, entre o dizer e não dizer, Agamben propõe que o real, enquanto impossível, pode, contingencialmente, ser acessado pela linguagem:

Não há aqui nem simples potência (poder se escrever) nem simples impotência (poder não se escrever), mas uma impotência que se volta para si mesma, e pode assim não se escrever, pode sua impotência, pode seu impossível. A tabuleta é gravada por sua própria passividade e pode não se escrever. [...]

Bem, se o *experimentum linguae* é tão essencial para o pensamento, se eu insisti para representá-lo como constitutivo do pensamento, é porque ele nos faz dom precisamente da possibilidade suprema: da contingência do impossível. Lá onde eu posso não não poder, lá um Impossível *contingit*, advém (Agamben, 2018, p. 13-14).

Novamente, é o paradoxo dos limites da linguagem que está em jogo. A abertura ao ponto de impossível à linguagem e ao pensamento é o que permite a liberdade do dizer e do pensar. Ao contrário do subjuntivo da possibilidade do dizer, a “Fala” orideana é um imperativo, uma ordem para que se fale, porque a palavra de ordem orideana não é a de uma fala qualquer, mas a da “palavra real”, uma palavra que fere. Uma ordem de uma experiência não ingênua com a linguagem, que não deixa o exercício da fala ficar esquecido. Desse modo, a violência segunda da fala é o voltar-se para sua própria impotência: será duro, capaz de ferir, difícil de dizer. Apesar dessas dificuldades impostas, o poema canta sua “fala” sem piedade, porque sua violência visa despertar a linguagem, e o seu leitor, do “sono que oblitera o real” (Fontela, 2015, p. 64), como escreve Orídes em “Acalantos”. É nesse sentido que Ivan Marques (2020, p. 57) escreve que a poesia de Orídes não se configura como um “acalanto, mas um acre despertar”. É o que podemos ler no poema “Fala” reatualizado em *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, 2015, p. 310)

O despertar da fala na poesia de Orídes convida o seu leitor a acordar e não mais dormir, não mais esquecer que se fale. O seu repertório metafórico vocabular próprio é retomado e condensado no poema de seu último livro. Os pássaros, os sóis, as pedras, as estrelas são retomados como figuras associadas a um impedimento que não cessa: “não se apagam”, “inamovíveis”, “não cessam”. O incessante de sua “Fala” depois de desperta, entretanto, traz a marca do sangue vivo de sua “estrela impiedosa”. É uma marca de sangue que aparece na própria forma do poema, nos cortes abruptos dos versos, que além de produzirem uma quebra de sentido, produzem espaços lacunosos que permeiam todos os versos à exceção do primeiro. Marcas que, além de instaurarem um silêncio da linguagem, constroem sentidos interrompidos, impedindo a fluência sintática e tornando inoperante o discurso ordinário da fala.

Essa violência formal, operada pelos cortes e pelos espaços em branco, é uma estratégia deliberada de desarticulação discursiva. Os versos se apresentam majoritariamente como unidades substantivas isoladas ou sintagmas mínimos, desconectados de qualquer construção sintática contínua. Os cortes que interrompem a superfície do poema instauram pausas e abismos semânticos, zonas de suspensão que produzem tanto o silêncio quanto a tensão necessária para que a linguagem se abra à experiência do real.

Cada palavra ou imagem, ao ser disposta nesse espaço fragmentado e descontinuado, torna-se um núcleo autônomo e opaco, carregando consigo a densidade simbólica recorrente na obra orideana. Os elementos — pássaros, sóis, pedras, sangue, estrelas — não se articulam numa narrativa ou discurso contínuo; antes, eles reiteram a impossibilidade de se constituir um sentido totalizante. O poema opera, assim, pela justaposição de signos insistentes e resistentes, de palavras que, em sua solidão e repetição negativa, convocam o leitor a confrontar o impossível de dizer.

Segundo Ivan Marques (2020, p. 71), “percorrer a obra de Orides Fontela é perceber, desde o começo, a impossibilidade de elidir o sangue”. Isso, pois a marca da violência na poesia orideana, do agressivamente real, nas palavras de Antonio Candido (1988), “dá nascimento a algo poderoso como a vida, que como ela palpita uma nova presença de sangue”. No poema “Fala”, essa presença do sangue vivo aparece não apenas como imagem, mas como operação formal: o sangue da linguagem se manifesta nos cortes que produzem feridas no corpo do poema e que impossibilitam o adormecimento discursivo. É essa violência formal que impede o sono — como afirma explicitamente o último verso — e que impede também a tranquilidade da linguagem, instaurando uma fala que alude ao impossível de dizer e, ao fazê-lo, desperta tanto a linguagem quanto o leitor para a experiência radical do real.

É sob essa mesma lógica de enfrentamento e violência simbólica que se inscreve o poema “Rosa”:

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, 2015, p. 51)

“Como expressar mais o que é densidade inverbal viva?” é a pergunta colocada pelo poema. Um eu que se afirma em primeira pessoa está às voltas com uma impotência da linguagem em capturar a vivacidade das coisas pela palavra. Ao deparar-se com um limite, o poema indica a ação de nomear em si como um impeditivo para o alcançar o *inverbal vivo*. Uma primeira resposta é delineada: assassinar o nome da flor na tentativa de alcançar o que o nome não pôde dizer. Apesar de ser colocado como um não linguístico, um *inverbal*, o assassinato realizado é da palavra pela palavra, à qual, depois de assassinada, são atribuídos novos nomes, timidamente, entre parêntesis. A ex-rosa, o crepúsculo e o horizonte indicam passagens daquilo que era para o que já não é mais, da forma para a não-forma, do dia para a noite, do lugar para o não-lugar, do nome para o não-nome, da morte para vida. O poema, num movimento de destruição estabelece um *continuum* de negações da realidade e da linguagem à procura de algo vivo que ainda não tem nome.

Para Agamben (2007, p. 60), é através da negação da palavra “que nasce o potencial poético particular de que fica investida a palavra”. Segundo o filósofo, “quase todas as poesias modernas, de Mallarmé em diante, são fragmentos, porquanto remetem a algo (o poema absoluto) que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação” (Agamben, 2007, p. 61). É nesse sentido que podemos entender que a potência do jogo com a linguagem realizado na poesia sempre faz referência a algo que escapa a língua mesma e que é tocado por ela na alusão àquilo que nega o alcance da nomeação, ou do poema. É o que Mallarmé (2010, p. 167) realiza ao falar também de uma outra flor: “Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês”.

O assassinato da flor por Mallarmé, acontece musicalmente ao suscitar a flor através de sua ausência. Na homofonia em francês entre livro (*bouquin*) e buquê (*bouquet*), o trecho de “Crise de verso” indica que há uma ausência presente em todo livro, não do que não pode ser evocado, mas do que, ao ser evocado pela palavra, faz-se presente lá onde ela não está fisicamente. Ao nomear um objeto no mundo, a palavra o faz presente numa aparição negativa, uma vez que o objeto da realidade bruta não é a palavra e está contido nela apenas por sua ausência. Nesse sentido, o assassinato da rosa de Orídes, ao revoltar-se com os limites

simbólicos, pode tomar dois sentidos a partir da relação com Mallarmé: primeiro o de uma ruptura com os “cálices conhecidos”, um rompimento com a cristalização dos significados à música significante, num procedimento essencial à poesia, de remanejar som e sentido de formas singulares e não tradicionais, recusando uma submissão do som pelo sentido, mas colocando o sentido à mercê do som;²⁵ e, segundo, o de colocar em evidencia a ausência que o uso da palavra traz em seu seio. Isso, porque, ainda que assassinada, a “FLOR” se refaz no poema continuamente em um jogo de presenças e ausências.

Entretanto, esse jogo de presenças e ausências ainda não se refere ao impossível à linguagem, pois é um movimento próprio do sistema linguístico. Podemos entender que as ausências que compõem o buquê verbal mallarmeano podem ser compreendidas como espécies de faltas inscritas em lugares já demarcados, assim como um livro que falta à biblioteca, como constituintes próprios ao jogo simbólico. Lacan, em “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, propõe a metáfora da biblioteca para explicar a diferença entre a negatividade do *simbólico* e a negatividade desse *real* impossível:

[...] *aquilo que falta em seu lugar*, como é expresso na ficha de arquivo de um volume quando ele está perdido na biblioteca. E este, de fato, estando na prateleira ou na estante ao lado estaria escondido, por mais visível que parecesse. É que só se pode dizer que algo falta em seu lugar, à letra, daquilo que pode mudar de lugar, isto é, do simbólico. Pois, quanto ao real, não importa que perturbação se possa introduzir nele, ele está sempre e de qualquer modo em seu lugar, o real o leva colado na sola, sem conhecer nada que possa exilá-lo disso (Lacan, 1998, p. 28).

Desse modo, ao buscar “a palavra real” a rosa orideana parece dar um passo a mais além da flor ausente. O movimento poético do assassinato da rosa evoca o “algo de outro que os cálices conhecidos” na materialidade da palavra flor, enquanto escrita e enquanto som, dotando-a de um corpo não da realidade bruta, mas de um corpo linguístico ao extrair e manter o sangue do suplício em suas mãos. O assassinato orideano da palavra procura ir além do compósito de presenças e ausências constituintes das cadeias simbólicas dos livros-buquês, porque a ex-rosa atravessa esse campo simbólico para extrair uma presença *inverbal viva* enquanto presença que existe, assim como bem localiza Elvira Vigna no desfecho de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* ao escrever que “não se trata de definir o que não tem controle, através da palavra controle, como uma ausência. Não, é outra coisa. É uma ausência que existe. Um silêncio que existe” (Vigna, 2016, p. 211).

²⁵ Nesse sentido, vale ressaltar que essa é a mesma conclusão a que chega Paul Zumthor (1993, p. 262) ao analisar os primórdios da poesia em *A letra e a voz*: “Em performance, o texto pronunciado constitui, primeiramente, um sinal sonoro, ativo como tal, e só secundariamente é mensagem articulada”.

Assim, a *densidade inverbal viva* que a rosa orideana faz surgir à língua ao não elidir o sangue do assassinato da palavra, longe de ser um retorno a uma realidade bruta anterior à linguagem, realiza a extração do que era impossível à linguagem. O sangue é a presença que demarca o algo *a mais* realizado no que nega a nomeação não somente como interioridade compassada de presenças-ausências em que as negações estão inscritas em lugares previamente estabelecidos, mas como um impossível de ser dito. Se, como afirma Badiou (2002, p. 26), “a verdadeira relação do poema se estabelece entre o pensamento, que não é de um sujeito, e a presença, que ultrapassa o objeto”, ao nos envolvermos no enigma do assassinato, podemos captar o momento em que a presença impossível se faz objeto e o ultrapassa num “fazer surgir da língua um vir à presença anteriormente impossível” (Badiou, 2002, p. 40).

Entretanto, é um impossível que contingencialmente acede ao poema como algo ainda mais vivo do que o que já fora categorizado e enquadrado pelos limites da compreensão comum da língua. Não somente como uma presença que remete aquilo que não se faz presente através da *palavra presença*, mas no assassinato mesmo do que é a forma complexa da palavra. Através da morte do que era palavra, acessamos sua negatividade absoluta como uma presença *inverbal viva* que existe ao fazer jorrar o sangue vivo da palavra e guarda as mãos da poeta “vivas em sangue”, como diz os últimos versos do poema.

Vejamos o poema “Cisne”, de *Alba*:

Cisne

Humanizar o cisne
é violentá-lo. Mas
também quem nos dirá
o arisco esplendor
— a presença do cisne?

Como dizê-lo? Densa
a palavra fere
o branco
expulsa a presença e — humana —
é esplendor memória
e sangue.

E
resta
não o cisne: a
palavra
— palavra mesmo
cisne.

(Fontela, 2015, p. 174)

O poema “Cisne” parece criar uma experiência muito parecida com a realizada em “Rosa”. Há duas violências explícitas no poema: a violência da linguagem enquanto a característica humana da nomeação que deixa o “arisco esplendor” do cisne escapar entre os dedos e a violência da palavra que, contaminada com o sangue do vivo, quer realizar. A impotência da linguagem em contemplar a magnitude do cisne sofre uma violência segunda, pois a linguagem deixa de ser somente “esplendor e memória”, mas passa a ser manchada pelo sangue que só a “palavra real” pode trazer. As duas perguntas colocadas no poema, “quem nos dirá o arisco esplendor — a presença do cisne?” e “como dizê-lo?”, são questões sobre a impotência da linguagem reafirmadas em aguda angústia. Entretanto, nesse estranhamento criado com a própria linguagem, a terceira aparição do cisne surge ainda mais estranha. Não é o cisne da realidade que mais importa, mas a palavra cisne como um resto não absorvível pelo poema que salta aos olhos. A palavra mesmo, “cisne”, não mais em sua brancura puríssima, mas sangrante, resta como ferida e violência. O que é evidenciado no poema pelos travessões e pelos espaços em branco que entrecortam o poema e violentam o próprio poema. Nas palavras de Ivan Marques (2020, p. 69), “assassinar a palavra equivale a contaminá-la com a marca do real, de modo que também ela se torne algo urgente e sangrante, em forte contraste com a idealizada brancura”.

Nessa linha de análise, podemos entender que o ato de transpor, além de ser constantemente tematizado, do primeiro ao último livro, também parece ser realizado como um procedimento, uma técnica poética, que aparece em grande parte de seus poemas. Por isso, chamamos essa estrutura de “experiência da transposição”. Nas frequentes negações realizadas, no constante voltar-se da linguagem para seus limites, para sua impotência em alcançar a “palavra real”, a “densidade inverbal viva” e “o arisco esplendor”, os poemas orideanos negam a própria impotência da palavra apontando para a própria palavra “cisne” que dá título ao poema e é repetida quatro vezes em diferentes versos e, a cada aparição, parece soar ainda mais estranha e paradoxalmente ainda mais presente como “a palavra mesmo/ cisne”. O movimento realizado no poema, tanto temática quanto formalmente, contribui para uma desconstrução e recuperação da palavra ao mesmo tempo, pois escancara a sua nudez e falta de sentido, para reconstruí-la criando uma suspensão que a mantém em constante ressignificação, assim como pontua Prigent (2017, p. 20) sobre a literatura para o real: “desfaz[er] as línguas para refazê-las de outra maneira numa indecível motilidade”. É o que lemos em:

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, 2015, p.29)

O jardim orideano apresentado logo no primeiro poema do livro de estreia anuncia a “Transposição” que será realizada ao longo da poética de Orides. A tensão entre o plano racional e o plano poético — que já vimos em “Arabesco” e que pode ser percebida também em “Tempo”, “Pedra” e “Poema I” do primeiro livro — representa o enfrentamento entre a limitação do plano lógico-racional e a liberdade criativa do despertar poético. A metáfora do jardim na tradição lírica remete a um espaço de dominação da natureza pelo homem. Alude a um ideal de superação, controle e ordem através da razão. O adjetivo “geometria” vem reafirmar essa simbologia ao fazer referência ao pensamento lógico da matemática. Contudo, o poema orideano é o espaço de um jardim não mais geometria, ele rompe com o fluxo racional preexistente para recriar e despertar as delicadezas vivas da natureza.

A poesia — “manhã que desperta” — convida o seu leitor ao despertar da linguagem. Para isso, a transgressão da razão e da linguagem comum se faz necessária. A “transposição”, o ultrapassar, o ir além, o mudar as coisas de lugar, adentra no jardim orideano em *enjambements*, rimas internas, palavras-valises, como um jardim delicado em que o mundo sensível é gradativamente ativado. A cada novo raio de “luz”, um outro jardim se refaz. A cada novo tom, podemos ouvir a “aguda” flor em seu renascer. A cada nova matiz instaurada pelas “cores instantes”, um novo ângulo da flor se abre. Isso se evidencia no processo de criação de neologismos — *vidaluz* e *cores instantes* —, nos quais se constrói um modo de operar com a linguagem que ultrapassa suas definições fixas, fazendo com que as palavras escapem de seus limites, descolando luz e densidade cromática em aparições inéditas, ampliando assim a potência do nome.

A lucidez da criação orideana parece consistir no trabalho consciente com a linguagem que o seu jogo poético realiza. A partir de uma sequência de negações, a “recriação” da palavra poética acontece “lucidamente”. O jardim primeiro do poema é imediatamente desfeito, “o

jardim *não* mais geometria”. O “*não*” logo após “jardim” parece retirar a referencialidade física da palavra, o que é reafirmado pela despossessão de sua forma que é “aguda/ descontinuidade de planos”. Na segunda estrofe, esse mesmo jardim é refeito com uma outra forma que “varia de ângulo e face” sob a mesma “vidaluz” que ilumina o espaço. Nesse segundo movimento, o objeto do poema — o “jardim” — não é mais um só, são “jardins na amplitude” apontando para uma suspensão do jardim que, destruído, multiplica-se em muitos. A partir desse jogo de transposições, as flores, que são um símbolo da metáfora, são acordadas/despertadas, coloridas e revividas, num processo contínuo de relançar da palavra.

Esse movimento de negações para uma afirmação que se mantém suspensa tocando nos liames da palavra, e formando litorais com o não-dito do real, já era utilizada pelo poeta Mallarmé. Badiou em *Por uma estética da cura analítica* (2004) propõe o procedimento da transposição a partir da obra de Mallarmé. Para o filósofo, a transposição poética é uma formalização análoga ao trabalho de uma análise:

Lacan define a análise de modo muito preciso: a análise deve elevar a impotência ao impossível, a cura analítica é a passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, uma experiência do impossível. O que me interessa é a passagem. Eu gostaria de mostrar que a transposição poética é também uma passagem da impotência ao impossível, uma passagem na língua (Badiou, 2004, p. 237).

É um movimento que busca alcançar o impossível da língua, na língua mesma, através de um poema. Esse movimento acontece em três etapas:

A transposição, como operação poética, parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto de impossível (Badiou, 2004, p. 239).

Portanto, no primeiro momento, há a constatação de uma perda, que entendo como uma constatação de um limite do dizer. É uma perda na língua de um objeto que deixa rastros de seu desaparecimento — a saber, trata-se de um objeto mítico que supostamente suturaria o furo na língua e que, por isso, apesar das marcas, consiste em um desaparecimento absoluto, uma vez que o objeto nunca existiu e o buraco da língua não tem fundo.²⁶ Num segundo

²⁶ Na entrevista concedida a Riaudel, Orides Fontela (2019, p. 70) comenta que “a poesia é um assunto que nunca tem fundo.” Além de ser um “assunto” que não se esgota, a falta de fundo da poesia orideana parece estar relacionada também à compreensão de linguagem que ela veicula. É o que podemos ler no poema escrito por Paulo Henriques Britto (2018, p. 122) em homenagem a Orides Fontela sob o título “Em torno de uma mesa sem toalha”: “Em torno de uma mesa sem toalha/ a discutir a difícil questão:// por que todo argumento sempre encalha/ quando

momento essa perda é encenada no próprio poema, numa segunda assunção do irrepresentável, para que nessa mimetização os rastros do primeiro objeto perdido também sumam. Dessa forma, sem as marcas da perda, a impossibilidade é afirmada não mais como uma impotência de não poder tudo dizer, mas como um saber-fazer com os vazios (ou o vazio) da linguagem. Mallarmé assim escreveu:

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera (Mallarmé, 2010, p. 167).

A transposição refaz uma palavra nova através da reminiscência do objeto perdido e, assim, possibilita a experimentação de uma nova atmosfera, de um novo jardim e sua anárquica primavera. Um novo laço com o mundo pode ser (re)feito. Isso porque, ao tocar nos limites da marcação simbólica através dos vestígios da perda na língua, a experiência de mundo possibilitada pela linguagem tal como foi inscrita em uma linguagem pode ser vivida de outra forma, essa é a visada da transposição e também por isso a transposição é contínua, como podemos ler no poema de *Alba*:

Composição

Compor os pomos

— exatamente —

até

que os signos

— deiscetes —

transfigurem-se.

Compor os pomos

até

a anárquica primavera.

Compor transpor

até

a rosa única

— múltiplo

espanto.

(Fontela, 2015, p. 175)

se tenta explicar a certeza/ que inspira o que dispensa explicação.// Constrangimento geral nesta mesa./Alguém pigarreia. Ninguém se atreve a/ dizer palavra que pareça previa-/ mente pensada pra causar surpresa.// Quem sabe a coisa não tem solução./ Não será este silêncio, talvez, a/ resposta final? Mas algo atrapalha// o silêncio, impede a concentração/ total. Talvez falte a toalha.”

A “composição” orideana, portanto, guarda, com a experiência da transposição anunciada desde seu primeiro livro, uma relação umbilical. O fruto poético, o seu pomo, é composto até que a transposição se realize e os signos se transfigurem para criar o múltiplo espanto que a experiência poética do jardim orideano constrói.

Portanto, entre a visada da Transposição mallarmeana e o *experimentum linguae* agambeniano podemos inscrever a experiência da transposição orideana. Que não é mais de Mallarmé ou de Agamben, mas uma experiência que Orides propõe aos seus leitores como um laboratório poético que encontra o seu impossível lá onde antes a poeta encontrava-se “sem palavras”, ela pode se voltar para a impotência dos próprios limites de sua linguagem e, assim, pode não não escrever, mas cantar o advento de um impossível em que o pensamento sobre a linguagem encontra “a semente em seu sulco/ e a vida rítmica fluindo/ para realização do fruto” (Fontela, 2015, p. 71), como dizem os versos de “Lavra”, de *Transposição*. Portanto, a partir dessa semente podemos desenvolver um pensamento (im)possível — no intrincado entre psicanálise, filosofia e poesia — sobre a poética de Orides Fontela em sua sede pela transposição.

3. A PRÁTICA DA TRANSPOSIÇÃO

*Gerar é escuta
lenta
forma in
forme*

*gerar é
força
silenciosa
firme*

*gerar é
trabalho
opaco:*

*só o nascimento
grita.*

Orides Fontela.

No primeiro capítulo, procuramos discutir como a poesia de Orides Fontela se desdobra como um exercício investigativo sobre os limites e os impasses constitutivos da linguagem a partir de um repertório vocabular próprio repetido insistentemente. Ora por um viés de impotência, ora enquanto afirmação do impossível, sem nunca perder a sua “estrela impiedosa” de seu horizonte escritural. Essa íntima investigação poética de Orides foi desdobrada como uma *experiência da linguagem* atravessada pela reflexão filosófica da “fala” que encontra no *point de impossible* da língua uma ética do dizer para que “o que se diga não fique esquecido atrás do que se diz”. Como uma assunção violenta de seu impossível que tem na visada da transposição um modo de operação reiterado, por vezes mais explicitamente, por vezes mais timidamente. Nesse segundo capítulo, buscaremos ver como essa *experiência da transposição* orideana é colocada em prática desde o seu primeiro livro *Transposição* (1969). Livro fundante que guarda uma relação umbilical com os outros quatro livros que virão.

O movimento que se realiza é anunciado desde o primeiro livro, como afirma Augusto Massi, “Transposição é a base de uma espiral [...] na obra de Orides um poema fecunda o outro, o fruto está na raiz” (Massi, 1986). Nele, podemos ler a inauguração de temas e modos de operacionalização poética que acompanharão a poeta ao longo de toda a sua obra — ainda que os temas se reatualizem e se reinaugurem em novos temas e imagens incitando uma transformação da reflexão operante sobre a linguagem, a relação inaugural com *Transposição* nunca é completamente abandonada em sua espiral. Portanto, para adentrarmos na prática da

transposição, a primeira tarefa que se coloca é investigar seu contexto de produção, operações, intenções, temas e imagens. Nas palavras da poeta:

Este livro ainda com sabor ingênuo e bem sanjoanense, com uma integralidade e força próprias, é filho do Sol de São João! Não procurem “filosofia” nele, nem orientalismo, é só o que é, a quase inefável intuição de estar “a um passo de”. [...]. É 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, 2019, p. 24-25).

O livro foi escrito entre 1966/1967, “onde já poesia e filosofia tentavam se irmanar, como possível” (Fontela, 2019, p. 37), que só depois ela percebe estar “na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental” (Fontela, 2019, p. 37). Segundo ela, o livro é composto por uma salada filosófica/literária que abarcava leituras adquirida nos tempos da Escola Normal, de autores como Pascal, Gilson, Maritain, Huxley, Santa Teresa, São João da Cruz, misturadas com Drummond²⁷ (a quem escreveu diversos poemas-homenagens em diferentes obras), Pessoa, Cabral, Alfonsus Filho, Cassiano Ricardo, Ana Maria Lopes Salomão²⁸, e Guimarães Rosa²⁹. Inicialmente intitulado *Rosácea*, que vem a ser o título de seu segundo livro, e modificado para *Transposição* por sugestão de Davi Arrigucci Jr., está longe de ser ingênuo, mas demonstra uma consciência poética percebida pelos críticos da época.

Uma maturidade literária que pode ser percebida logo ao primeiro folhear pelo sugestivo título e pela divisão das seções do livro: “Base”, “(-)”, “(+)” e “Fim”, em que podemos observar a experiência da transposição realizada não só em poemas específicos, mas na própria montagem do livro. Em “Base”, podemos ler em concisão a edificação do projeto poético que será desdobrado “como um trabalho árduo em que a inspiração é o lampejo do desejo pulsante em transpor a palavra poética, em atravessar fronteiras e formar litorais [...] entre a palavra e o não dizer, e para isso se alicerça na proclamação da desconstrução da palavra”, como pontua Nunes (2022, p. 51). A destruição arquitetada desemboca em “(-)”, em que podemos ler os impasses e os obstáculos percebidos e elaborados numa espécie de dupla negação da impotência da linguagem denunciada. Para, em “(+)”, encontrarmos “versos de grande intensidade poética [que] marcam esse momento do livro no qual a poeta retoma os fios (palavras esgarçadas), destroçados por suas próprias mãos, e começa a (re)juntá-los, (re)tecê-los, configurando um árduo trabalho de reconstruir” (Bucioli, 2003, p. 47). Por “Fim”, a

²⁷ Chamado pela autora de “a principal influência de minha vida” (Fontela, 2019, p. 22).

²⁸ Sua prima, em quem encontrou diálogo e partilha, “duas poetas que se liam entre si” (Fontela, 2019, p. 22).

²⁹ Com quem “descobri[u] o mundo” (Fontela, 2019, p. 22).

destruição/reconstrução coloca-se como um movimento incessante, dando continuidade ao (re)despertar, em que, contrariamente, não há fim, mas um eterno recomeço dos questionamentos e da transposição.

Nesse sentido, a divisão, a princípio, parece bastante dialética, conforme apontam a pesquisadora Roberta Gonçalves e o entrevistador Michael Riaudel:

A divisão interna de Transposição convida o leitor a pensar na relação entre opostos. Composto de quatro fases, entre cheias e minguentes, Orides nos apresenta sua ‘base’. Posteriormente se aninham os poemas de queda, negatividade, ilustrados pelo sinal de subtração (-), na sequência vem a adição (+) que expressa uma fase de positividade e elevação; para encerrar escolhe o termo “fim” (Gonçalves, 2014, p. 24).

Sinto que a vida, nos seus poemas, se dá pelo movimento da reflexão. Sua construção é muito dialética. [...] Muitas vezes, você constrói seus poemas de forma a dar uma volta simétrica, a retomar o início no final. E no meio do poema você vai trabalhar esse pró e contra, esse confronto de pontos de vista antagônicos (Fontela, 2019, p. 62).

Sob um certo ângulo a percepção dos comentadores parece ser bem acertada, pois de fato, há uma conjunção de opostos nítida. É o que Alcides Villaça (2015, p. 299) vai chamar de “retorno dialético” atuante formal e esteticamente. Entretanto, se pensarmos essa divisão pelo viés da experiência da transposição podemos elencar um contraponto. Isso, porque, ainda que possamos perceber a junção de pares antitéticos — “(-)” e “(+)”; “Base” e “Fim” —, podemos também perceber que não há uma “síntese” solucionadora ou pacificadora. A mescla das antíteses se colocam como movimentos permanentes sujeitos à contingência e ao lance de dados. É um certo tipo de passagem configurada em uma simultaneidade e indecidibilidade permanente. Para ser dialético, no sentido estrito, hegeliano, portanto, deveria haver uma síntese positivadora final, mas não é o que acontece. O impossível *congit*, por outro lado, mantém uma relação muito mais próxima da constatação perturbadora da inconsistência da linguagem em operação — de “transposição contínua” como uma “mutação contínua/ nunca terminada” (“Fluxo”, Fontela, 2015, p. 87) — do que uma reabsorção dialética que apagaria o caráter singular e desestabilizador do impiedoso real.

A resposta de Orides ao seu problema “dialético” é, como sempre, aguda e esclarecedora:

Me contaram que eu tive uma irmãzinha antes de mim que tinha nascido morta. [...] Então, eu tinha essa irmã na cabeça. Eu achava o maior mistério como é que ela tinha conseguido nascer e morrer ao mesmo tempo. Eu encucava com isso. Não tem mistério nenhum, mas para mim era misterioso. Achava as duas coisas, assim, conflitantes. Eu comecei a unir as coisas, morte e vida, tempo e espaço, isso já dava uma ideia de união de contrários e de dialética. Eu gostei dessa união de palavras. Pode não ser a dialética aquela de tese, antítese e síntese. Eu nunca acreditei que isso

existe. Eu nunca vi nada de dialético na vida real. Tese, antítese assim bonitinho, acho que na cuca do Hegel, só. Nunca existiu na realidade (Fontela, 2019, p. 65).

A preocupação da poeta com o real, portanto, parece ultrapassar o alcance dialético. Esse ponto pode ficar mais claro se nos atermos ao título *Transposição*. Para o crítico Davi Arrigucci Jr. em entrevista concedida à Cleri Aperecida Bucioli (2003, p. 45), a transposição “pode ser entendida tanto no sentido de procura além de um limite, como no sentido da metáfora, de uma linguagem que vai além de si mesma para dizer ao outro, a outra coisa, a semelhança que está além”. A procura pelo além do limite da palavra em transposição é mesclada à própria noção de metáfora, se compreendemos a figura de linguagem em diferença ao princípio da analogia. Isso, porque distinta da analogia que implicaria uma similitude entre os termos para o sucesso expressivo, o trabalho metafórico prescinde da semelhança. Quando uma criança diz “o gato faz au-au e o cachorro faz miau”, para retomar o exemplo de Jakobson recuperado por Lacan (1998, p. 905), há principalmente uma negação da realidade imediata sem necessidade a priori relação anterior. Por isso, Lacan vai dizer, sobre a metáfora, que “ao jogar com o significante[,] o homem coloca seu mundo em questão a todo instante, isto até a sua raiz” (Lacan, 1995, p. 301). O movimento que se realiza é uma substituição de termos que renuncia a construção imaginária de sentido. Em outras palavras, “representar a metáfora como desvio semântico de um suposto significado literal previamente dado seria supor o funcionamento da linguagem segundo um modelo de linguagem calcado na positividade do significado” (Iannini, 2013, p. 252). De outra forma, o efeito de sentido da metáfora, constitui-se justamente pelo *pas-de-sens*³⁰, negação de um sentido prévio e passagem de sentido. A transposição contínua da metáfora, portanto, guarda uma relação muito próxima com o *experimentum* da transposição, com o exercício mesmo da linguagem enquanto jogo simbólico calculado em sua relação com o real. É o passo descrito na epígrafe:

A um passo do meu próprio espírito
A um passo impossível de Deus
Atenta ao real: aqui.
Aqui aconteço.

(Fontela, 2015, p. 25)

Conforme orienta Villaça (2015, p. 296), estar atento à delicadeza das epígrafes orideanas “utilizadas com o mesmo rigor e iluminação que orientam os poemas” é um primeiro

³⁰ Termo utilizado por Lacan (1999, p. 123) no *Seminário 5* para falar do processo metafórico ocorrido no chiste. É abordado pelo psicanalista também no *Seminário 17* para diferenciar o *non sens* da passagem de sentido (Lacan, 1992, p. 53).

passo “para irmos particularizando aos poucos o caminho poético de Orides”. Escrita pela própria autora, a auto epígrafe sugere uma tensão dramática de um eu-lírico que intui estar a um passo de estâncias inalcançáveis, impalpáveis ou indescritíveis. Nesses quatro versos, situam-se o espaço e o tempo da escrita orideana, a um passo do aqui, a um passo do agora, um caminho se delineia. O espaço do *passo impossível*, confluem-se na sonoridade rítmica para apresentar logo na epígrafe a tarefa poética que a poeta encarna. O advérbio *aqui* desdobra-se em duas vertentes. “Atenta ao real: aqui” localiza a poeta no mundo. Ainda que a procura por um impossível indique um caminho místico em relação a Deus num primeiro momento, o eu lírico, a um passo de seu próprio espírito, não procura poesia numa atmosfera etérea, mas num espaço caótico e múltiplo habitado pelos seres de linguagem em suas harmonias e desarmonias. “Aqui aconteço”, por outro lado, situa a escrita orideana no presente, a voz lírica de Orides não procura o que está a um passo num passado nostálgico ou num futuro prenhe de expectativas, de maneira oposta, como uma mística às avessas, o passo orideano assume sua tarefa no único tempo que pode agir, o agora.

Assim, a poeta entrega ao seu leitor o caminho que sua arte dos versos pretende trilhar: a busca por transpor distâncias numa espécie de estrutura do horizonte que como tal é impossível de ser alcançado. Contudo, ao contrário de se deter em frente a esse horizonte impossível, é ele que impulsiona sua escrita, ao mesmo passo em que é ele que sua escrita desenha. Na intuição de estar a um passo de, Orides constrói uma obra pautada na desconstrução da palavra para reconstruí-la em poesia. Desconstruir as vestes prontas da palavra sonora para refazê-la amorosamente numa tecedura singular que abarque o impossível da palavra num jogo simbólico em que “quebrar o brinquedo/ é mais divertido.”, porque “quebrar o brinquedo ainda/ é mais brincar” (“Ludismo”, Fontela, 2015, p. 35).

O passo orideano, nesse *contra-sens* que é querer escrever a palavra e o seu impossível, exprime a sua interrupção e sua porta de passagem. Interrupção em frente ao impossível e passagem através do *pas-de-sens*, do avesso do sentido calculado na poesia, que o *Tratado wittgensteiniano* exclui, como vimos.

De todo modo, os movimentos de ascensão e queda, de subtração e soma, de interrupção e passagem, parecem atuar mais como um “jogo de ganho e perda, vivido de fato a cada poema e habilmente estruturado na sequência das partes”, como indica Alcides Villaça (2015, p. 300). Nesse sentido, sejam dialéticos ou sejam *experimentum* da transposição, os movimentos orideanos sintetizados na divisão de seu primeiro livro, para não cair numa conceituação rígida e prosaica, devem sua potência ao fato de serem trabalhados delicadamente no fazer poético, como aponta Villaça:

Há em tudo uma lógica de ferro, que facilmente desembocaria num conceptualismo prosaico ou filosofante não fosse a extraordinária sedução do ritmo preciso e dos símbolos iluminados, plano afetivo em que se enraizam e de que brotam, transfiguradas, as questões existenciais — parcelas que somam uma só epifania, um mesmo acontecimento (Villaga, 2015, p. 300).

Esse é o trabalho que pretendemos realizar neste capítulo. Para não cair na pura relação da reflexão filosófica ou psicanalítica que a poesia orideana nos incita, tentaremos compreender como o acontecimento da transposição de Orídes se realiza principalmente no espaço pungente e delicado da precisão poética.

3.1 A EDIFICAÇÃO DO PROJETO POÉTICO ORIDEANO EM “BASE”

Em sua “Base” Orídes ergue o eixo de sustentação que orienta sua construção poética: “desnudar a estrela essencial/ sem ter piedade do sangue” (“Mãos”, Fontela, 2015, p. 36). Descosturar o signo linguístico, desfazer as cristalizações linguísticas e encarar a perda que esse movimento exige da poeta e do leitor, para refazê-las num movimento contínuo da transposição. Por isso, a edificação da poesia orideana em “Base” é permeada por verbos que provocam a desconstrução da palavra e da forma: descontinuar (“Transposição”), desfazer/ destruir (“Meada”), quebrar (“Ludismo”), desnudar (“Mãos”), des-fazer/ des-membrar (“Salto”), des-armar (“Laboratório”).

É o que lemos no poema “Meada”, em que se delinea uma coreografia negativizada que mimetiza o ofício da tecedura poética realizada pelas mãos que des-tecem a palavra.

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, 2015, p. 34)

Apesar de parecer um poema pouco complexo e de leitura “fácil” por recorrer a uma imagem bastante usual no que concerne o trabalho poético — a artesanania das palavras como uma costura, “Meada” — conjuga harmonia e violência num ritual de gestos que questionam a trama e a forma da linguagem. A construção imagética do fiar se produz em ritmo cíclico através da repetição do gesto que inicia as três primeiras estrofes: “uma trança desfaz-se”. Um ritual cuidadoso e lento para não enodar ainda mais os fios já tramados, como quem sabe que desfazer uma costura exige muito mais atenção e precisão do que costurar.

As palavras de ordem são desfazer, soltar, anular, inutilizar, abrir espaços na busca pela transposição. Em contraposição aos verbos de ação que realizam a violência, encontramos dois advérbios que parecem impor uma cadência vagarosa à força e à agilidade geralmente atribuídas a atividade desagregadora: “calmamente” e “amorosamente”. Essa mobilização de contrários em ciclos repetitivos cria um certo equilíbrio no poema que percorre o encontro de outras dessemelhanças: forma x conteúdo, início x fim, temporalidade x atemporalidade, clareza x escuridão. Como aponta Marcela Oliveira (2019, p. 134) “urdir é construir por articulação trabalhosa, composição de termos díspares através da junção, combinação dos pontos”.

A oposição entre clareza e escuridão é a menos evidente do poema, pois relaciona-se ao intertexto estabelecido com o exemplo mais famoso da história literária de uma mulher que trama, Penélope, da *Odisseia*, de Homero. Na epopeia antiga, Penélope fiava durante o dia à luz da vida palaciana e desfiava à noite sozinha para adiar a finalização da mortalha que a levaria a vestir o véu de uma nova boda. Para poder esperar o retorno de seu amado Ulisses, Penélope desfazia sozinha, em segredo, aquilo que todos haviam testemunhado. Um tecido amorosamente tramado à luz e amorosamente destramado à escuridão.

O desfazer, nesse sentido, remete a rememoração do que fora tecido com o tempo da mesma forma que faz o tempo parar. Assim como sugere Oliveira (2019, p. 132), o desatar dos nós “suspende o fluxo das coisas sem, no entanto, fixá-las, mas jogando com seu próprio fluir através da repetição”. Além da suspensão do tempo, que paradoxalmente incita um novo fluir, o ritual do poema tem por finalidade uma “busca”, uma “procura”, por algo além da trama e da forma: o fundo da rede inesgotável das palavras, o início e o fim do nome. Algo das palavras que as compõem além da costura já bem formada dos sentidos que foram construídos ao longo

dos tempos e que as detêm. O poema orideano, portanto, dialoga com uma certa tradição feminina do fazer literário desde a antiguidade, mas também com uma tradição modernista que procura destruir o previamente tramado no sentido kafkaniano: “ainda nos impõem fazer o que é negativo; o positivo já nos foi dado” (Kafka, 2012, p. 32). Ambas, entretanto, exigem um encontro com uma certa obscuridade no exercício do desfazer.

Entretanto, diferente de Penélope, que repete seu ofício eternamente até ser descoberta, as mãos tecelãs de “Meada” interrompem o fluxo harmonioso e rítmico da coreografia negativa num gesto extremo de violência na última estrofe. Ao encontrar as linhas já desfeitas, as mãos procuram-se a si mesmas, antes da trança e antes do saber fiar contido na memória das mãos tecelãs. O que há antes da trança criada pela palavra? O que as mãos fazem senão fiar? Senão construir e desconstruir com a palavra, a palavra?

Tato

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.

Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria.

(Fontela, 2015, p. 39)

O poema “Tato”, também presente em “Base”, parece nos indicar algum caminho. Ao ir além das palavras como um “tecido/ de formas”, as mãos do poema sentem “o escuro das palavras” — aproximando-se mais uma vez de Penélope e mais além. A poesia de Orídes, portanto, nos convida a sentir o fato de que há um escuro indizível das palavras, assim como uma textura, “afinal matéria”. Portanto, além da trança e do trabalho com as mãos, os poemas orideanos questionam o fazer poético como um pensamento sobre a palavra que inclui em si um entrelaçamento entre o dizível e o indizível, entre a clareza da razão e a obscuridade do que só pode ser sentido corporalmente — e acessado virtualmente pelo pensamento.

Nesse sentido, retornando a “Meada”, podemos também ressaltar que em comparação aos diferentes verbos de ação que compõem o poema — “desfazer”, “destruir”, “inutilizar”, “buscar”, “procurar”, “anular”, “tramar” — o único adjetivo presente, “inesgotável”, parece não somente predicar o substantivo a que se liga, mas ressaltar o fazer contínuo com a trança linguística, que, ao ser ultrapassada, é também retomada para poder trançar o escuro do verbo e a matéria que a ele faz homenagem. É o paradoxo encarnado pelos poemas orideanos, pois,

como não há nada anterior à trança, senão a construção linguageira que podemos fazer desse “momento despreendido da forma”, é menos pela razão do que pelo sentir que podemos compreender a suspensão e a nudez extremada que apenas o poema parece ser capaz de realizar. Esse ponto é levantado pelo crítico Haquira Osakabe (2002, p. 104) quando ele diz que “os poemas de Orides são cerebrais, tangenciam a abstração, mas é menos pela razão que pelos sentidos que eles chegam ao leitor”.

Portanto, o “tato no escuro das palavras”, é a manifestação da experiência poética que nos convida a ir além da trama dada e pronta da linguagem para mesclar e expandir os sentidos linguísticos, racionais e sensoriais. Esse é o lugar do poema que nunca é só fanopeia, ou só logopeia, ou só melopeia, mas experiência sensível que toca o leitor e, assim, permite-lhe encontrar o “algo estranho ao pensamento”, que Heidegger localiza como o lugar que o poeta ultrapassa o filósofo, como escreve Benedito Nunes (1994).

Desse modo, “Tato” não realiza isso apenas no campo do pensamento sobre a linguagem como temática e intertextos, mas também no campo sonoro. Uma espécie de explosão para aguçar os ouvidos num estardalhaço provocado pelas aliteraões oclusivas das consoantes labiodentais /t/, que, a cada obstrução, provocam uma explosão do choque do ar e da língua com os dentes, somadas à repetição estridente das rimas toantes em /a/ e à finalização do poema com o verso de única palavra em que predominam vogais abertas e tônicas. Além disso, é um efeito aguçado pela forma da divisão do poema, em que os versos curtos ou curtíssimos incitam uma aguda agilidade na leitura do poema.

Assim, o movimento constante de desfazer as malhas da linguagem a um passo impossível, em paralelo à concisão verbal organizada numa sintaxe estranha que conjuga obscuridade e clareza, aponta para um trabalho modernista da poesia de Orides. Esse aspecto da poesia orideana foi levantado e trabalhado por diferentes críticos que viam em sua poesia os “dons essenciais da modernidade” (Candido, 1988), uma “consciência permutacional moderníssima” (Dantas, 1986, p. 51), uma “consciência antirromântica” (Marques, 2020, p. 31), ou ainda, uma poesia que “renovou o modernismo brasileiro” (Dolhnikoff, 2015, p. 7). Além do diálogo constante, levantado também por sua fortuna crítica, com outros poetas ou romancistas ditos modernos, de maneira explícita ou implícita, tais como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Stéphane Mallarmé, Clarice Lispector, entre outros.

Ao marcar esse diálogo com uma certa tradição modernista podemos ampliar e desenvolver o movimento do desfazer da linguagem proclamado em “Base”. Christian Prigent, em *Para que poetas ainda?*, localiza a tarefa poética da modernidade como um trabalho negativo com a linguagem, uma inquietude ou um não contentamento com a língua da forma

que ela fora fixada pela linguagem compartilhada. Isso, porque a língua comum, que é língua de todos, é, ao mesmo tempo, de ninguém, por ser insuficiente para expressar ou apaziguar o excesso de não sentido do mundo e das experiências íntimas e individuais de cada um. No que toca à incapacidade de a linguagem comum em simbolizar esse excesso sem sentido, há ao menos duas respostas delineadas: a primeira é encobrir a falta de sentido com uma demanda feroz por mais sentido, vista por todos os lados no discurso científico positivista, que busca dar garantias de sentido sobre qualquer que seja o assunto, nos discursos mágico-religiosos, que entregam um pacote de respostas prontas sobre o que não tem resposta universal, ou, ainda, nos discursos moralistas e totalitários, sejam de direita ou de esquerda, ao fornecerem uma cartilha de como lidar com a alteridade que escapa ao já conhecido. Nessa primeira linha de resposta ao sem sentido do real, encontramos um desprezo por aquilo que não oferece uma clareza apaziguadora e um saber estabilizado. É nesse sentido, que encontramos uma procura massiva por um certo tipo de literatura cujas obras “nos curem da vertigem, que organizem fabulosamente o insuportável não sentido do real” (Prigent, 2017, p. 13), isto é, ficções que nos entregam “significações imediatamente consumíveis” (Prigent, 2017, p. 13).

Por outro lado, uma segunda resposta literária a essa falta de sentido do mundo corresponde àquilo que Prigent chama de modernidade “o que corrói a certeza dos saberes de época, desfaz o conforto formal e propõe menos um sentido do que uma inquietação sobre as próprias condições de produção de um sentido comumente partilhável” (Prigent, 2017, p. 12). Em seu pensamento sobre a linguagem, já vimos que Orides questiona profundamente qualquer naturalidade ou sentido pronto da língua, arregaçando as malhas da linguagem e puxando a toalha do fundo comum onde a linguagem opera.

De mesmo modo, é o que a visada da transposição proclamada e operada em seu primeiro livro realiza. Na procura por transpor os sentidos previamente prontos da linguagem, a base da poesia orideana se afirma na destruição do já-dado construindo uma edificação de sua poesia sob o signo da inquietação e da ruptura contra o apaziguamento dos sentidos — vale ressaltar que essa “presença da inquietação poética”, é ressaltada por Antonio Candido (1988) em um breve comentário em que ele destaca a vertente moderna da poesia de Orides. Contudo, é um movimento que inclui o ato de refazer, como uma investigação da potência da palavra que acontece na poética orideana numa espécie de:

Laboratório

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

ser nascido do que
apenas acontece.

Re - fazemos a vida.

(Fontela, 2015, p. 38)

O poema orideano coloca em prática aquilo que João Cabral de Melo Neto (1987) havia elaborado em entrevista a Ferreira Gullar: “existe na poesia alguma coisa de laboratório. Como se a literatura fosse uma fábrica que produz romances, contos, ensaios, mas tem um laboratório onde se faz pesquisa para todas essas coisas — é a poesia”. A pesquisa realizada por Orídes em seu “Laboratório” esmiúça a palavra em suas macro e mínimas estruturas. Após desfazer os nós que ligam as palavras ao que elas designam, ao tempo e à memória, a investigação de *Transposição* examina também a espacialidade da des-montagem das palavras. As hifenizações repetidas (para - pacientemente -/ re - generarmos [...]/ re – fazemos) reiteram essa investigação ao abrirem espaços que nos incitam a pensar sobre o que era antes “fato” consumado. Assim, abre hiências também na forma do poema para realizar a passagem de algo que deixa de existir para que um algo novo possa vir advir.

Desse modo, o des-fazer e o des-armar moderno orideano inclui em seu âmago a regeneração. A partir da desconstrução dos signos linguísticos pré-estabelecidos, o projeto poético orideano delineia uma saída para um dizer não mortificado pela linguagem comum e, assim, encontra um falar mais verdadeiro, re-fazendo a vida da palavra. Entretanto, podemos perceber com esse poema que a interpelação poético-filosófica sobre o mundo e sobre a linguagem nesse “laboratório da palavra” não parte de um eu individual em sua relação com o mundo, como também não é a conjunção de múltiplas vozes, mas busca construir uma outra experiência comum através da experiência do poema.

Escrito na terceira pessoa do plural, o poema visa a construção de uma outra coletividade em torno da leitura, numa interpelação da experiência subjetiva do humano, que se qualifica como tal por ser atravessado pela linguagem. Esse convite a uma experiência partilhada na investigação sobre a linguagem, também pode ser percebido em outros poemas deste livro que escapam à impessoalidade usual dos poemas orideanos, como em “o real *nos* doerá para sempre” (“Torres”, Fontela, 2015, p. 37) e “vemos apenas/ repouso:/ contenção da palavra/ no silêncio” (“Estátua Jacente”, 2015, p. 68).

Assim, a desconstrução encarnada na tarefa poética orideana, além de enviar sua inquietação a outros falantes que possam interpelar sua própria linguagem, procura, no

“momento desprendido da forma”, o “salto/ além do momento” (“Salto”, Fontela, 2015, p. 37), em que a poesia essencialmente acontece: o renascer da palavra.

Poema I

O sol novifluente
transfigura a vivência:
outra figura nasce
e subsiste, plena.

É um renascer contínuo
que nela se inaugura:
vida nunca acabada
tentando o absoluto.

Espírito nascido
das águas intranquilas
verbo fixado: sol
novifluente.

(Fontela, 2015, p. 33)

A partir da leitura desse poema, podemos compreender que essa desnaturação da linguagem que a “nossa poeta acentua, muito modernamente” pode indicar tanto uma dificuldade em apostar no “triunfo absoluto e compensatório” da “operação simbolizante”, como afirma Alcides Villaça (1992, p. 299), como pode indicar um limite do simbólico para alcançar o real impossível da língua. Mas, além disso, aponta também que os poemas orideanos não se detêm no simples confronto com as construções já enrijecidas pela linguagem compartilhada, mas apostam ainda num refazer da linguagem para banhá-la de uma nova vida ao incluir esse real impossível como expoente inelutável.

Nesse sentido, a desconstrução orideana manifesta a possibilidade de ligação entre som e sentido ao mesmo tempo em que a interdita. De um lado, uma trança estabelecida entre significante e significado, e de outro, o des-armamento ou des-enodamento do que não é mais fato dado ao encontrar o texto e a textura também do escuro das palavras, do que apenas acontece, do “passo impossível” (Fontela, 2015, p. 25), do “puro ato inabitável” (“Salto”, 2015, p. 37). Encontramos, portanto, um entre dois, entre som e sentido, que Prigent chama de “alcance de uma onda negativa”:

Por um lado, isso faz sentido (eu “compreendo” algo); por outro lado, isso ricocheteia como som (a letra joga e toca, ouço os ecos). A instância dirigente, entretanto, é indecível. Sentido e som jogam e tocam em convivência ou em alteração — e o jogo/execução parece consistir em manter duravelmente a *hesitação* (essa duração se identifica com o tempo *poético*).

Assim, nesse contexto (a poesia), “sentido” e “som” são objetos conceituais enigmáticos. Os termos *musicalidade*, *ecolalia*, *rima métrica*, *escansão* em nada

esgotam o sentido do “sentido”. As palavras *cenar, narração, imagens, afetos* não tocam senão de raspão a opacidade do “som”.

Mas justamente: é por serem temperados numa inesgotável opacidade que esses termos engatam pensamento. Engatam e suspendem. Colocam-no diante de um impensável (Prigent, 2017, p. 33).

O indecível entre som e sentido da onda negativa engendra, portanto, uma abertura da linguagem para que uma nova produção possa advir. E, além disso, indica o espaço em que a linguagem falha ao demarcar suas irregularidades. Nas palavras de Susana Scramim (2019, p. 66), lemos que “o verso de Orides expõe em carne viva como as contradições da linguagem e do pensamento e seus impasses não têm solução, e tampouco podem ser tratados fora de uma compreensão deles enquanto tais, ou seja, como contradições e impasses de uma linguagem”. Mas são contradições e impasses trabalhados numa hesitação interminável que reorganiza a linguagem na tentativa de escrever uma vivência que contenha aquilo que a linguagem não pode dominar, mas, ao mesmo tempo, aquilo que a banha de vida.

O “sol novifluente”, núcleo essencial do “Poema I” conjuga as características principais do aparecimento dessa onda negativa. O Sol, parece funcionar como uma metáfora para a própria poesia, como uma “estrela impiedosa do poema” que é necessário ao poeta saber habitar, como dizem os versos do “Poema” de *Alba*. Entretanto, a maior estrela do sistema solar que dá vida a tudo que a circunda, é também impossível de ser habitada, é necessário manter uma certa distância para poder beneficiar-se de sua luz de forma vivificante. O adjetivo que qualifica a estrela distante, mas também infinitesimalmente próxima, é composto por um neologismo, em que há uma amálgama de outras palavras para a criação de uma nova. “Novi” ou “neo” são elementos que significam novidade, e “fluente” um adjetivo derivado do verbo fluir. Nessa palavra nova à língua portuguesa entende-se, portanto, um ineditismo que corre em abundância.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que a nova palavra cria um novo sentido, ela o faz através de uma operação de deslocamento de sentidos anteriormente existentes. Assim, esse neologismo também pode ser lido como uma negação das definições terminantes do nome. É, mais uma vez, a manutenção de um indecível da linguagem que, nos poemas de Orides, desdobram-se em um entre-lugar constante que caracteriza a experiência da transposição, assim como escreve Susana Scramim:

o indecível entre sujeito e linguagem, entre discurso e balbúcio, entre verdade e pensamento. Esse transitar entre um e outro modo de operar a língua gera o impasse da escolha impossível [...] a oscilação que não alcança a forma afirmativa, relevando que o “segredo do nome” é o deslocamento constante de que é feita a *prática da transposição* (Scramim, 2019, p. 65. Itálicos nossos).

Desse modo, podemos entender que o ineditismo em abundância criado pelo poema é o instante em que a transposição poética ocorre. É o momento em que o poema manifesta o impossível indizível numa nova construção da linguagem, como uma emanção solar de vida num laboratório da palavra.

3.2 O DEPARAR-SE COM A IMPOTÊNCIA DO DIZER EM "(-)"

Desfazer é a primeira lição poética da transposição orideana. Abrir espaços, cavar hiâncias e desatar cuidadosamente os fios que compõem o tecido bem estruturado — e muitas vezes enrijecido — da língua constituem os movimentos fundamentais da base de sua poética. Através de um gesto que combina o rigor do trabalho laboratorial ao minucioso ofício do tear, a poesia de Orides Fontela propõe um enfrentamento dos sentidos linguísticos para alcançar o escuro das palavras. Nesse processo, a linguagem deixa de ser um sistema fixo e passa a ser experimentada como matéria viva, inesgotável, sempre passível de ser retramada. Sua poesia, assim, se constrói como uma investigação radical dos elementos da linguagem, que visa recriar uma nova relação com o dizer.

A segunda parte de seu livro intitulada sagazmente de “(-)” apresenta o tom menor que seu trabalho poético deve atravessar para a concretização de sua proposta poética antecipada em “Base”. A subtração e a perda realizadas em “(-)” relegam o poeta, e o seu leitor, à “crueldade da análise” em que o “não saber não saber não saber não saber não saber” encontra o “ser perdido em vozesfragmentos”. Isso, porque esse atravessamento exige do poeta o “perder-se [d]a forma no silêncio”.

Composto por dezesseis poemas, a segunda parte do livro inaugural de Orides Fontela é composto por poemas que atestam a consciência da precariedade da linguagem e do saber, e por esse motivo, cantam a dor, a crueldade, o silêncio e a impotência da forma.

Destruição

A coisa contra a coisa:
a inútil crueldade
da análise. O cruel
saber que despedaça
o ser sabido.

A vida contra a coisa:
a violentação
da forma, recriando-a

em sínteses humanas
sábias e inúteis.

A vida contra a vida:
a estéril crueldade
da luz que se consome
desintegrando a essência
inutilmente.

(Fontela, 2015, p. 55)

A destruição proclamada em “Base” reverbera em “(-)” como um embate dolorido entre coisa, palavra e vida. Composto por três estrofes de cinco versos cada, lemos no poema os recursos do paralelismo, da repetição, da inversão sintática e da contraposição de opostos — procedimentos recorrentes na obra de Orídes — instaurando uma tensão entre a positividade (das coisas, da vida, da luz e do saber) e a negatividade (do que é inútil, cruel e desintegrador). A disposição formal em três blocos simétricos reforça a progressão de embates: da coisa contra a coisa, da vida contra a coisa e, finalmente, da vida contra si mesma. Cada bloco apresenta-se como uma espécie de silogismo negativo, onde a conclusão de cada estrofe aponta invariavelmente para a falência (destrutiva) da tentativa humana de nomear ou organizar a vida.

O primeiro embate do poema nos convida a refletir sobre a natureza da palavra coisa, um termo de uso comum que, embora frequentemente relegado ao plano do indeterminado, carrega em si uma densidade conceitual notável. Trata-se de um hiperônimo capaz de nomear uma vasta gama de objetos, acontecimentos e entidades, assumindo, conforme o contexto, diferentes cargas semânticas. Polissêmica e dêitica, coisa é uma palavra escorregadia, aberta a quase qualquer atribuição de sentido — e é justamente essa abertura que a torna tão significativa. No cotidiano, seu uso é muitas vezes associado a lapsos de memória ou à impaciência de quem prefere não nomear com precisão o que pensa ou sente. No entanto, coisa pode também ser compreendida como índice de uma experiência mais radical: a daquilo que ainda sendo língua foge a fixação simbólica.

Nesse sentido, a palavra não apenas revela um limite da nomeação, mas aponta para uma zona de opacidade constitutiva do real na linguagem. Em Clarice Lispector, essa coisa — que por vezes aparece como *it*, *objecto*, *sveglia*, *isto*, etc. — aparece como uma instância da experiência inominável. Insígnias do inominável que estão atrás do pensamento, muito próximas daquilo que na psicanálise é nomeado como *das Ding*, a Coisa freudiana — núcleo de gozo e alteridade radical, ao mesmo tempo fascinante e aterrador. A coisa, nesse registro, já não é apenas um substituto provisório, mas signo do impossível de dizer, do que permanece irreduzível a qualquer tradução simbólica. O poema, ao evocar essa palavra, convoca o leitor a

esse embate com o indizível, fazendo da linguagem não um instrumento de nomeação, mas uma forma de aproximação do que escapa — do que, justamente por não poder ser dito, insiste.

Nesse contexto, o verso de abertura — “a coisa contra a coisa” — instala um jogo tensional entre dois significados possíveis: de um lado, uma coisa que existe, que é real e palpável, mas cuja exatidão jamais se alcança; de outro, a coisa que tentamos construir como representação da primeira, por meio do saber ou da linguagem. Os dois pontos no final do primeiro verso indicam que nos versos seguintes seguirá de uma explicação ou um desenvolvimento para o embate das coisas: “a inútil crueldade da análise. O cruel saber que despedaça o ser sabido”. As explicações para o embate parecem confirmar as duas coisas em jogo. O saber ou a palavra, essas coisas, contra a coisa que existe e é real, são duramente desvalorizados. É inútil, cruel e despedaça o ser. O efeito dessa primeira estrofe é de fragmentação controlada: a presença de substantivos abstratos sucessivos e a ausência de pontuação intermediária, com exceção dos dois pontos, dão ao trecho um caráter de exposição fria e impessoal. Além disso, a escolha por *enjambements* secos, como em “o cruel / saber”, força o leitor a realizar um salto rítmico, interrompendo a fluidez e instaurando na própria cadência do poema a violência da forma.

Na segunda estrofe, lemos o embate da “vida contra a coisa”. Vida, coisa e palavra se aproximam numa segunda violação da coisa, de forma a questionar a própria recriação em sua síntese geradora. Podemos ler a vida humana, em sua característica falante e interpretativa contra a coisa bruta; ou a vida enquanto potência informe não sistematizada contra a coisa analítica humana. Em qualquer uma dessas interpretações, mais do que uma impossibilidade em expressar a totalidade da coisa ou da vida, podemos ler um enfrentamento da razão interpretante, da lógica da razão, que passa pelo dar forma às coisas, evidenciando “a consciência da inutilidade de qualquer explicação” (Bucioli, 2003, p. 63). A estrofe reforça esse impasse através de *enjambements* que atravessam substantivos e verbos, como “a violentação / da forma” e “recriando-a / em sínteses humanas”, criando um efeito de adiamento e deslocamento de sentido que simboliza a própria resistência à naturalidade da sintaxe.

Em “a vida contra a vida”, lemos a autoconsumação da vida que “se consome” ao ser colocada contra si mesma em análise ou nomeação. Pensar a vida à luz da razão é estéril e cruel, joga a vida num se consumir desintegrador e inútil. O que antes era luz, ao ser colocado sobre outra luz, produz um autoconsumir-se obscurecendo o movimento de análise. A suposta essência da vida, da coisa, e até mesmo da luz, é perdida nos movimentos da razão nomeadora e interpretante. Nesse sentido, o poema nos coloca a desintegração e o despedaçamento como inevitáveis da vida humana pautada pela luz da razão. Esse efeito de desintegração é acentuado

pelo uso de frases curtas e assertivas, com predominância de substantivos e adjetivos abstratos, e pela estrutura tripartida paralela, que não se resolve, mas se repete, sustentando um ritmo circular de análise e destruição. De mesmo modo, os *enjambements* finais da estrofe — “se consome / desintegrando a essência / inutilmente” — produzem um efeito cumulativo de desgaste e sobreposição de ações negativas, corporificando o processo de autoconsumação de que o poema fala.

O poema “Destruição”, desse modo, nos convoca a encarar a inerente destruição que a própria nomeação e razão realizam. Um poema que desafia o campo do saber como uma “lâmina de dois gumes que tanto ilumina como destrói o homem”, como escreve Bucioli (2003, p. 64). “Sínteses humanas sábias e inúteis” que agem “desintegrando a essência inutilmente”. Um pessimismo em relação à capacidade da palavra ou da razão em dizer algo da vida que não cabe e que ao ser aludido pela palavra, escapa aos dedos inutilmente. Importa notar que esse pessimismo não se dá apenas no nível conceitual, mas é reiterado na própria forma do poema: a ausência de pontuação convencional, a predominância de substantivos abstratos, os *enjambements* que evitam resoluções sintáticas, e a repetição estrutural em três blocos paralelos instauram formalmente a circularidade estéril de que o poema fala.

Seguindo o tom menor da seção, podemos ler em “Ode I” o cantar da impotência da forma frente ao real:

Ode I

O real? A palavra
coisa humana
humanidade
penetrou no universo e eis que me entrega
tão-somente uma rosa.

(Fontela, 2015, p. 54)

Logo no primeiro verso, o real adentra ao poema em forma de pergunta — “O real?” — instaurando de imediato uma dúvida que estrutura toda a tensão do texto. A colocação interrogativa não é apenas retórica, mas assume função poética e reflexiva ao propor um vazio inicial, um campo de indeterminação onde o signo “real” se faz presente apenas pela sugestão, indicando de antemão a fugacidade daquilo que só pode penetrar a palavra negativamente ou, nesse caso, interrogativamente.

Curto e de aparente simplicidade, o poema é estruturado em cinco versos desiguais, sem pontuação interna e com um ritmo entrecortado pela disposição vertical das palavras. A ausência de rimas, a não existência de uma métrica regular e a disposição versal descontínua

instauram uma sensação de hesitação do poema frente a pergunta que parece não poder nunca ser inteiramente respondida. Tal estrutura cria uma espécie de cadência fragmentária, aproximando-se mais de um enunciado em suspensão do que de uma enunciação afirmativa. Essa fragmentação se evidencia principalmente na disposição das palavras “coisa humana” e “humanidade” em versos isolados. Esses termos, semanticamente próximos, criam uma espécie de gradação metonímica que aponta para a tentativa de escalada conceitual — da coisa humana à própria ideia de humanidade — que se perde na insuficiência da linguagem, evidenciada pela quebra abrupta que a divisão versal impõe.

A linguagem, embora seja o principal meio pelo qual os humanos tentam se relacionar com o mundo e entre si, é também o que nos separa dele. A expressão “coisa humana” carrega consigo essa ambivalência: ela é o que temos de mais próprio e, ao mesmo tempo, aquilo que evidencia nossa limitação. No esforço de alcançar o universo o que nos é devolvido, ao final, é apenas uma rosa. “Tão-somente uma rosa”, diz o poema, numa entrega que soa ao mesmo tempo singela, irônica e melancólica. A delicadeza dessa imagem final não suaviza a falha, mas a torna suportável. A rosa surge como o que resta da tentativa — sempre fracassada — de dizer o real: uma beleza efêmera, um símbolo tênue, um rastro de sentido que captura a vida numa forma delicada e perene.

Nesse sentido, o poema trabalha com a quebra de expectativa sintática: o leitor é conduzido a esperar uma continuidade discursiva no terceiro verso “humanidade”, mas encontra a quebra de fluxo no quarto verso: “penetrou no universo e eis que me entrega”. Aqui, a estruturação de um sujeito (a humanidade) que age (penetra no universo) encontra, no final, a desilusão da expectativa de grandeza ou de revelação. A entrega final é singela, quase irônica: “tão-somente uma rosa”. A expressão “tão-somente” atua como reforço da frustração, reduzindo a grandiosidade da busca a um objeto mínimo, embora carregado de simbolismo na tradição poética. A escolha lexical por “rosa”, portanto, não é neutra. Na tradição literária ocidental, a rosa é um símbolo ambivalente: beleza efêmera, desejo, mistério, e também a palavra última inalcançável (como em *O Nome da Rosa*, de Eco, ou em *A Rosa do Povo*, de Drummond). Ao final do poema, essa rosa representa aquilo que resta do embate entre linguagem e real: um signo, um símbolo, incapaz de apreender a totalidade, mas que carrega em si a tensão entre nomeação e a ausência, entre a vida efêmera e pontual e a morte certa.

Em Orides, essa rosa condensa o impasse entre linguagem e real: é o que sobra do embate entre o desejo de nomear e o silêncio que resiste. E é significativo perceber que, no poema “Rosa” presente também em (-), esse símbolo reaparece para ser brutalmente eliminado — “eu assassinei o nome da flor” — num gesto radical de tentativa de subversão da linguagem.

A rosa, aqui entregue como resíduo poético, será depois assassinada enquanto palavra, indicando o aprofundamento do fracasso para a afirmação de um além ou aquém da linguagem que a rosa, depois de assassinada, também pode conter. Ou seja, enquanto símbolo do fazer poético, a rosa orideana carrega em si não só a tensão entre o dizível e o indizível, mas também a possibilidade de inscrição da vida (este indizível) na palavra (o que se diz).

Nesse sentido, “Ode I” funciona como uma metapoética sobre os limites da linguagem. A “coisa humana”, a palavra, a humanidade inteira, ao tentar alcançar o real, encontra apenas a singeleza fugidia de uma rosa, que é, ao mesmo tempo, presença e ausência, signo e fracasso de nomeação. O poema inscreve formalmente a sua própria impotência, tanto na fragmentação da sintaxe e do ritmo quanto na secura imagética, recusando qualquer grandiloquência ou consolação metafísica. Se, em outros momentos da tradição literária, a ode celebrava grandes feitos ou figuras ilustres, aqui, Orídes subverte o gênero, transformando a ode num canto do fracasso humano frente ao real, reduzido a um objeto banal e enigmático. Assim, o poema não apenas tematiza a insuficiência da linguagem, mas a encena em sua própria forma, compondo um poema que é tanto crítica como testemunho da condição de precariedade dos signos.

No poema “Torres”, desta mesma seção, podemos ler um desenvolvimento semelhante da tensão entre palavra e real, agora com um tom ainda mais condensado e prosaico:

Torres

Construir torres abstratas
porém a luta é real. Sob a luta
nossa visão se constrói. O real
nos doerá para sempre.

(Fontela, 2015, p.56)

Com apenas quatro versos, o poema apresenta uma estrutura simples e uma linguagem concisa, mas que, paradoxalmente, abrem espaço para uma densa complexidade. Chama atenção, desde o início, a recusa deliberada de qualquer ornamento retórico ou imagem poética elaborada. Sem metáforas nem figuras de linguagem convencionais, o poema se sustenta pela disposição versal, pela precisão léxica e pela sonoridade áspera das palavras que se instauram uma tensão entre o anseio de elevar-se e o enfrentamento radical com o peso do real.

As “torres” do título podem remeter, em um primeiro momento, à ideia da torre de marfim — símbolo da arte que se distancia da vida concreta, muitas vezes associada à tradição hermética que perpassa a obra de Orídes. No entanto, este poema, que ironicamente leva o nome

daquilo que parece criticar, volta-se não à elevação idealizante, mas ao embate com o real, à matéria resistente que desafia o olhar do poeta e do leitor. Apontando, desse modo, para o fato de que “a poesia pura ou a arte abstrata também podem incorporar as feridas do real”, como escreveu Marques (2020, p. 37).

Essa incorporação do real se manifesta de forma contundente na dimensão sonora do poema. As repetições das consoantes oclusivas dentais /t/ e /d/, bem como da vibrante /r/ — presentes em “torres”, “doerá”, “luta” —, somadas aos encontros consonantais /tr/ e /pr/ — em “construir”, “abstratas”, “constrói” e “sempre” — produzem um efeito de travamento fônico que traduz, acusticamente, a dificuldade do gesto poético. Essas torres não se erguem com leveza: sua construção é marcada por atrito, peso, resistência — e esse obstáculo é audível na fricção sonora do poema. O som encarna o embate: a aspiração abstrata colide com a gravidade da experiência, instaurando o que Marques (2020, p. 37) chama de uma aguda “consciência do obstáculo” característica da poesia orideana.

A expressão inicial “construir torres abstratas” remete de imediato à metáfora da torre de marfim, símbolo da arte enclausurada em si mesma. Contudo, Orides subverte esse imaginário. O substantivo “torres”, carregado de idealismo, é acompanhado de um verbo concreto — “construir” —, que já imprime a tensão entre abstração e matéria, entre projeto e resistência. Essa oposição será a espinha dorsal do poema. O segundo verso — “porém a luta é real” — introduz uma adversativa que rompe a expectativa de continuidade do idealismo inicial. A abstração das torres dá lugar ao embate da matéria. Mais do que uma crítica à abstração, o verso afirma a inevitabilidade da luta: o mundo impõe resistência, e o real, aqui, se revela não como ideia, mas como força concreta, intransponível, que impõe seus limites não só a linguagem, mas a própria poesia, seja a da torre de marfim, seja a poesia prosaica. A disposição versal, com suas quebras abruptas, intensifica essa tensão. No terceiro verso — “nossa visão se constrói” —, a colocação após “sob a luta” indica que o olhar poético não nasce espontaneamente: ele é forjado sob pressão, talhado na fricção com o real. A visão não é dom, é construção sofrida.

O último verso — “o real nos doerá para sempre” — encerra o poema com o tom de uma sentença. Se no início tínhamos torres e construção, agora resta a dor. O real não é apenas um conceito abstrato: ele se inscreve no corpo, nos afetos, na carne. A dor é o que permanece, como marca inapagável da experiência de habitar a linguagem. Trata-se, portanto, de uma poesia que não apenas tematiza o real, mas o faz sentir — não apenas pensa o obstáculo, mas o inscreve no som e no corpo do poema.

Essa construção prosaica, quase seca, carrega, paradoxalmente, uma densidade filosófica e metapoética. O verso inaugural, “construir torres abstratas”, evoca também a Torre de Babel. Como apontam Chevalier e Gheerbrant: “A construção de uma torre evoca imediatamente Babel, a porta do céu, cujo objetivo era o de restabelecer por um artifício o eixo primordial rompido e por ele elevar-se até a morada dos deuses” (Chevalier; Gheerbrant, 2017, p. 888). Se a transposição orideana até aqui ainda parecia guardar certo traço divinatório, por estar “a um passo impossível de Deus”, é um passo que, ao contrário do que se propunha na construção da Torre, se sabe impossível de superar. Orídes rompe com o idealismo da elevação e pousa na Terra, pois o real que sua poesia busca tocar é o real que penetra a linguagem nos mal-entendidos, nas fragmentações e nas falhas. Não é um real que será encontrado através de uma língua una, perfeita, em uma comunicação límpida entre os falantes e os deuses, mas sim, justamente no que falha e escapa a qualquer possibilidade de simetria e comunicação.

Desse modo, podemos entender que o resgate da história da Torre de Babel, narrada em *Gênesis*, penetra o poema como uma alegoria dos limites humanos frente ao inalcançável. Diante da impossibilidade de uma língua una, as culturas, as filosofias e as linguagens fundam-se sob a equivocação fortuita. E é nesse terreno fértil que a poesia orideana finca suas torres. Não como monumentos ao absoluto, mas como construções precárias e tensionadas, erigidas sob a pressão do real e atravessadas pela dor que essa condição impõe.

Assim, a “destruição” anunciada no poema que abre esta seção pode ser lida também como uma destruição das torres abstratas que sustentam certos ideais de poema e de linguagem. Como afirma Davi Arrigucci Jr., “Orídes não tende a uma abstração lírica para colocar a poesia nas nuvens. Ao contrário, ela puxa para o concreto e a revelação se dá no estar aqui que é problemático, doloroso, sofrido, despojado e neste movimento reside a força moderna de sua poesia” (Arrigucci Jr., 2005, p. 119). Em “Torres”, essa força se revela não apenas na crítica à abstração, mas na coragem de inscrever o real — em sua dor, sua opacidade, sua resistência — na linguagem poética.

Esse enfrentamento do real pela palavra ganha imagens e contornos corpóreos ainda mais explícitos em:

Coros

Coros pungentes
cores
do crepúsculo

ser perdido em
vozesfragmentos

arestas

violação
de um só silêncio
lúcido.

(Fontela, 2015, p. 57)

No poema “Coros”, Orides Fontela radicaliza a presença sensorial e afetiva da linguagem ao articular som, corpo e fragmentação num canto coletivo e pungente. A primeira estrofe “Coros pungentes / cores / do crepúsculo” anuncia, já de início, a fusão entre vozes e imagens — sinestesia entre o que se ouve e o que se vê. O plural de “coros” sugere uma multiplicidade de registros, um canto coletivo atravessado pela dor, enquanto “cores / do crepúsculo” evoca o fim de um ciclo, a passagem, o momento em que as formas se tornam imprecisas. Ou ainda, indica o anoitecer da palavra, a passagem da claridade do dizer a um dizer obscurecido, em que a palavra não é mais simples linguagem, mas carrega em si aquilo que nela não se pode ver ou ouvir. Assim, o poema começa em um tom crepuscular e liminar, em que a linguagem se abre à instabilidade.

O canto orideano não celebra, não ordena — como talvez o coro da tragédia grega —, mas se ergue da fissura e do conflito. A palavra “pungentes”, logo no primeiro verso, indica tanto a dor aguda quanto a comoção estética. Não há harmonia, mas ruído; não há síntese, mas fragmento. A seguir, lemos: “ser perdido em / vozesfragmentos” — uma expressão que, por sua justaposição visual e lexical, sugere o esfacelamento do ser que fala. O eu se dissolve na multiplicidade dissonante da linguagem, tornando-se um “ser perdido” em restos sonoros, traços dispersos de um dizer interrompido.

A disposição gráfica do poema, com seus cortes bruscos, silêncios e palavras isoladas, reforça essa sensação de descontinuidade. O verso solitário “arestas” torna-se central nessa tessitura: traz a imagem de bordas cortantes, ângulos que não se encaixam, formas que ferem. Essas arestas remetem a uma linguagem que não se deixa domesticar — uma linguagem opaca, atravessada por resistências.

Nos versos finais — “violação / de um só silêncio / lúcido.” —, a poesia encontra sua imagem mais densa: aquilo que irrompe não é a harmonia, mas a ruptura. O silêncio aqui é nomeado como único, talvez primordial, e sua violação indica o gesto poético por excelência: trazer à superfície aquilo que perturba. Assim como escreve Bosi, a poesia é aquilo que “resiste contínuo harmonioso pelo descontínuo gritante” (Bosi, 1997, p.146). A palavra não encobre, mas fere — e essa ferida, longe de ser um desvio, constitui o próprio núcleo da criação.

Ao contrário de um canto ordenado, o que se ouve aqui é o eco de Babel: não o lamento da incompreensão, mas o reconhecimento da falha como condição do não sentido que a linguagem orideana se esforça em incluir. Orides reencena essa dispersão das vozes, mas a transforma em potência poética. O poema não busca recompor uma unidade perdida, e sim sustentar o desconcerto. Nesse sentido, “Coros” não propõe um canto harmonioso das múltiplas vozes, mas enfrenta a dispersão e a precariedade da linguagem, fazendo dela espaço de experimentação sensível do anoitecer da palavra em sua negatividade.

Acalantos

I

Perde-se a forma no silêncio
e a cor não é mais palavra
da plasticidade viva:
coisas que eram reais e belas.

O sono
oblitera o real: o olho se cala
na indistinção final dos rumos.

II

Não saber não saber não saber não saber
ser consumida
por tempo neutro
espaço arritmico
onde o sangue do ser
não me pertence.

III

Água constelada
entre as mãos incertas

e as estrelas derramadas no tempo.

IV

Um pequeno lago
sem sabor de forma
um centro repouso
sem nada
sem fundo
lago olho oculto
no sono.

(Fontela, 2015, p. 64-65)

O poema “Acalantos” radicaliza o perder-se da forma da palavra em quatro partes que, uma a uma, adensam a percepção da falência da linguagem num cenário onírico que dá um ar

de mistério e dispersão ao poema. A cantiga para ninar, como poderíamos depreender do título do poema, convida o leitor a adentrar em um sono paradoxal e pouco acalentador. Isso, porque ao mesmo tempo que a catinga de ninar “oblitera” o real, ela parece jogar o sonhador para um espaço obscuro, um “lago oculto”, que revela uma face impiedosa do acalanto.

Desde o primeiro fragmento, percebe-se um movimento de dissolução da forma e de esvaziamento da palavra. Logo na primeira estrofe — “Perde-se a forma no silêncio / e a cor não é mais palavra / da plasticidade viva” — observamos os elementos do mundo sensível, antes possuidores de contorno e vida, perderem sua consistência e capacidade expressiva. A beleza e a realidade, evocadas como “coisas que eram reais e belas”, não são mais acessíveis: restam apenas como lembrança de uma presença que já não se sustenta pela forma. O sono aparece como força que apaga o real e desativa a percepção: “o olho se cala / na indistinção final dos rumos”. O sujeito poético, diante disso, parece imerso em um estado de impotência radical do dormiente — não há mais direção, forma, cor ou possibilidade de nomeação.

Na segunda parte, a impotência se torna explícita. “Não saber não saber não saber não saber” repete-se como um ruído insistente que se impõe. A voz poética revela-se consumida por um tempo sem marcas e um espaço sem ritmo, em que até o próprio corpo é despossuído daquilo que o faz vivo: “onde o sangue do ser / não me pertence”. Não se trata apenas de não saber algo; trata-se de um não-saber que desestrutura a própria condição de um sujeito capaz de depreender a vivacidade das coisas pela forma, seja do pensamento, seja da linguagem. Nesse sentido, o poema aponta aqui para uma experiência de expropriação — um ser privado de si, que já não domina o tempo, o espaço, nem sequer a substância que o compõe. O sono se manifesta como suspensão de qualquer agência possível. Apesar disso, é na passividade do sono que algo passa a se revelar.

No terceiro fragmento, o tom muda sutilmente para uma imagem de beleza evanescente: “Água constelada / entre as mãos incertas / e as estrelas derramadas no tempo”. A água, matéria fugidia, escorre por mãos que não conseguem contê-la. As estrelas, em vez de guiarem ou fixarem o olhar, estão “derramadas”, perdidas em um tempo fluido e incontrolável. É uma imagem bela, mas marcada por uma precariedade fundamental: a tentativa de apreensão falha, e o poema insiste na inabilidade de reter, de compreender, de sustentar. A impotência ganha aqui sua expressão sensível: tudo o que se tenta tocar se desfaz.

A última parte do poema conclui esse percurso de desapossamento. “Um pequeno lago / sem sabor de forma” que recusa até mesmo o espelhamento, apagando qualquer função reflexiva ou simbólica da imagem. O lago, que poderia remeter à contemplação ou ao recolhimento, torna-se um espaço de suspensão absoluta — “sem nada / sem fundo” —, um

centro vazio onde já não se reconhece forma nem direção. “Lago olho oculto / no sono” encerra o poema com a imagem de um olhar que não vê, mergulhado num silêncio, ainda que musicado através da cantiga. A voz poética parece ter chegado ao limite: o centro repousa, mas não abriga; o sono não acolhe, apenas oculta — o que, paradoxalmente, é um ocultar que se apresenta e permanece como um ponto-limítrofe, um ponto-cego que se oferece à experiência daquele que sonha.

É nesse ponto que a imagem se aproxima do que Freud descreve como o “umbigo do sonho” — a zona opaca, irreduzível à interpretação, que marca o contato do sonho com o desconhecido. Quando não recalcado, esse ponto retorna como resto que excede a trama representacional, tal como o canto de ninar que, ao esvaziar a linguagem de sua função plástica, conduz a um limite do sentido. Freud, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), escreve: “existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável — um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido” (Freud, [1900] 2006, p. 145). Esse centro sem fundo — lago, olho, sono — parece figurar, no poema, esse mesmo ponto de irrupção do indizível.

“Acalantos” é, portanto, um poema sobre o esvaziamento e revelação, sobre ocultar a mostrar, sobre o que dá cor e o que obscurece, sobre o canto e o silêncio, sobre o dormir e o acordar, dentro de um sonho. Nessa junção de opostos tão característico do procedimento orideano, o poema, em cada uma de suas divisões, cria a sensação de que não há acalanto ao deparar-se com o desconhecido que não se dá a ver. A cantiga para ninar que lhe dá título não adormece suavemente. Diante da falência da forma, resta cantar o silêncio, encontrar a forma em suspensão, construir um lago oculto, que não se dá a ver, mas se apresenta para despertar o dormiente em seu sonho.

A falta de piedade da escrita poética orideana em “(-)” explicita-se claramente no poema “Fala” e “Rosa” já analisados anteriormente (conferir p. 39 e p. 43). Por isso, vale retomar os trechos finais dos poemas, pois eles condensam a proposta dessa parte do livro de maneira exemplar e essencial

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, 2015, p. 49)

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

Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue.

(Fontela, 2015, p. 51)

A crueldade observada nos poemas analisados até aqui, além de comportarem uma dimensão de sofrimento e de uma forte contraposição com o saber racional, importam para os fins desta dissertação principalmente por seu caráter questionador da linguagem em ato. (-) com a sua seleção de poemas, fazem parte do repertório orideano mais conhecido e aclamado pela crítica pela força presente na aguda percepção dos limites da linguagem. A negatividade construída nessa parte do livro, entretanto, evidencia a proposta poética percorrida por Orides em toda sua obra de maneira surpreendente. A excessiva lucidez, a tentativa constante de expressar uma “densidade inverbal viva” encontram um jogo cruel e desintegrador que não poderia deparar-se senão com a morte mesma da palavra, com uma experiência de abertura para uma nova relação com o dizer.

Como ferida e sangue, a palavra destruída duramente em “(-)” abre passagem para um novo encontro com uma nova experiência. Isso, pois *experimentum linguae* não é, portanto, fazer uma experiência das proposições significantes, da referência que a linguagem faz as coisas do mundo (ainda que em algum nível isso seja inevitável), mas à potência (ou impotência) da fala enquanto tal para que se abra um vazio, um espaço em que a experiência da linguagem possa acontecer. É o que veremos em (+).

3.3 A AFIRMAÇÃO DA IMPOSSIBILIDADE COMO UM CAMINHO DO CORPO EM "(+)"

Como uma fiandeira em sua maestria, a poeta desfia fio por fio a enrijecida trama do saber ocidental e da palavra banalizada e mortificada em sua capacidade expressiva. Esse labor desestruturante é reafirmado, sobretudo na seção (-), como uma crueldade exercida não apenas sobre a linguagem, mas também sobre o próprio poeta e seu leitor, que se percebem, conforme os de “Acalantos”, num “lago oculto” “sem sabor de forma”. O rompimento radical realizado em (-) afirma duramente a impotência da linguagem, que, incapaz de alcançar uma expressão do vivo, precisa ser assassinada para que dela se possa extrair o sangue da linguagem.

Nesse movimento, o silêncio surge como potência paradoxal: ele é simultaneamente limite e condição de possibilidade. Se na fase anterior o silêncio se impunha à linguagem como negatividade estruturante, na terceira parte do livro, marcada não por acaso pelo sinal gráfico +, realiza-se um ganho que não advém de uma síntese dialética, mas da aceitação e incorporação

dessa falência como possibilidade Outra. Nas palavras de Nunes (2022, p. 67) “após refazer os rastros de uma perda na língua, a voz poética sai da impotência do que não pode ser dito em “(-)” encontra a afirmação da transposição em “(+)”, em que o corpo [...] potencializa uma nova experiência da língua”. Trata-se de uma passagem. De um não-saber que se afirma contra a fixidez das formas — sejam elas as da razão, do signo ou da tradição poética — e que provoca um desconhecimento produtivo para a suspensão das certezas permite que a poesia encontre uma expressão não pela via do sentido (racional, lógico, discursivo), mas pelo manar dos sentidos, ao incluir o corpo — da poesia, da palavra, dos falantes, dos leitores e das coisas vivas — num fluxo sensorial, numa experiência concreta e corpórea.

Esse novo estatuto da palavra manifesta-se nas imagens e construções sinestésicas e paradoxais que Orides mobiliza em expressões como: “adoração dourada”, “fixação tranquila” (“Girassol”); “ânsia verde calma” (“Gesto”); “maduro silêncio” (“Vermelho”); “e a vida rítmica fluindo” (“Lavra”); “vejo cantar o pássaro/ toco este canto com meus nervos/ seu gosto de mel [...]” (“Sensação”); e “lâminas sob a luz/ como sentidos” (“Fronde”). Essas imagens operam uma reorganização dos sentidos, deslocando-os de suas funções convencionais e, ao fazê-lo, produzem o que Arthur Rimbaud (2006, p. 158), em sua famosa Carta ao vidente, elaborou como o trabalho poético: “O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos.” Orides, à sua maneira, realiza esse desregramento menos pela ebriedade romântica e mais pela depuração da palavra e pela tensão concisa de seus poemas.

Sensação

Vejo cantar o pássaro
toco este canto com meus nervos
seu gosto de mel. Sua forma
gerando-se ave
como aroma.

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

(Fontela, 2015, p. 76)

O poema “Sensação” é exemplar desse movimento. Nele, os diferentes sentidos do corpo são ativados fora de seus lugares habituais: o canto de um pássaro é visto, tocado, provado e cheirado pelo eu lírico. O primeiro verso — “vejo cantar o pássaro” — propõe uma imagem sinestésica e paradoxal: é o canto que se vê, e não se ouve. Trata-se de um canto inaudito,

perceptível por outras vias que não a audição. Esse canto é tocado “com os nervos” e possui “gosto de mel”, enquanto a forma da ave é gerada como “aroma”. Há, portanto, uma transposição metafórica em que os sentidos se sobrepõem, diluem-se e se reconfiguram, instaurando uma experiência concreta, corpórea e simultaneamente estranha ao romper com a lógica sensorial cotidiana.

A segunda estrofe retoma o verso inicial, acrescido de “e através”, indicando a travessia proposta pelo poema. É através desse cantar silencioso que se percebe, pela “percepção mais densa”, a abertura de uma distância — “como rosa/ em silêncio”. Essa imagem ressoa a “ex-rosa” de poemas anteriores, mas agora não mais como ausência ou como tentativa de dizer o indizível pela sua negação, e sim como uma nova forma de presença, onde o silêncio deixa de ser falência e parece encontrar uma expressão da *densidade inverbal viva* anteriormente procurada. Nesse sentido, o paradoxo instaurado pelo canto do silêncio, ouvido através de outra percepção, propõe uma renovação do contato com o indizível. Não se trata mais, como em “Acalantos”, de um silêncio que dissolve a forma, nem de um silêncio que precisa ser violado, como em “Coros” (“violação de um só silêncio lúcido”), mas de um silêncio que atravessa o canto do poema, instaurando uma distância fecunda, onde o poema se realiza como experiência liminar entre palavra e silêncio, onde o inverbal encontra uma expressão afirmativa.

As transferências entre os sentidos e os deslocamentos semânticos constroem uma tessitura densa e sutil, onde a rosa — que antes era ausência ou ex-rosa — se converte em pura potência perceptiva, figurada na distância que se abre, no canto inaudito e no silêncio habitado. Assim, o poema se afirma como lugar de experiência sensível e linguagem depurada, onde a poesia não se fecha no dizer, mas se expande no intervalo entre o nome e a coisa, entre o canto e o silêncio. Nas palavras de Lavelle (2020) “todo um artesanato daquilo que na língua é sensação e afeto sedimentado funciona aqui como suporte de transferências metafóricas que, operando no campo semântico, deslocam e transpõem a complexidade viva da sensação desse jardim delicado, o poema”.

Vermelho

Tensão da rosa em
sábia maturidade
vermelhocéu contido
no máximo horizonte

Tensão do horizonte em
vermelho rosa transposto
sábia rosa em seu

maduro silêncio.

(Fontela, 2015, p. 73)

No poema “Vermelho”, Orides Fontela condensa, com rigor e intensidade, a trajetória da rosa em sua poética, investindo-a agora de um novo estatuto simbólico. Antes imagem de ausência, de supressão ou de um assassinato simbólico — como nos poemas em que a flor marca o vazio ou a perda —, a rosa surge aqui como figura-limite: não mais algo a ser ultrapassado, mas o próprio ponto de tensão em que o dizer se confronta com sua borda. O poema assinala um deslocamento sutil, porém decisivo, em sua função: de emblema daquilo que falta, a rosa se torna agora superfície, fronteira onde a linguagem toca o maduro silêncio.

Essa inflexão se sustenta, antes de tudo, na arquitetura precisa do poema. Organizado em dois blocos simétricos de quatro versos, “Vermelho” estrutura-se por repetições e inversões que instauram um ritmo de espelhamento. A palavra “tensão” abre ambas as estrofes, marcando a composição com o traço de uma latência que não se resolve — permanece em suspensão. Os elementos que se encadeiam nos versos — “rosa”, “vermelho”, “horizonte”, “silêncio” — não se estabilizam em uma relação fixa, mas giram num circuito contínuo de ressignificação, onde os significantes trocam de posição e de intensidade. O poema se move como um sistema em rotação, onde os termos não avançam linearmente, mas retornam, se desdobram, se tensionam mutuamente.

O neologismo “vermelhocéu”, por sua vez, opera como núcleo imagético condensado: ao justapor cor e espaço, sangue e infinito, matéria e transcendência, a palavra cria uma zona ambígua, onde os limites entre o terreno e o etéreo se embaralham. Esse “vermelhocéu contido / no máximo horizonte” é a imagem-limite do poema: lugar em que o visível se esgarça no invisível, onde o dizer se aproxima de seu próprio esgotamento. A rosa, posta ali, encarna essa tensão. Não é mais a flor a ser colhida ou perdida, mas o próprio gesto de contenção — o que não explode, mas arde em silêncio.

A sabedoria atribuída à rosa — “sábia maturidade” — desloca seu valor simbólico do registro da efemeridade para o da permanência vigilante. Há aqui uma espécie de saber do limite, que se anuncia sem pretensão de superá-lo. O “maduro silêncio” que encerra o poema não é apagamento, mas condensação: estado em que a palavra se adensa, reconhecendo que o excesso já não acrescenta, mas esvazia. O gesto poético orideano, nesse ponto, não busca transgredir a borda do dizível — ele a habita. E é justamente aí que a rosa se transmuta: transpassada pela experiência poética, torna-se cifra da contenção plena, figura de um dizer que sabe parar.

A contenção formal do poema — sua economia verbal, seu uso rigoroso de inversões e repetições, a rarefação das imagens — não é mero recurso estilístico. Ela é o modo como o poema constrói seu pensamento: uma poética que depura até o essencial, onde cada palavra carrega tanto a densidade da matéria quanto a leveza do que não se diz. A rosa, o silêncio, o horizonte: essas imagens não se fixam como símbolos estáveis, mas se entrelaçam num campo de tensões que permanece vibrante, mesmo (ou sobretudo) quando tudo parece já ter sido dito.

“Vermelho” é, assim, uma síntese radical da poética de *Transposição*: um poema-fronteira, onde o signo se arrisca em sua máxima precisão, e onde a palavra, ao tocar seu limite, se torna passagem — não para além, mas para dentro daquilo que permanece em latência. Nesse gesto, talvez se anuncie o saber maduro do poema como lugar de fronteira e permanência, onde a palavra se sabe ao mesmo tempo limite e passagem.

Girassol

Quero expressar a flor
e o girassol me escolhe:
helianto biazâncio 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, 2015, p. 74)

"Girassol" coloca em cena uma inversão poética e ontológica: não é o sujeito lírico que se debruça sobre a flor, mas a flor que o escolhe. Ao afirmar “Quero expressar a flor / e o girassol me escolhe”, o poema instaura uma virada fundamental na dinâmica entre sujeito e objeto, palavra e coisa, nomeação e presença. Essa escolha da flor reconfigura o gesto poético, que já não parte de um sujeito que domina o mundo por meio da linguagem, mas de uma escuta, de uma disponibilidade ao acontecimento do signo. A flor toma a dianteira e se faz vetor de sentido, instaurando o dizer como resposta, não como iniciativa.

Essa operação se delineia também na forma. O poema se organiza em três blocos marcados por uma progressão que vai da enunciação do desejo ao reconhecimento da

experiência. O primeiro movimento, centrado na ruptura do gesto de nomeação, é atravessado por uma enumeração cromática e sinestésica — “helianto biazâncio ouro luz / ouro ouro” — que não descreve, mas incide. A repetição da palavra “ouro” isolada graficamente, como um eco visual, intensifica a carga simbólica e sensorial da imagem, que pulsa entre o excesso e a depuração. Há nesse acúmulo uma espécie de alargamento do signo, como se a linguagem se deixasse atravessar pela luz que tenta dizer. O girassol, assim, não é flor como metáfora estável, mas zona de passagem: entre cor e palavra, matéria e luminosidade.

No segundo bloco, o poema tensiona a relação entre movimento e fixidez: “Variando de horizonte / porém sempre / audazmente fiel / fitando a luz intensamente”. O girassol, planta heliotrópica, se torna imagem dessa fidelidade em deslocamento — figura que varia, mas não se desvia. O aparente paradoxo entre mobilidade e constância revela uma lógica interna à poesia de Orides, em que os opostos não se excluem, mas se implicam. A flor gira, mas permanece voltada à luz; move-se, mas sua fidelidade é absoluta. O poema se alinha, assim, à busca de um centro impossível: olhar fixo para um absoluto que não se deixa reter. É nessa tensão — entre o desejo de alcançar e o reconhecimento do inalcançável — que se desenha a força de sua linguagem.

A terceira parte do poema retoma a voz da flor — “o girassol me escolhe” — e a reveste de um sentido que ultrapassa o biológico e o estético. As expressões “adoração dourada”, “fixação tranquila” e “calor lúcido” reúnem termos que, em sua justaposição, operam sínteses inesperadas. A adoração é dourada, mas não cega; a fixação é tranquila, não obsessiva; o calor é lúcido, não febril. Cada imagem contém um duplo: intensidade e equilíbrio, entrega e discernimento. Trata-se de um elogio da tensão, mas também de um modo de estar no mundo — voltado para a luz, sem negá-la nem tentar possuí-la.

A afirmação final — “Flor para sempre e muito mais / que flor” — não precisa ser decifrada, mas atravessada. Ao dizer que a flor é mais do que flor, o poema toca aquilo que excede o nome. E é esse o gesto radical da escrita de Orides: nomear até o ponto em que a palavra começa a vacilar, a exceder-se, a tornar-se outra coisa. O girassol, como signo, condensa esse movimento — gira em torno de uma luz que não se esgota, que não se apaga, e é por isso mesmo “flor para sempre”.

O girassol, escolhido e escolhente, é metáfora da própria poesia que, ao girar ao redor da luz que não alcança, se torna fidelidade sem possessão — forma de saber silencioso, quieto, concentrado. “Girassol”, portanto, não apenas retoma um dos motivos florais recorrentes em *Transposição*, mas o reinventa como figura do próprio gesto poético: não dominar o signo, mas deixá-lo agir; não fixar o sentido, mas orbitá-lo com lucidez e calor. A linguagem se aproxima

de sua borda não para ultrapassá-la, mas para nela se acender. Flor e mais que flor: poema que, em seu mínimo, se abre ao excesso de uma luz que não cega, mas contamina a linguagem e o seu leitor.

Luz

A lâmpada sus
pensa, milagre

inatingível suspensão
horizonte.

Nós a olhamos fascinados.

(Fontela, 2015, p. 78)

No poema “Luz”, Orides Fontela condensa, em estrutura minimalista, a imagem da lâmpada como signo de suspensão e fascínio. O poema, composto por três movimentos breves, organiza-se formalmente a partir de um recurso gráfico — a quebra da palavra “sus/pensa” — que já instaura, desde o nível tipográfico e visual, o jogo entre presença e suspensão, sombra e luz, interrupção e continuidade, temas centrais na seção “(+)” de *Transposição*. Ao fragmentar a palavra, Orides provoca uma suspensão literal no verso, isolando a sílaba “sus”, que sugere um respiro interrompido, um estado em suspensão, e em seguida reatando-a a “pensa”, palavra que carrega a ideia de consciência e reflexão, operando assim uma tensão entre o físico e o mental, o sensorial e o racional. Ou seja, através de uma respiração calculada, algo de um pensamento, não mais racional, constrói-se uma depuração de compreensão.

É um movimento parecido com o que vemos na epígrafe de *Alba*: “A um passo/ do pássaro/ res/ piro” (Fontela, 2015, p. 167). Essa epígrafe retoma a de *Transposição* de forma a aprofundar ainda mais na proposta terrena e corpórea de “(+)”. Isso, pois passo além da transcendência poética que colocava o real em paralelo a Deus e ao próprio espírito mergulha na coisa terrena fazendo da metafísica também uma física do que está a um passo de. Segundo Ferreira, a epígrafe de *Alba* cria como condição do poema “um consumir-se, como coisa do mundo (*res, rei*) na luz/fogo (*pys, pyrós*) de seu sentimento, sucumbir ao peso da realidade existencial, à queda e à divisão são inevitáveis, visualmente configuradas na divisão espacial dos versos: res/ piro” (Ferreira, 2002, p. 112). Ou ainda, nas palavras de Villaça, evidencia um realocamento do sujeito poético orideano, pois a epígrafe é “imitativa da respiração suspensa (‘res/ piro’), a sugerir no ritmo da pulsão de um corpo tornado presente... aqui” (Villaça, 1992, p. 298).

A lâmpada, que em outras tradições poéticas poderia remeter à luz racional e iluminista — perspectiva já amplamente aludida pela poeta nas seções anteriores —, aqui é transfigurada em “milagre / inatingível suspensa / horizonte”. O uso do termo “milagre” desloca imediatamente o objeto para o campo do inexplicável e do assombroso, inscrevendo a lâmpada no âmbito de uma experiência sensível e não racionalizável, em consonância com o percurso da seção “(+)”. Assim como o girassol se fixa audazmente à luz, e como a rosa em “Vermelho” assume seu maduro silêncio, a lâmpada em “Luz” é contemplada não por sua função, mas por sua inatingibilidade, por sua condição de corpo luminoso suspenso no espaço liminar do que se pode ver e se dá a ver através de um ponto de luz.

Organizado em três blocos de versos livres, sem rimas externas ou internas, e com um ritmo fortemente marcado por pausas e quebras sintáticas, o poema provoca uma leitura hesitante e fragmentada. Essa cadência, articulada aos *enjambements* e à disposição gráfica dos versos, produz um efeito de suspensão contínua, compatível com a atitude de contemplação fascínio expressa na última estrofe: “Nós a olhamos fascinados”. Essa frase, colocada em linha isolada, assume a função de um fecho que recoloca o corpo do leitor (e do sujeito poético) na cena enunciativa, não como sujeito controlador, mas como corpo exposto ao assombro e à disponibilidade. Não se trata de captar a essência da lâmpada-luz, mas de deixar-se afetar por sua presença suspensa e indecifrável.

A escolha do vocábulo “horizonte” reforça, por sua vez, a ideia de limite e passagem, recorrente nos poemas analisados desta seção. Como ponto de chegada e de fuga do olhar, o horizonte aqui ilumina, mas permanece inalcançável, produzindo uma experiência visual e poética que se define pela tensão entre aproximação e impossibilidade. O poema opera, portanto, como um instante de suspensão do sentido: a palavra rarefeita não mais busca nomear ou explicar, mas antes instaurar atmosferas de fascínio e hesitação. *Luz* realiza, nesse sentido, uma variação sobre o silêncio maduro de *Vermelho* e a percepção densa de *Sensações*, em que o inatingível não se apreende por via discursiva, mas pelo fascínio e pela suspensão, pela pausa e pelo intervalo significativo.

Fronde

Vida aberta sem ritmo
multiplicada em
mil lâminas abertas
mil lâminas vivendo a luz

lâminas sob a luz
como sentidos.

(Fontela, 2015, p. 77)

“Fronde”, por sua vez, radicaliza a experiência sensorial e a imagem da natureza como corpo vivo e fragmentado. A fronde — conjunto de ramos e folhas de uma planta — aqui é representada como “vida aberta sem ritmo / multiplicada em / mil lâminas abertas / mil lâminas vivendo a luz”. O poema constrói-se a partir de dois blocos de três versos, sem pontuação e com uso marcado de *enjambements*, que instauram um fluxo contínuo de leitura e sugerem o movimento incessante da vida vegetal. Essa estrutura formal, ao evitar as marcas tradicionais de pausa e ordenação sintática, cria uma vitalidade rítmica própria: uma cadência reiterativa, quase hipnótica, produzida pela repetição da expressão “mil lâminas”, que sugere um desdobramento incessante da matéria viva.

O campo semântico de “lâminas” é deliberadamente instável e múltiplo: podem ser folhas vegetais, superfícies cortantes, fios de luz ou mesmo extensões sensoriais. Essa polissemia gera uma sobreposição imagética que espelha a multiplicação e a fragmentação do natural. O movimento de abertura e multiplicação instaura uma vitalidade que escapa à ordenação clássica (“vida aberta sem ritmo”) e se lança na profusão de formas. Essa vitalidade caótica, que rejeita o compasso harmônico, conecta-se diretamente à proposta estética da seção (+): a superação da falência discursiva pela aceitação do excesso e da intensidade bruta, como matéria poética.

A estrofe final — “lâminas sob a luz / como sentidos” — estabelece a chave sinestésica e formal do poema. Aqui, as lâminas não apenas vivem a luz, mas são equiparadas aos sentidos, confirmando a diluição das fronteiras sensoriais e a incorporação plena da experiência corpórea no texto poético. Assim como o canto do pássaro era tocado com os nervos e degustado em “Sensações”, e como o girassol buscava a luz em sua fixação audaz, aqui as lâminas são percebidas como extensões dos sentidos, criando um organismo poético onde corpo, natureza e linguagem se confundem e giram em torno da luz impiedosa do poema, o seu real.

A repetição da imagem das lâminas, associada ao *enjambement* e à ausência de pontuação, constrói um ritmo reiterativo e fluido, que se aproxima de uma experiência tátil e visual em transformação contínua. Essa estrutura reforça a ideia de que a vida poética, na seção (+), não se organiza por formas fixas ou compassos previsíveis, mas por irrupções e prolongamentos sensoriais que transbordam as convenções discursivas. “Fronde”, nesse sentido, dialoga diretamente com “Girassol”, na busca pela luz como experiência vital e estética, e com “Vermelho”, na tensão contida de um natural que se faz signo e matéria poética. Enquanto em “Vermelho” há a contenção madura, em “Fronde” há a explosão vital sem ritmo — duas modalidades de um mesmo enfrentamento: a incorporação da experiência sensível, este

inteligível, como espaço como matéria poética. Aproximando-se, portanto, da definição de poesia proposta por Paul Valéry (1999, p. 204): “poesia é a tentativa de representar ou de restituir por meio da linguagem articulada *aquelas coisas* ou *aquela coisa* que os gestos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros procuram obscuramente exprimir”.

Os poemas, portanto, confirmam a operação poética característica da seção “(+)”: o impossível do dizer não mais como falência, mas como lugar de fascínio e vitalização. A palavra, depurada e contida (“Luz”) ou multiplicada e vibrante (“Fronde”), já não busca dizer o mundo, mas fazer-se corpo dele, afetando e sendo afetada. O silêncio, aqui, é espaço maduro de contemplação ou de suspensão; e a natureza bruta ou humana — as lâmpadas, as frondes, as flores — surge não como cenário ou alegoria, mas como organismo ativo que se inscreve no poema, transformando o signo em experiência viva e sensorial. A poesia de Orides, nessa seção, abandona o sentimento de impotência frente ao inexprimível para operar a partir da *aisthesis*, do corpo — este outro impossível de apreender — instaurando-se como linguagem vital e radiante diante do mundo.

3.4 “FIM”: TRANSPOSIÇÃO CONTÍNUA

A seção final do livro de estreia de Orides Fontela intitula-se seca e objetivamente de “Fim”. Após a construção de uma edificação poética pautada na desconstrução da palavra em “Base”, no encontro com a impotência da linguagem em “(-)” e no raiar dos sentidos como um encontro com uma linguagem vivificada em (+), Orides equaciona os diferentes momentos do seu livro no quarto e último capítulo para relançar a tensão da palavra frente ao real. No entanto, os poemas reunidos neste “Fim” estão longe de representar um encerramento definitivo. Em vez de selar um percurso, essa seção reinscreve o movimento da obra, insistindo na abertura e na manutenção das questões que lhe são fundamentais.

O poema que inaugura essa última parte lança de início pergunta decisiva para aqueles que compreendem a poesia como um instrumento de apreensão do real: “Difícil o real./ O real fruto./ Como, através/ da forma/distingui-lo?” (Fontela, 2015, p. 85). A escolha de abrir com essa indagação explicita a impossibilidade de resposta ao problema fundamental da transposição que está colocado desde a epígrafe do livro: há superação do passo impossível através da palavra? A poesia, no exercício da transposição, entretanto, não pretende resolver o problema: mas, tensiona, relança, reabre. Como um retorno constante “Mergulhar ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!” como dizem os versos de Baudelaire (2006, p. 423). No mergulho orideano ao desconhecido, ao furo

no saber, a palavra poética em transposição se constitui e se sustenta como uma “mutação contínua/ nunca terminada”, em que o dizer se reconhece como gesto provisório, contingente, em permanente desdobramento.

Em vez de concluir, portanto, “Fim” reinscreve e relança o mistério da linguagem no risco, no salto, no devir, no lance de dados — como nas águas do poema “Fluxo”, em que a matéria do dizer se mostra ao mesmo tempo concreta e inapreensível, espelho e dissolução, gênese e movimento:

Fluxo

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

.....

O movimento das água
é caminho inconsciente
mutação contínua
nunca terminada.

É caminho vital
de si mesma.

.....

O fim das águas
é dissolução e espelho
morte de todo o ritmo
em contemplação viva.

Consciencialização
de si mesma.

(Fontela, 2015, p. 87)

No poema “Fluxo” o pensamento orideano sobre a linguagem se desdobra através de construções imagéticas e metafóricas para dizer sobre o movimento fluído, transitório, circular e abundante da palavra. As águas a que se lança a palavra poética orideana em fluxo contituem-se, aqui, como um movimento oculto, constante, instável e reflexivo. Figura sensível da linguagem em processo, as águas constroem uma imagem do dizer que se move e se dissolve no tempo, sempre maleável, sem fixação estanque.

“A gênese das águas” desenvolve-se na primeira estrofe do poema como um acontecimento secreto e infinito que não se dá a ver. Nascente oculta a ser desbravada sobre si mesma. Imagem da linguagem que volta-se sobre si para fazer manar algo novo e vivaz que nutre a si mesma. Um fluxo que não depende ou procura uma dimensão *ex nihilo* da linguagem para encontrar o invisível à contemplação de si mesma, mas que se volta sobre si mesma, sobre seu próprio material para que algo novo possa escorrer.

A circularidade e espelhamento do poema não remetem apenas à nascente, mas abrangem todo o caminho das águas. Entrecortado pela sequência de pontos em série, que mimetizam tanto uma seriação de marcadores não verbais em fluxo quanto momentos de suspensão, o poema abre espaço para o movimento das águas-palavra na segunda estrofe. Aqui, a água já não remete à gênese, mas à travessia: fluxo inconsciente que escorre em permanente mutação, sem fim nem finalidade. Como caminho e movimento que se engendra em si, o percurso das águas se afirma.

No “fim” das águas, a metáfora da linguagem radicaliza-se: “dissolução e espelho”, “morte de todo o ritmo / em contemplação viva.” Aqui, a linguagem torna-se plenamente transitória: dissolve-se no próprio reflexo, desfaz o ritmo como estrutura estável, e se entrega a uma contemplação paradoxalmente viva — ou seja, não passiva, mas atenta ao percurso do material aquoso no tempo. O poema se torna consciência de sua condição transitória. Ao se espelhar, a linguagem não encontra identidade, mas transformação. E, ao dissolver o ritmo, rompe com a cadência formal, abrindo espaço ao imprevisível — à escuta viva das águas.

O último verso — “Consciencialização / de si mesma.” — pode ser lido como um gesto extremo: uma linguagem que se reconhece em sua própria condição de fluxo e manancial a ser desbravado, à semelhança a proposta heideggeriana, quando este diz que

as palavras não são simples vocábulos, assim como baldes e barris dos quais extraímos um conteúdo existente. Elas são antes mananciais que o dizer perfura, mananciais que têm de ser encontrados e perfurados de novo, fáceis de obturar, mas que, de repente, brotam de onde menos se espera. (Heidegger *apud* Nunes 1992, p. 267).

Para ser fonte inesgotável, a palavra exige uma escavação constante, a criação de um certo dizer que não se acomode nos sentidos já dados, que não obstrua a linguagem, mas a mantenha aberta a possibilidade do surgimento. Após a longa escavação realizada ao longo do livro, “Fluxo” irrompe como uma nova perfuração: o poema encena uma nova transposição das águas — como uma infinitização do gesto poético, que se volta sobre si mesmo, abrindo-se ao desconhecido de si, para desdobra-se numa reflexão especulativa que não encerra o dizer, mas encontra um manancial sempre por vir, sempre por perfurar, como numa “viagem que o mar

faz em torno do mar”, como dizem os versos da canção “Timoneiro” de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho.

Na sequência de “Fluxo”, em que o projeto da transposição desenvolve-se como o constante renascer da palavra sobre si mesma, o poema “O nome” adensa a investigação sobre a linguagem ao introduzir a problemática da nomeação. Se em “Fluxo” a linguagem se dá como movimento que se desfaz ao se fazer e se refaz para poder ser contemplada com uma nova atenção, aqui ela se volta para o gesto inaugural de nomear — operação fundamental que funda o humano.

O nome

A escolha do nome: eis tudo.
O nome circunscreve
o novo o 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, 2015, p. 89)

O poema *O nome* se organiza em três blocos bem definidos, com uma abertura e um encerramento que se espelham — “A escolha do nome: eis tudo.” / “A escolha do nome: eis / o segredo.” — e um núcleo central que se desdobra em variações. Esse recurso anafórico e circular remete a uma estrutura de retorno que não é repetição pura, mas reelaboração: o que era “tudo” se torna “segredo”, deslocando o foco da totalidade afirmativa para o enigma da nomeação.

A forma gráfica do poema — versos curtos, cortes inesperados, quebras de linha que interrompem unidades sintáticas — intensifica o caráter meditativo. A linguagem se fragmenta para refletir o próprio ato de nomear como “o impasse da escolha impossível” (Scramim, 2019, p. 65). A justaposição das expressões “o novo o homem: o mesmo” já marca essa ambiguidade: nomear é criar diferença, mas também reinscrever o sujeito numa cadeia de repetições —

“repetição do humano / no ser não nomeado.” O nome não inaugura *ex nihilo*, mas reinscena o humano numa operação sempre já atravessada pela linguagem. Ou seja, marca o ser ainda não nomeado com a insígnia anterior ao “novo homem” que o faz igual perante aos pares, ainda que também o diferencie.

O poema então delineia uma figura paradigmática: “O homem em branco, virgem / da palavra” — imagem que evoca tanto a infância quanto um sujeito anterior à inscrição simbólica. Esse “ser acontecido” não é um ente substancial, mas pura existência que “pede o nome”. A demanda pelo nome é, aqui, desejo de inscrição, de entrada no campo do significante. Há uma nudez originária, constantemente buscada na obra orideana, mas que não se basta em si como vitalidade de uma pura potência, e que, por isso, exige uma marca, exige a entrada na linguagem.

Quando o poema afirma: “Nome, / branco sagrado que não / define, porém aponta”, ele desloca radicalmente a função do nome: ao invés de representar, ele se torna índice. O nome não fixa, mas sinaliza. A referência à sacralidade branca — imagem de pureza, mas também de ausência — sugere um espaço liminar onde o nome age não como captura, mas como toque, flecha que aponta para o que é próprio da humanidade em sua incompletude.

O poema termina com uma torção: “A escolha do nome: eis / o segredo.” A duplicação do verso inicial, com sua pequena variação, transforma a afirmação absoluta em enigma. O nome já não aparece como um dado evidente ou um marcador definidor, mas como uma indagação que carrega em si o mistério do que não se compreende facilmente, mas suscita o questionamento. Não se trata de algo que se possui livremente, mas de algo que guarda — e vela — o enigma da transposição. Em outras palavras, o nome emerge como ponto de passagem entre o indizível inumano e o campo da linguagem, atravessando a palavra com esse traço do indecيدido que os poemas insinuam. Incapaz de fixar uma forma afirmativa única, a nomeação se constrói em torno de uma oscilação — uma instabilidade essencial — que revela, como observa Scramim (2019, p. 65), que o “‘segredo do nome’ é o deslocamento constante de que é feita a prática da transposição”.

O último poema de “Fim”, “Estátua Jacente”, sela o movimento de transposição realizado ao longo de todo o livro. O poema condensa os movimentos de transposição propostos na obra orideana: trabalho artesanal de reconhecimento e assunção dos limites da linguagem como aproximação do impossível pautados pela oposição entre a vida e a morte. Neste poema, contudo, não há mais figuração dos elementos da natureza em transformação ativa. O que se apresenta é a matéria imobilizada: a forma pura em repouso. Mas esse repouso, longe de significar encerramento ou estagnação, concentra um dinamismo silencioso. “Estátua Jacente”

não é imagem da morte, mas da contenção: força que não se dissipa, mas se conserva, guardando no gesto imobilizado o segredo do dizer que se diz.

Estátua Jacente

Contido
em seu livre abandono
um dinamismo se alimenta
de sua contenção pura.

Jacente
uma atmosfera cerca
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse
o gesto total do segredo.

II

O jacente
é mais que um morto: habita
tempos não sabidos
de mortos e vivos.

O jacente
ressuscitado para o silêncio
possui-se no ser
e nos habita.

III

Vemos somente o repouso
como uma face neutra
além de tudo o que
significa.

(Mas se nos víssemos
no verbo totalizado
– forma que se concentra
além de nós –
Mas se nos víssemos
na contenção do ser
o repouso seria
expressão nítida.)

Vemos apenas
repouso:
contenção da palavra
no silêncio.

IV

Jaz
sobre o real o gesto
inútil: esta palma.

A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

(Fontela, 2015, p. 94–95)

O poema “Estátua Jacente”, dividido em quatro movimentos, encena uma tensão fundamental entre silêncio e palavra, entre forma e potência, entre morte e vida. A figura da estátua jacente — tradicionalmente associada a esculturas funerárias, que retratam um corpo deitado, geralmente em oração ou repouso absoluto — opera aqui como metáfora de uma linguagem que carrega a herança de algo já morto, mas que, paradoxalmente, ainda pulsa em sua inércia.

A contenção formal do poema, visível tanto nos cortes breves quanto na organização dos versos e na recusa de um desdobramento discursivo mais direto, já instaura essa ambivalência entre a escultura inerte e o impulso que ela abarca. Logo nos primeiros versos, essa tensão aparece formulada como paradoxo: “Contido / em seu livre abandono / um dinamismo se alimenta / de sua contenção pura.” A contenção não é opressão, mas campo de forças. A linguagem que aqui se anuncia é uma linguagem moldada por uma forma herdada — como uma estátua, um corpo que já não vive, mas que ainda dá a ver algo. Trata-se da própria inscrição simbólica, o repertório de palavras e estruturas que recebemos como legado e que, ao mesmo tempo, nos contém e nos possibilita.

O “jacente”, nomeado de forma quase ritual e repetidamente, é apresentado como mais do que um morto: “habita / tempos não sabidos / de mortos e vivos.” Ele se torna figura do entre, do que resiste às classificações puras. É um morto que ainda habita, um ser silenciado que, paradoxalmente, nos possui — “possui-se no ser / e nos habita.” Essa reversibilidade entre morte e vida ecoa na própria linguagem do poema, que não busca significar de forma transparente, mas instaurar uma presença opaca, vibrante em sua suspensão.

Nesse ponto, a figura da estátua jacente permite pensar a linguagem como aquilo que, mesmo já fixado numa forma — mesmo “vencido” — não se esgota. A linguagem poética, ao operar com essa forma morta, reconhece sua impotência frente ao real, mas sem ceder ao mutismo. Isso se torna especialmente visível nos versos finais: “A palavra vencida / e para sempre inesgotável.” Há aqui um reconhecimento claro da derrota da linguagem — sua incapacidade constitutiva de dar conta do real — mas esse reconhecimento não conduz ao fim da linguagem, e sim à sua virada: à sua abertura para funcionar como ponto de contato entre vida e morte, como causa de um dizer mais digno. Isso, porque a verdadeira experiência da linguagem não está na comunicação de algo, mas no momento em que a linguagem se volta a

si mesma, quando ela experimenta seus próprios limites e se aproxima de sua impotência. Essa experiência não é a negação da linguagem, mas sua intensificação: ao reconhecer o que não pode ser dito, algo do indizível se torna contingencialmente acessível — não como conteúdo, mas como ressonância, como sombra que atravessa o dizer.

É nesse sentido que a poesia de Orides Fontela pode ser lida como um gesto que não foge do silêncio, mas o incorpora como força. O repouso da estátua — “vemos somente o repouso / como uma face neutra” — é também a contenção da palavra, que não se esgota em significar, mas se concentra em si como pura forma que ainda vibra. O poema, então, não busca romper o silêncio, mas criar um espaço onde ele possa ser incluído, habitado. Não como ausência, mas como o outro lado da linguagem — o avesso que a constitui.

Desse modo, a poesia torna-se o espaço onde a linguagem pode afirmar sua inesgotabilidade. A palavra poética, ao reconhecer-se como gesto impotente diante do real, encontra justamente aí sua força. As mãos fiandeiras que desteceram e reteceram magistralmente os fios do tecido da linguagem transformam-se nesse último poema do livro em escultoras do monumento que em repouso guarda “o gesto total do segredo”. Ressuscitar o monumento da linguagem para o silêncio, aqui, não significa ceder ao inefável, mas reconhecer os limites do dizível para inclui-lo no artesanato da língua em transposição contínua.

4. CONSIDERAÇÕES DE PASSAGEM

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

Clarice Lispector

O que pode uma língua? Orides Fontela coloca e recoloca essa questão em seus experimentos poéticos filosóficos reiteradamente. Haveria uma resposta categórica ou final? Não para a poesia orideana, pois inquietar-se com o já-dito e com a própria linguagem é o primeiro e o maior movimento para quem encontra no fazer poético um válido instrumento de confronto com o impossível. Na pungente insatisfação produtiva com os limites da língua encontramos nos poemas orideanos uma mola propulsora para o querer dizer, mais. “Como expressar a densidade inverbal viva?” questiona Orides no poema “Rosa”. Se a linguagem é a morte da coisa e o ser da linguagem é o não ser do objeto, como capturar a vivacidade do mundo e da experiência através da mortificação significativa?

Algo sempre parece escapar. O brilho nos olhos, a gradação da luz num pôr do sol, o encontro entre dois corpos. A linguagem parece ser incapaz de exprimir os pequenos instantes em que um a mais de vida se apresenta. Algo sempre falha. Contudo, isso não significa curvar-se ao indizível — não na poesia orideana. Voltar-se à impotência do dizer, pelo contrário, é o que incita a dizer, a escrever, sempre uma vez mais. Marguerite Duras em seu livro sobre a escrita ilumina essa questão nos seguintes versos:

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não podemos.
E escrevemos.
É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é
isso que se alcança. Isso ou nada.

(Duras, 2021, p. 63)

Não poder escrever, colocar em questão a posse da potência da escrita, afina-se a proposta orideana que sabe que “a poesia é impossível”. O que podemos apreender a partir dos versos de Duras é que a escrita é movida pelo que não pode ser escrito, ou seja, por aquilo que não pode se inscrever. Escrever, nesse sentido, é também não escrever, indicar o não escrito como uma ética do dizer. Isso, pois, essa técnica antiga chamada linguagem, tão familiar a nós falantes quanto a nossa própria humanidade, é inscrita em nós como mapas cujas coordenadas já foram estabelecidas de antemão. Como abrir novos caminhos? Desbravar novas paragens? A resposta orideana é: dar o passo impossível, pois “a um passo do pássaro [há] res-piro”.

Desmortificar a experiência do dizer é desabituar-se com a linguagem, é desfamiliarizá-la. Na poesia orideana isso se realiza em ato poético: descosturar, quebrar, desmembrar o monumento da língua para “banhá-la de uma nova vida”. Encarar a impotência, incorporar o horizonte e o abismo, habitar sua estrela impiedosa. Articular o “além” ou o “aquém” — a palavra vencida e para sempre inesgotável — à forma não é tarefa fácil. Mas é a “difícil prova” tomada como “tarefa de vida” pela nossa poeta. Antonio Candido, na orelha de *Trevo*, destaca a incorporação dessa tarefa na obra orideana como uma:

tentativa de correlacionar de maneira mais funda possível o silêncio e a palavra, a ausência e a presença, o momento inexpressão, onde tudo parecia mais rico, porque é pura virtualidade, e o momento da expressão, quando o discurso se constitui e o poeta corre o risco de não ter dito o que era preciso (Candido, 1998).

O risco, assumido a cada poema, resulta em duas respostas como um movimento pendular e vacilante: impotência ou impossível. Não alcançar dizer o que era preciso pois a linguagem é impotente para tal ou porque a linguagem contém em si mesma seu impossível. Elevar a impotência ao impossível, aqui, é uma tarefa poética. Não basta, portanto, apontar a falha silente. A proposta orideana é mais ousada:

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.

(Fontela, 2015, p.170)

Na poesia de Orides Fontela, o passo além consiste na incorporação do silêncio. Sabê-lo de cor é assumi-lo, presentificá-lo, torná-lo falante sem abafá-lo. Contornar o seu centro vazio para profaná-lo em vida além da memória já inscrita. Perto demais do coração selvagem, a distância de um passo, a poesia de Orides encontra, por vezes, fortuitamente, o fracasso da linguagem como margem de liberdade.

Errância

Só porque
erro
encontro
o que não se
procura

só porque
erro
invento
o labirinto

a busca
a coisa
a causa da
procura

só porque
erro
acerto: me
construo.

Margem de
erro: margem
de liberdade.

(Fontela, 2015, p. 225)

A “grande transposição”, como nomeia Marilena Chauí, realizada na obra de Orides, consiste em encontrar e separar “dois silêncios — um fecundo e outro, estéril — que a poesia de Orides profana” (Chauí, 2020, p. 25). Em sua errância poética, não se trata apenas de

procurar o objeto perdido que, supostamente, viria completar a linguagem e realizar uma expressão plena — pois, se fosse só isso, estaríamos para sempre presos na impotência —, mas de tomá-lo como “a busca / a coisa / a causa da / procura”. Nesse sentido, o objeto não é a meta, mas o motor. Aquilo que se perdeu, e cuja perda revela a falha, deixa de ser um vestígio de impotência e passa a ser impulso.

Assumir o erro, a falha estrutural da linguagem, sua incompletude, como margem de liberdade, é afirmar o impossível como causa de um dizer sempre porvir. Nesse horizonte, o fracasso deixa de ser um fim e passa a ser condição: é na insuficiência do signo, no desvio da sintaxe, na quebra do ritmo, que pulsa a potência de um novo dizer. Escrever não se pode, ninguém pode, e por isso, escreve-se sob a ética a transposição contínua.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: l’experience de la langue = Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Calos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira. *O lirismo objetivo de Orides Fontela*. 2022. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

ANTELO, Raul. A poesia não pensa (ainda). Em: Scramim, Susana (org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

ARABESCO, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/arabesco>.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Na trama dos fios, tessituras poéticas. [Entrevista]*. Jandira: Revista de Literatura. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: http://biblio.fflch.usp.br/private/A/ArrigucciJnior_D_NaTramaDosFios.pdf. Acesso em: 18 nov. 2024.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro. *A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, p. 237-242, 2004. Publicação da Escola Letra Freudiana.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mônica Staniscio e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Conferir.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BORGES, Jorge Luis. “Prólogo”. Em: Casares, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

BRITTO, Paulo Henriques. “Em torno de uma mesa sem toalha”. Em: Lavelle, Patrícia; Britto, Paulo Henriques (orgs.) *O nervo do poema: antologia para Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

CANDIDO, Antonio. Orelha do livro *Trevo*. Em: Fontela, Orides, *Trevo*. São Paulo: Claro Enigma, 1988.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio” de *Alba*. São Paulo, Roswitha Kempf, 1983.

CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

CHAUÍ, Marilena. “Orides e a filosofia”. Revista Cult – Dossiê Orides Fontela, n. 255, março 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/orides-fontela-e-a-filosofia/>. Acesso em: 20 dez 2024.

CHAUÍ, Marilena. “Prefácio”. Em: Fontela, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p. 9.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. Dissertação (Teoria da Literatura) – UFMG – MG. 2001.

DANTAS, Vinícius. “A nova poesia brasileira e a poesia”. *Novos Estudos CEBRAP* nº 16, dezembro de 1986.

DOLHNIKOFF, Luis. “A áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro”. Em: FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

DUNKER, Christian. Qual é a diferença entre o real, o simbólico e o imaginário? *Youtube*, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aokkRvErfvM&t=198s>. Acesso em: 13 dez 2022.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

ERNAUX, Annie. *Nobel Prize lecture*. NobelPrize.org, 2022. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/lecture/>. Acesso em 02 jan. 2025.

FERREIRA, Leticia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: Associação Santa-Mariense de Letras, 2002.

FLORES, Guilherme Gontijo. Orides Fontela. *Escamandro*, 2012. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/02/05/orides-fontela/>. Acesso em: 10 set. 2024.

Fontela, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

Fontela, Orides. *Toda palavra é crueldade: depoimentos, entrevistas, resenhas*. Organização de Nathan Matos. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Trabalho original publicado em 1900)

GONÇALVES, Roberta Andressa Villa. *Entre a potência e impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HAZIN, Elizabeth. “A essência do espelho”. *Folhetim* (Suplemento Cultural da Folha de São Paulo), São Paulo, 17 dez. 1988

IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contracapa EDUERJ, 2002.

LACAN, Jacques. “Lituraterra”. Em J. Lacan. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 15-25.

LACAN, Jaques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. “O aturdito”. Em: Lacan, J. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 448-497.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3 as psicoses*. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Tradução de Dulce Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Tradução de M.D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. “Talvez em Vincennes”. Em: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 316-318.

LAVELLE, Patrícia. “Apresentação”. Em: Lavelle, Patrícia; Britto, Paulo Henriques (orgs.). *O nervo do poema: antologia para Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

LAVELLE, Patrícia. “Apresentação”. Em: Lavelle, Patrícia et al. (orgs.). *Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário. 2019.

LAVELLE, Patrícia. Ilhas. *Revista Cult*, São Paulo, 20 de abril de 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/patricia-lavelle-ilhas/>. Acesso em: 12 jun. 2025

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

MALLARMÉ, Stéfane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

MANDIL, Ram. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 12, p. 42–48, 2005. DOI: 10.17851/2317-2096.12.42-48. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17997>. Acesso em: 18 nov. 2024.

MANDIL, Ram. “Possibilidade”. Em: Associação Mundial de Psicanálise. *Scilicet - A ordem simbólica no século xxi*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2011. p.305-307.

MARQUES, Ivan. Documentário *Orides, a um passo do pássaro*, São Paulo, TV Cultura, maio de 2000.

MARQUES, Ivan. *Orides Fontela* (Coleção Ciranda da Poesia). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

MASSI, Augusto. “Uma poeta de leitores atentos; uma obra feita em espiral” in: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 9 de agosto de 1986.

MILLER, J.-A. *Perspectivas dos Escritos e dos Outros Escritos de Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MILNER, Jean Claude. *Os nomes indistintos*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

MILNER, Jean Claude. “De la linguística a la linguistería”. En: Albert, Jacques et al. (orgs.). *Lacan, el escrito, la image*. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Tradução de Vera Casa Nova e Juliana Gambogi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NETO, João Cabral de Melo. *Ferreira Gullar Entrevista João Cabral De Melo Neto*. Entrevistador: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: O globo, 1987. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/nao-me-considero-um-poeta-brasileiro-uma-entrevista-com-joao-cabral-de-melo-neto-feita-por-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 30 set. 2024.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.

NUNES, Benedito. Poética do pensamento. *Instituto Moreira Salles*. Artepensamento. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/poetica-do-pensamento/>. Acesso em: 30 set. 2024.

NUNES, Waléria. “*Habitar a estrela impiedosa do poema*”: uma poesia para o real, em Transposição, de Orides Fontela. 2022. 73p. TCC (Graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

OLIVEIRA, Marcela. Trança: a poesia e o feminino. Em: Lavelle, Patrícia. *Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 129-140.

OSAKABE, Haquira. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate de Males*, Campinas, n. 22, 2002, p. 97-109.

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

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. [380a.C.]

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de I. Oseki-Dépré e M. J. de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

PUCHEU, Alberto. Orides Fontela: a apreensão – impossível – do real, nem. Em: Lavelle, Patrícia (org.). *Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 141-151.

QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005. [recurso eletrônico]

RIMBAUD, A. Carta a Georges Izambard. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 8, n. 1, p. 154–163, jan. 2006.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SCRAMIM, Susana. “Aos pulos: deslocamentos na teia com Orides Fontela. Poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres. Em: Lavelle, Patrícia (org.). *Poesia e filosofia: homenagem a Orides Fontela*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 59-76.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários” [“Uma discreta cirurgia da flor”]. Em: *Revista USP*. São Paulo: jun./jul. e ago. 1989, p. 175-192.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 29, n. 85, p. 295-312, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ZK7jjBqFqwdQ3bv8Yy8DD7H/?lang=pt&format=pdf> . Acesso em 24 set. 2024.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.