

ESTÉTICA MODERNA EM DOIS POEMAS DE ORIDES FONTELA



MODERN AESTHETIC IN TWO POEMS OF ORIDES FONTELA

Leonardo Prudêncio¹

Resumo: Este artigo propõe uma análise com foco no que há de modernidade em dois poemas de Orides Fontela (2015), que são “Da poesia” e “Ciclo”, em que foi realizada uma leitura estética voltada para sua estrutura de composição. Autores como Boris Eikhenbaum (1976), Roland Barthes (2004) e Alfonso Berardinelli (2007) foram selecionados para auxiliar a compreensão do tear moderno literário, bem como os estudos de Gustavo Castro (2015), Patrícia Lavelle (2019) e Nathan Matos (2019), que subsidiaram o entendimento acerca da composição estética da poeta em estudo. Esta pesquisa teve como âmago captar como a palavra poética se manifesta inserida no contexto moderno brasileiro, a partir do final do século XX, sobretudo na escrita de Orides Fontela, considerada uma das maiores representantes da Literatura Brasileira desta época. Espera-se que este estudo incentive outros pesquisadores a conhecer e se aprofundar na produção poética da autora paulista, além de contribuir para ampliação do leque de pesquisas sobre a literatura brasileira contemporânea e de autoria feminina.

Palavras-chave: Orides Fontela; literatura; poesia brasileira.

Abstract: This article proposes an analysis focusing on what is modern in two poems by Orides Fontela (2015), which are “On Poetry” and “Cycle”, in which an aesthetic reading focused on its compositional structure was carried out. Authors such as Boris Eikhenbaum (1976), Roland Barthes (2004) and Alfonso Berardinelli (2007) were selected to help understand the modern literary loom, as well as studies by Gustavo Castro (2015), Patrícia Lavelle (2019) and Nathan Matos (2019), which supported the understanding of the aesthetic composition of the poet under study. This research had as its core to capture how the poetic word manifests itself inserted in the modern Brazilian context, from the end of the 20th century, especially in the writing of Orides Fontela, considered one of the greatest representatives of Brazilian Literature at that time. It is hoped that this study will encourage other researchers to know and deepen the poetic production of the author from São Paulo, in addition to contributing to expanding the range of research on contemporary Brazilian literature and female authorship.

Keywords: Orides Fontela; literature; brazilian poetry.

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/Goias. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7446348162951493>. E-mail: prudencioleo@hotmail.com

A estética moderna

A poética moderna faz uso da linguagem e se apropria de todos os tipos possíveis dela, como a culta, a regional e aquela marcada pelos estrangeirismos. Nessa perspectiva, a poesia atual se propõe a recriar não somente o mundo, mas também a palavra, pois ela é a partícula mínima de mundo. Sobre a potencialidade da palavra, Barthes (2004, p. 45) reflete:

A palavra tem aqui uma forma genérica, é uma categoria. Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos.

A palavra é o oráculo do mundo e a partícula formadora da poesia. Há um trabalho contínuo com a utilização da linguagem e da palavra dentro da construção poética, formulando, assim, palavras “cheias de luzes”, de “buracos” e de “ausências”. A poética de autores contemporâneos procura cada vez mais o aspecto revolucionário da palavra. Os poetas têm se preocupado não apenas com a mensagem, mas com a linguagem e, conseqüentemente, com a palavra que vai grafada na folha antes em branco. A imagem, que a palavra traz espelhada de mundos, é de bastante relevância, como bem atesta o teórico Eikhenbaum (1976, p. 14-15):

A imagem poética é definida como um dos meios da língua poética, como um procedimento que, na sua função, é o correspondente dos outros procedimentos da língua poética, tais como o paralelismo simples e negativo, a comparação, a repetição, a simetria, a hipérbole, etc. [...] a imagem não procura facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento.

A produção moderna da poesia abrange muitas qualidades, mas como diz Hugo Friedrich (1991, p. 100): “a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem”. Em um ensaio sobre a poética moderna, o poeta João Cabral de Melo Neto enumera alguns aspectos importantes desse fazer poético (1997, p. 98):

Esse enriquecimento técnico da poesia moderna manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos: a) na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e enjambement); b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c) na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras: fusão ou desintegração de palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase, (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos).

Segundo Michael Hamburger (2007), as tensões modernas da poesia começam a se situar no que Baudelaire apresentou em suas *Flores do mal*, sendo que antes do poeta francês outros já estavam no percurso moderno da arte em verso, porém não com a força locomotiva de linguagem que o poeta francês nos repassou. As formas e projeções da palavra no campo poético alçadas por Baudelaire desmistificavam mitos sobre a poesia, lembrando que o autor das *Flores do mal* também escrevia versos em prosa e sua poética ousava abordar temas considerados antilíricos para muitos teóricos e poetas calcados na longa tradição da poesia lírico-moderna.

O pensamento de Hamburger nos remete à era clássica de Platão e Aristóteles, em que o poeta era um representante do povo e subvertia a realidade com suas composições poéticas. A arte nesse período clássico era tida como imitação da realidade, mas como Platão antevia: a arte é mimese da mimese, pois esta realidade nossa já é cópia de outra realidade, logo tudo o que por aqui for criado já foi criado no mundo das ideias.

Pode-se dizer que o projeto moderno de poesia teve seu recorte teórico retirado em Aristóteles, que pregava que a arte era voltada para a nossa realidade, pois ela já conseguia exprimir em sua confecção linguística as angústias de nossa realidade. O poeta-lírico, lembrando Hegel em seu *Curso de estética* (2014), não tem como ponto de partida o mundo exterior, pois há no âmago do poeta-lírico toda a feitura língua-poética que será necessária para a feitura da poesia.

O projeto inicial dessa abertura moderna nas artes, especialmente na literatura, começava pela compreensão de que o artista era um ser autônomo, no sentido de que ele era livre para seguir e construir a sua obra como ele sentisse que fosse necessário e que ela fosse a sua assinatura no âmbito literário-artístico. A citação abaixo de Hamburger (2007, p. 133) é necessária para que possamos compreender o estágio

inicial dessa poética que pretendia não reinventar o que foi preposto, mas compreender a arte como um fenômeno moderno e atual:

Desde o começo, houve certa tendência de os poetas confundirem a autonomia da arte com a autonomia do artista, uma confusão que chegou facilmente a uma época em que o artista era cultuado como um herói e um “homem representativo”. Paradoxalmente, esse “homem representativo” insistiu em seu caráter único, na verdade, em tudo o que o separava e isolava da humanidade como um todo. Daí o mal-estar difuso dos poetas quanto a seu “eu empírico” e o culto das máscaras ou da impessoalidade, que converterem esse mal-estar numa nova liberdade imaginativa e moral. Sem essa liberdade, usada numa grande variedade de formas por um sem-número de poetas em toda a Europa e América, não teria havido nenhuma poesia moderna do tipo que floresceu internacionalmente na primeira metade do século XX.

A literatura produzida no século XX, e até os nossos dias, pretende hibridizar gêneros textuais em outras tipologias e culturas. Esse pensamento teórico entende que tudo o que já foi produzido serve como gatilho para uma nova produção artística, Antonio Cicero (2012, p. 76) é enfático quando argumenta que:

O verdadeiro sentido da vanguarda não foi o fechamento de portas abertas, mas a abertura de portas fechadas; não foi a renúncia, mas a desprovincianização ou cosmopolitização da poesia. Ao mostrar novas possibilidades, o que a vanguarda fez foi relativizar as possibilidades antigas; mas relativizar uma coisa não é destruí-la.

O poema tem em sua raiz construtora inovações construtivistas que de certa forma abrem novas portas para a compreensão e apreciação da poesia. No final do século XIX, o poeta francês Mallarmé (HOLLIS, 2000), ao idealizar e publicar o poema *Un coup de deis*, acabou sendo um dos precursores da vanguarda artística do século XX. O poema, de aproximadamente vinte páginas, quebrava as convenções tipográficas ao estabelecer um poema em que o verso linear praticamente desaparecia, dando uma forma a mais de leitura e interpretação. As palavras eram sobrepostas em escala, como uma partitura musical. Cada poema preenchia uma página, e o poeta francês entendia a página em branco como o silêncio. Já no início do século XXI, em 1914, Marinetti publicava um livro bem à parte do ideal comum de poesia. O livro intitulado *Zang Tumb Tumb* era formulado por onomatopeias e o lema do poeta era “*parole in libertà*”, o mesmo Richard Hollis (2000, p. 36) comenta sobre a publicação:

Nela, o poeta tentou achar equivalentes visuais para sons através do uso de diferentes formatos e tamanhos de palavra. A obra era um exemplo do programa de Marinetti para a literatura futurista, que prognosticava as muitas maneiras de as palavras virem a ser utilizadas no design gráfico: “É preciso destruir a sintaxe e espalhar os substantivos... é preciso abolir o adjetivo... abolir o advérbio... é preciso que se confunda deliberadamente o objeto com a imagem que ele provoca... é preciso é preciso abolir até mesmo a pontuação”.

Desse modo, ambas as obras, de Mallarmé e Marinetti, possuíam propostas que inovaram as concepções artístico-literárias da época, como a maneira de representação do texto na página em branco e de inovações de linguagem a partir da sintaxe e da pontuação. Para Alfonso Berardinelli (2007, p. 176), o sentimento de pós-modernidade e vanguarda irá se intensificar durante e, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial. Ele ainda comenta que:

A modernidade é canonizada e teorizada, em geral, como negação, grau zero e fusão magmática, subversora dos gêneros (mais que “mistura de estilos”: a mistura de fato requer que existam elementos heterogêneos a serem misturados, isto é, gêneros suficientemente distinguíveis). E em poesia a modernidade definiu-se como anti-realismo, “fantasia ditatorial”, auto-referencialismo, pura textualidade, evasão de semântica, automatismo psicolinguístico, autopoesia hiperpoética: antes, poesia da poesia; depois, poesia da ideia da função poética ou poesia da teoria.

A vanguarda é captada pelo sentimento de ruptura com muitas das tradições poéticas adquiridas aos longos dos séculos. “A história da poesia no século XX é, como a história do século XIX, uma história de subversões, conversões e abjurações, heresias, desvios” (PAZ, 1984, p. 141). O poeta de vanguarda reavalia os conceitos sobre poesia de outras esferas literárias e propõe uma nova poética, produto do meio mercadológico, tendo como um dos aspectos fundamentais a crítica da estética, em outras palavras:

Não se trata de uma súbita evolução, mas da ruptura de uma tradição. O que distingue a aplicação da categoria do novo no moderno de qualquer aplicação precedente, inteiramente legítima, é o radicalismo de sua ruptura com tudo o que até então se considerava em vigor. Já não se negam os princípios operativos e estilísticos dos artistas, válidos até esse momento, mas a tradição da arte na sua totalidade (BÜRGER, 1993, p. 107).

Essa vertente artística tem por finalidade não apenas se utilizar ou se alimentar de elementos novos para a criação artística, mas, de reafirmar o que já foi predisposto

teoricamente sobre a poesia e reinventá-la ou quem sabe até mesmo recriá-la. Portanto, a vanguarda e o seu fazer literário é fincado não apenas no que há de novo para o poeta, mas sim na capacidade de ressignificar a palavra dentro da esfera artística, no caso, a poesia. Uma dessas formas vanguardistas de criação literária é dar à poesia aspectos de inclassificação, como comenta Augusto de Campos (2015, p. 104):

A poesia de vanguarda [...] é precisamente aquela que não se ajusta aos cânones classificatórios da historiografia literária e que por definição, se destina a fornecer um mínimo de redundância informativa, um máximo de informação original, imprevista, “inqualificável”.

Os poetas observam suas criações como livres de classificação de gênero textual-literário. As formas do fazer poético a partir dessa regência é mesclar todas as formas possíveis de se criar poesia. Portanto, um poema pode ser feito a partir de imagens, colagens, caligrafias e no caso de Orides Fontela um trabalho que envolve uma reconfiguração da palavra.

Para Gustavo de Castro (2015), a poesia de Orides trabalha em três pontos fundamentais: o mínimo, o intenso e o necessário. A poeta foi “descoberta” pelo crítico literário Davi Arriguci Jr. por conta de alguns poemas que ela havia publicado em jornais locais. Com a ajuda de Davi, Orides publicaria em 1969 o seu primeiro livro *Transposição*. Sobre ele, Castro (2015, p. 95-96) comenta:

O ano de 1969 marcou também o lançamento do primeiro livro de Orides, *Transposição*, que o Centro de Espanhol da USP patrocinou. O livro sai discretamente com 500 exemplares. De *Transposição*, Orides dizia: “Um livro estranho, que só recentemente percebi o quanto estava na contramão da poesia brasileira, sensual e sentimental. Parecia até meio cabralino devido a um vezo analítico, mas era isso, claro. Era um livro escrito no interior em que poesia e filosofia tentavam se irmanar como possível”.

Ela publicaria mais quatro livros poéticos: *Helianto* de 1973, *Alba* de 1983, *Rosácea* de 1986 e *Teia* de 1996. Com *Alba*, ela ganharia o Jabuti de poesia de 1983 e com *Teia* o Prêmio da Associação Paulistana de Críticos de Arte. A sua fortuna crítica inclui elogios de alguns dos mais renomados ensaístas brasileiros, como Antonio Candido e, o já mencionado, Davi Arriguci Júnior. Sobre a escritura da poeta paulistana, a crítica Patrícia Lavelle (2019, p. 17) comenta:

Sua poética sóbria, de versos curtos e enigmáticos, cortados de modo surpreendente, causava espanto por sua novidade em relação à herança

modernista dos anos 1920-1940, mas aparecia também como uma alternativa às novas vanguardas concretistas e neoconcretas do pós-guerra.

Essa escritura oridiana possui outras complicações temáticas que a colocam no sistema moderno de poesia, como a escrita sobre a ausência, o uso de mitologias gregas, poemas alegóricos, intertextualidade com seus pares contemporâneos e releituras de tratados filosóficos. Nathan Matos (2019, p. 17) faz a seguinte reflexão sobre a estética poética de Orides:

A palavra oridiana se constitui, especialmente, pela recordação de elementos que surgem e ressurgem em sua poesia de vários modos. Por meio de imagens, movimentos e símbolos, ela constrói a sua própria textura poética de maneira que é possível identificar uma preocupação essencial com a estrutura e a organização dos seus livros de poesia. Em suas entrevistas, ela está sempre a comentar que o passo mais difícil para ela é o momento em que tem de montar o livro, ou seja, as conexões entre seus livros e a organicidade deles não é por acaso.

Orides, numericamente, produziu pouco, mas nos legou uma obra que ainda hoje é comentada e estudada por amantes da poesia no Brasil e fora dele, isso tendo em mente que teve seus livros publicados na França. Neste artigo, como já informado, iremos comentar dois poemas de sua prolífica safra que são “Da poesia” e “Ciclo”.

Dois poemas de Orides Fontela

Não é de nossa preocupação enquadrar a poética de Orides Fontela como vanguardista, ou como qualquer outro veículo de pensar a linguagem poética, não se pode fechar as gavetas dos múltiplos sentidos que um poema nos traz, o que se configura nesse trabalho é com o auxílio de uma lupa teórica observar e localizar indícios de uma poética moderna. Uma dessas características está presente no poema “Da poesia” (FONTELA, 2015, p. 396):

*Um
gato tenso
tocaiando o silêncio*

Notamos uma vertente do haicai no poema acima, não unicamente por ser breve, mas se observa na leitura uma preocupação para que cada palavra esteja no seu devido

lugar. Cada signo linguístico do poema “Da poesia”, como o título já nos anuncia, é versar sobre o que é poema. Se é “Da poesia” entende-se que seja do caráter que define o que é poesia. *Um*: numeral singular, único. *Gato*: animal de curta vida. *Tenso*: palavra que nos remete a tensão, ou seja, há uma espera que não é livre de anseios. *Tocaiando o silêncio*: esse ato de estar na tocaia do silêncio, à espera do silêncio, à margem do silêncio ou ainda vigiando o silêncio. Todo o poema versa a respeito da própria construção poética, Orides nos apresenta a fórmula da sua composição que é essa tensão que há do poema e do silêncio.

Em Orides o pouco diz muito. O silêncio, que a poeta espreita entre uma palavra e outra palavra, é ampliado e teorizado na própria poesia que ela escreve, como quem tece um tecido: atento e preciso. A vanguarda serviu para ensinar que a arte pode muito dizer pelo poema mínimo. Outro recurso aproveitado da vanguarda na poética de Orides é o de entender toda a página como um recurso poético e em denotar cada palavra como uma nota musical que ora avança ora recua.

O poema “Ciclo”, do livro *Helianto* de 1973, traduz essa compreensão da palavra em movimento pelo poema (FONTELA, 2006, p. 105):

Sob o Sol	sob o tempo
(em seu próprio agudo	
ritmo)	
dispersam-se	intercruzam-se
- em ciclo implacável -	
pássaros.	
Sob o Sol	sob o tempo
reinventa-se	
(esplendor cruel) o	
ritmo.	
Sob o Sol	sob o tempo
automáticas flores	
inauguram-se.	
Sob o Sol	sob o tempo
a vida se cumpre	
autônoma.	

A palavra ciclo nos dá o indicativo do que guia o poema: a ideia de que algo irá se repetir. Passa o tempo, com suas flores e pássaros, o sol, com inicial maiúscula como um ser físico que tudo vê, contempla e observa ignaro o ritmo agudo da vida que se cumpre autônoma. Em depoimento sobre a sua confecção poética, comentava que não sabia onde estava situada a sua obra no panorama da história da literatura brasileira:

Mas nossa época é terrível, somos poetas em tempo de desgraça, como diz Heidegger. Nossa cultura está numa crise que atinge suas próprias bases – e a isso chamamos pós-modernismo – pois nem nome próprio tem o que morreu e/ou ainda vai nascer. Onde estou? Onde se localiza minha obra de mais de vinte anos no quadro da poesia brasileira? Não sei. Que os amigos, os críticos, os outros poetas me ajudem a responder a esta questão (FONTELA, 2019, p. 27).

Orides confirmava uma inclassificação por parte de autores e críticos literários por parte de sua obra. Note-se que a poeta, de modo geral, no ato de criador não está preocupada em que vertente literária está qualificada a sua produção, compete ao criador artístico apenas o fazer não a sua validação em meio a uma ou outra vertente, pois todas as linguagens são fermentadoras de produzir algo esteticamente válido para a arte. Mas ainda assim ela se arriscou a teorizar sobre os cinco livros publicados em vida:

A poesia foi indo, como deu. Preocupou-se com a forma, a técnica – *Helianto* do tempo da faculdade – e chegou à meta-poesia – *Alba*. Depois tentei voltar, tornar o papo mais concreto – *Rosácea*, *Teia*. Mais próxima do cotidiano, mais sofrida, é como ela está, e eu também. Consequências da pobreza, do envelhecimento, das mágoas. Lamento ter perdido a passada ingenuidade (e imunidade) mas não que mudei de pele, não é possível. O futuro é propriamente falando o imprevisível – e não sei onde a pesquisa poética e o pensamento selvagem me levarão. E ainda acrescentei à minha salada o zen-budismo – com bons resultados, aliás – e agora procuro outros “ingredientes”, se possível (FONTELA, 2019, p. 38).

Note que, em sua fala, Orides em nenhum momento ela atribui uma classificação à sua escrita. Ela apenas nos dá pistas de como a sua poesia é erguida. Em outra parte ela salienta que “o ser, o silêncio, a palavra, a poesia, o sangue...” (FONTELA 2019, p. 24) são mitologias que permeiam a sua produção poética. A todo instante ela nos dá rastros do que compõe a sua mitologia poética.

Considerações finais

A poeta, Orides, a todo instante procura o sublime do anteverbal do que está anteposto ao, utilizando de um de seus versos, *voe imóvel do pássaro*. Essa poética vislumbra o agora, o instante, o real, o silêncio e a linguagem. Em outros versos, e livros, essa apreensão do fazer moderno nítido em sua pequena, porém, significativa obra poética. A escritora e sua poesia são assuntos inesgotáveis, mas tivemos o cuidado de nos guiar apenas por dois poemas de sua autoria, embora reconheçamos que ainda há outras vertentes do que é literatura moderna em sua obra.

Referências

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 2004.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÜRGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

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

CÍCERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do método formal. *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura** – os formalistas russos. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 1976.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. **Toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** – da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética** – Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOLLI, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LAVELLE, Patrícia. O que dá nervo ao poema? Uma releitura de Orides Fontela. In: BRITTO, Paulo Henriques; DUARTE, Pedro; ESTRADA, Henrique; LAVELLE, Patrícia. **Poesia e filosofia** – uma homenagem a Orides Fontela. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MATOS, Nathan. A possibilidade do impossível em Orides Fontela. In: FONTELA, Orides. **Toda palavra é crueldade**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Submetido em 12 de outubro de 2021.

Aceito em 20 de dezembro de 2021.