



AS ROSAS: FLUXO, CICLO E DUALIDADE EM ORIDES FONTELA

THE ROSES: FLUX, CYCLE AND DUALITY IN ORIDES FONTELA'S POETRY

Fernando Mendonça Serafim*

* fernando.mser@yahoo.com.br

Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).
Doutorando em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP).

RESUMO: Este ensaio se propõe a refletir sobre o modo como o tempo e suas feições são explorados na poesia da escritora brasileira Orides Fontela (1940-1998). Às vezes posicionado como uma estratégia de compreensão do efêmero, às vezes mobilizado na forma de uma representação do etéreo, às vezes somando essas duas contingências, seu discurso poético não raro subverte a própria estrutura da poesia e do tempo poético, o que torna o questionamento temporal uma marca perene de sua escrita. A compreensão dessas circunstâncias envolve também certas noções filosóficas de tempo em seus desdobramentos mais sensíveis, o que é explicado pela formação da autora nessa área. Para demonstrar essas noções, empregamos como parâmetro de nossa análise alguns elementos muito frequentes em sua poesia, e, como símbolo privilegiado de tais concepções, as figuras da rosa, da rosácea e das flores.

PALAVRAS-CHAVE: contemporaneidade; imagem poética; tempo.

ABSTRACT: This essay aims to discuss the way how time in its various features is exploited in the writings of Orides Fontela (1940-1998), a Brazilian poet. Sometimes settled up as a strategy of comprehension of the ephemeral, sometimes given as a representation of the ethereal, sometimes by gathering these two procedures, her poetical discourse is often marked by a subversive view on poetry's structure as also on the comprehension of the poetical notion of time. These two features set the questioning of the time as a typical subject of her poetry. The comprehension of these circumstances involves some philosophical notions of time in its most sensible events, which can be explained by Fontela's scholar background. In order to demonstrate these notions, we have chosen as parameters some privileged elements of her poetry: the roses, the rose windows, the flowers.

KEYWORDS: contemporaneity; poetic imagery; time.

*Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: "Souviens-toi!"¹.*
(Charles Baudelaire, *L'Horloge*)

Em um de seus livros mais relevantes, Octavio Paz faz uma surpreendente observação acerca da natureza da poesia: “um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível”.² A aparente radicalidade de tal enunciado reside não apenas numa suposta incomunicabilidade inerente da poesia (algo rascunhado nas palavras de Mallarmé sobre o tema³), mas também na própria ação que busca o que seria o “grau zero” da comunicação poética, aquele a que inúmeros escritores já aspiraram. O fato de a poesia (escrita) ser, para o teórico mexicano, uma malfadada procura por um silêncio semanticamente carregado realça a necessidade de revermos toda voz e todo o ritmo da poesia como um todo. Pois se toda palavra é, em certa medida, uma transgressão a toda razão de existir da poesia, que dicção seria essa, paradoxalmente envolta em todos e nenhum sentido corpóreo? Como classificar essa ideia-forma, que invade o silêncio e o reconfigura num ser pretensamente autônomo, antinatural e natural, expresso em palavra, mas satisfeito apenas em sua condição de transcender a palavra?

A demolição dos signos e a insuficiência em nomear, preconizadas desde Mallarmé numa entrevista de 1891 a Jules Hûret,⁴ já nos são bastante familiares,⁵ muito pelo fato de terem dado origem ao movimento simbolista, cujos pressupostos nos são apresentados desde a sua introdução nos estudos literários.⁶ Ocorre que, diante das simplificações a que tais preceitos estiveram expostos, em boa parte de nossa formação costumamos aceitar placidamente a ideia comum de que poesia é linguagem *escrita*, manifestação de *sentimentos* e/ou estratégias *formais* de comunicação artística.⁷ Falar em poesia e não pressupor a palavra, portanto, costuma soar como um exercício infértil ou fadado ao fracasso, uma vez que a ideia do silêncio como ente constitutivo da poesia – um ritmo dissoluto – raramente é alçada como chave de leitura possível dentro desse contexto. Tal situação é compreensível, se olharmos sob um prisma cartesiano de linguagem. Quando Octavio Paz situa a plenitude da poesia fora do universo da palavra, no entanto, faz uma operação semelhante à do cientista que, ao observar a dinâmica de formação de um buraco negro, põe em questão a própria natureza até então conhecida da luz. Abandona-se o paradigma das certezas comprovadas e outros planos de compreensão, geralmente inexplorados, emergem. E, de repente, torna-se imperativo rever todo o objeto e extrair dele a sua forma mais crua: em literatura, isso significa pensar o poema como um complexo de palavras que vêm,

se banham na linguagem e aparecem à luz visível, embora o “produto” disso não seja tampouco o contorno que resalta desse molde. Está mais próximo, aliás, de ser o resíduo desse contato.⁸

Dizendo de outra maneira, e talvez mais diretamente, Paz defende que captar um poema é pensar sua historicidade e também as lacunas dessa historicidade, expressas na forma de um suposto silêncio ancestral. É impossível, para ele, dissociar poesia e ritmo, porque o ritmo – a maneira como o sujeito flutua por entre os objetos – é a fluidez do próprio movimento poético, como o testemunham os seus silêncios. O tempo, por perpassar todas as relações do sujeito, é o negativo e a realidade captada (tanto quanto possível) num instante, o que nos faz refletir se não seria o poema, *grosso modo*, a própria materialização (ou divisão, como sugere Octavio Paz) do tempo:

O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ou diante da frente de Diana, lisa como uma muralha polida.⁹

Portanto, seria o tempo um critério, uma contingência ou uma circunstância em poesia? A única certeza a que

se pode chegar é que ele é mais do que instante e menos do que o próprio fundamento imaterial do poema, ao qual aludimos no começo deste artigo. A propósito desse enunciado, aliás, falta destacar um outro ponto: para o teórico mexicano, a poesia “pura” é quem ostenta o condão de uma certa incomunicabilidade. Em que pese a controvérsia que a noção de pureza sempre excita, há nessa definição uma entrada muito promissora para o assunto a que propusemos uma análise: as formas como o tempo costuma aparecer na poesia de Orides Fontela. Iniciemos pelo poema “Bodas de Caná”, no qual duas remissões à pureza já aparecem nos quatro primeiros versos:

Da pura água
criar o vinho
do puro tempo extrair
o verbo.¹⁰

A noção de processo corre concomitante ao poema: tanto para criar o vinho a partir da água como para extrair o verbo do tempo, a transformação parece ocorrer subitamente. Há, porém, o que soa como uma elaboração oculta, alquímica, que transforma a natureza das coisas, uma vez superado o obstáculo da pureza da matéria. A comparação entre água/tempo e vinho/verbo surge dos mesmos processos: os primeiros como signos de trânsito-passagem e os

últimos como signos de finalidade-fruição. É preciso profanar a pureza para chegar ao resultado final, dionisíaco e sagrado, expresso por meio do verbo (anti)milagroso. A pureza, na verdade, é elidida em nome da transmutação tempo-matéria, tal qual o enunciado de Octavio Paz previra. Por dizer, por ser *verbo*, por ser uma marca de tempo no horizonte, o poema empresta à sua pureza algo de palpável, emprestando à nossa apreensão a palavra que é poética e a poesia, trespasse da palavra. Assim, o que o sujeito lírico pretende é o vislumbre do milagre do próprio tempo, de sua transformação em verbo profano precedida por um singelo e hermético ofício ritual.

Ressalte-se que, nesse poema, o artífice do tempo e dos ofícios é a própria poeta. É ela quem parece reter o andamento da forma para engendrar o verbo, o que deixa entrever que é ela quem domina a “máquina do mundo” diante da qual conhecerá os produtos de suas especulações e a própria substância do tempo. Nesse aspecto, é irresistível citar uma curiosa constatação de um crítico num brevíssimo artigo sobre Orides Fontela:

A biografia de Orides Fontela importa pouco para a avaliação formal de seu trabalho, mas eu tenho certeza que haveria outra forma de pensar a conexão entre a obra e a vida do poeta. No caso de Fontela, não estariam ligados, a pobreza

física e material de Orides Fontela e seu despojamento estilístico, o próprio desnudamento de sua poesia? Uma mulher sem casa, sem amores, talvez pudesse realmente louvar apenas o oxigênio.¹¹

Por mais cruel e inexata que pareça, a observação feita não soa de todo despropositada se tivermos em conta que há, de fato, uma tendência generalizada da crítica a ressaltar a figura excêntrica de Orides em consonância com a excentricidade de sua poesia.¹² Mesmo quando posta em relevo a qualidade e originalidade de sua poesia, ela é considerada filha bastarda, alijada dos sistemas usuais em que, supostamente, se emoldura a poesia moderna e contemporânea:

Sem bairrismo, sem regionalismo, sem nacionalismo; à margem de ‘vanguardas’; imune à parodização como sistema; sem biografismo, sem confessionalismo, sem psicologismo; sem expansão retórica, mas sem minimalismo triunfalista; fora do anedótico, do panfleto, da provocação; sem bandeira política, estética ou ecológica; sem escatologia agressiva, dramatismo ou ressentimento – em que águas, afinal, navega ou lança âncora a poesia sem rótulo de Orides?¹³

A poesia de Orides, que (talvez felizmente) carece de um rótulo, tem em sua complexidade e também na atuação bissexta da autora uma marca muito evidente de uma

temporalidade ímpar, reforçando a condição de uma palavra posta em sacrifício, mesmo do ponto de vista material. Consideremos, afinal, como pouco prolífica sua obra poética publicada, que em trinta anos, com dificuldade, chega a trezentos poemas (incluindo aqueles considerados inéditos). Não apenas por esse dado, evidentemente, mas também pelo cariz bastante peculiar de sua poesia, o tema do silêncio, ou de um silenciamento, sempre será um *leitmotiv* para lidar criticamente com essa obra. O apoio de sua perenidade reside numa espécie de escassez enganadora, na medida em que, ao serem vistos de perto, os versos engendram signos particularmente densos de conteúdo. A aparente fugacidade da grande maioria dos poemas de Orides Fontela é um convite a imaginar a renúncia à palavra como uma via para aprender o mistério dos seres e dos fenômenos. Num universo amplo como esse, cada ser e cada ambiência é poesia e o sujeito, renunciando à possibilidade de criar uma cosmogonia convencional, assume em sua existência a temporalidade que se exige para aquele processo específico. Ou seja, a poesia de Fontela exhibe-se num movimento ambivalente de celebração e esvaziamento do tempo, como se a elisão (ou a duração) do momento pusesse em evidência a estrutura, a natureza e a simplicidade fractal da coisa em si.

Ora, se tais movimentos traduzem tanto o instante efêmero quanto a eternidade, o que é o tempo na poesia de Orides Fontela? A resposta que nos propomos a dar é, por assim dizer, um anticlímax, e tentaremos neste artigo demonstrá-la.

Para iniciar a nossa resposta, recorreremos a um poema, de título “Tempo”, publicado no primeiro livro da autora: *Transposição*. Ao vermos a ideia de fluidez que perpassa o poema, levando em conta a própria formação filosófica da poeta, talvez levássemos a cabo a leitura simplória de que tais versos não reforçam senão o “tudo flui” atribuído a Heráclito.¹⁴

Admitamos (provisoriamente) que o fluxo é tempo, o que nos põe numa situação diferente em relação àquele que observa e descreve o tempo. No poema em questão, estamos num contexto em que, mais do que medida de duração, assume-se uma ideia de movimento em curso, de formação, realce, decadência e destruição cíclica dos elementos sensíveis. O espaço das coisas se expande e se retrai à bossa do tempo. De início, o fluxo irresistível é o próprio tempo histórico, inegável e avesso a uma ideia de precariedade: o tempo em si é o que é, a única realidade, e exatamente por ser real furta-se à ideia de tomar emprestada alguma existência visível. Vejamos como o poema lida com tal contingência:

O fluxo obriga
 qualquer flor
 a abrigar-se em si mesma
 sem memória.
 O fluxo onda ser
 impede qualquer flor
 de reinventar-se em
 flor repetida.
 O fluxo destrona
 qualquer flor
 de seu agora vivo
 e a torna em sono.
 O universofluxo
 repele
 entre as flores estes
 cantosfloresvidas.
 – Mas eis que a palavra
 cantoflorvivência
 re-nascendo perpétua
 obriga o fluxo
 cavalga o fluxo num milagre
 de vida.¹⁵

Se nossa leitura se ativesse apenas à força do fluxo como uma manifestação do tempo, aceitando o fluir eterno como uma condição pacífica, deixaríamos de lado alguns dos símbolos mais relevantes do poema. Tal análise não

seria plenamente satisfatória, na medida em que deixaria de lado uma importante força originária, não apenas ligada ao “universofluxo”, mas propriamente anterior a ele: a palavra. Constatemos que, nesse ciclo em que se retira a vida pelas mãos de um universo eterno, a força motriz que impulsiona e “obriga” a perenidade das coisas existentes é o “cantoflorvivência” que a palavra encarna. Mais do que isso: a palavra “cavalga o fluxo”, proporciona a variedade e a existência do fluir. Fluxo e tempo são verdades apenas na medida em que se submetem à palavra. Mesmo em vista do axioma de Heráclito, e dentro de sua variedade intrínseca, o fluir observa a regra do tempo como uma decorrência do existir da palavra – e não apenas em torno de sua própria natureza criadora e destruidora. A operação de “abrigar-se na memória”, portanto, não é real pela força do tempo e do fluir. Ela é real em vista da palavra “flor”, a qual uma vez nomeada adquire uma memória, uma existência e o destino de, ao deixar de existir, refazer-se numa outra existência, numa memória outra. Estão alinhavados, pois, os artífices memória, tempo, fluir e, num lugar privilegiado, a palavra. Só a palavra é, e tudo o que está envolvido por ela recebe o manto precário do *não ser*.

Dizendo de uma maneira mais geral, tal poema parece comprovar a tese segundo a qual “o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma

verdade”.¹⁶ A verdade do tempo de Orides Fontela pode ser, em alguns poemas, uma espécie de substrato do real. Quando isso ocorre, é um indicativo de que o tempo é devir e substância da realidade da percepção, pois está associado ao destino dos seres, ao mesmo tempo em que está pronto a ser subjugado por eles. Assim, é o próprio tempo que está em sacrifício em favor da linguagem. Trata-se de uma subversão que não deve ser ignorada, porque diz respeito à própria dissolução dos ritmos, da corrente da linguagem. Ao percebermos tal fato, o que se torna menos opaco é o rosto do arcano que dita as confluências simbólicas do poema. Em outro momento, tal situação está evidenciada na suspensão do tempo pelo espelho:

O espelho dissolve
o tempo
o espelho aprofunda
o enigma
o espelho devora
a face.¹⁷

Nesse poema, um desdobramento do poema “Narciso (jogos)”, a poeta mobiliza o espelho como medida do tempo e do mistério. Ou seja, todo e qualquer contorno de ponderabilidade – de que matéria se faz o tempo, a face ou o enigma? – está afundado na imagem que o espelho empresta e

devolve à percepção. É aí que passamos a pensar nele não como um objeto autônomo, mas como um símbolo dotado de temporalidade particular.

É muito difícil, portanto, tentar desvincular o *agora* (do poema) de sua historicidade, especialmente se esse poema está sob o abrigo de uma imagem mitológica ou de qualquer saber legitimado, seja ele filosófico ou científico. Quando o espelho dissolve o tempo, o que ele está dissolvendo é uma ideia de tempo, substituindo-a por outra, dona de suas próprias regras. Ou seja, o mito apropria-se daquilo que o conformou, o espelho restitui ao leitor a ideia de que ele nunca será dono da historicidade que o poema inaugurou ou recuperou. Dessa forma, fica bastante nítido o procedimento de Orides Fontela em calcular o tempo do poema como seu próprio devir, como a manifestação máxima de sua autonomia enquanto objeto de arte e também enquanto linguagem. É cabível, nesse sentido, observarmos a fala de Octavio Paz sobre o tema da historicidade em poesia:

A ambivalência do poema não decorre da história, entendida como uma realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é consequência da natureza dual do poema. O conflito não está na história e sim nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação

desse arquétipo em um agora determinado e histórico. Este duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia. Seu modo de ser histórico é polêmico. Afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão.¹⁸

Haqira Osakabe não diz algo muito diferente disso quando afirma (a propósito da poesia de Fontela) que “a palavra poética é criadora de si mesma e a si mesma se consome porque, ao dizer-se, ela esvai-se na sua própria vitalidade”, sendo, portanto, a “condição de sua própria precariedade”.¹⁹ Nesse mesmo ensaio, o crítico também ataca a ideia corrente de que “a poesia, muito menos que representação, seria o próprio fluxo que resultaria dessa aproximação [entre o sujeito e a coisa em si]”.²⁰ Por estar no “centro da linguagem”, a poesia é “essencial à linguagem, pois é o lugar onde esta se realiza, por excelência, já que aí ela se efetiva em seu grau máximo”,²¹ na procura incessante pela “palavra pura”, análoga à ideia de incomunicabilidade da poesia pura com a qual iniciamos nosso artigo.

Já nos referimos (muito resumidamente, é verdade) à questão da pureza nos versos da poeta em análise, questão essa verdadeiramente importante se quisermos descrever a natureza indócil da palavra e do tempo da poesia de Orides Fontela. Falta-nos, entretanto, sondar outro aspecto que nos escapa, e que é igualmente recorrente na esteira da descoberta do tempo a que nos propusemos. Como é possível

analisar o todo da poesia de Orides Fontela sem nos remetermos mais profundamente à ideia de ciclo que ela com frequência exhibe? Como ilustração (aparentemente trivial, a propósito), lembremos que entre seus poemas há tanto um de nome “Fluxo” quanto um de nome “Ciclo”.

Tais palavras vão ao encontro, por exemplo, das considerações de Octavio Paz sobre a distinção entre tradição ocidental e tradição oriental, a qual é expressa, segundo ele, no antagonismo característico da dualidade entre ser e não ser (representada pela filosofia de Parmênides). O que o crítico enuncia como “princípio da identidade dos contrários” parte da premissa da conciliação irresistível dos opostos, a qual seria inerente a toda natureza dos seres.²² Somos tentados a nos perguntar: como tais preceitos se apresentam na poesia de Orides Fontela e como a(s) ideia(s) de tempo em sua poesia está(ão) relacionada(s) a tais concepções?

É importante ressaltar, antes de qualquer tentativa de resposta, o fato de que boa parte da fortuna crítica de Orides menciona, seja diretamente, seja empregando análises de pensadores afins, a sua apetência por temas filosóficos e, evidentemente, pelos próprios filósofos.²³ Isso é verdade se observarmos, por exemplo, que Kant é citado nominalmente no título de um poema, aquele de quem a poeta admira “a dura lei” e “o estrelado céu”. É também recorrente a remissão a figuras da Antiguidade (“Maya”,

numa alusão ao véu que cobre o fato de que “a mente / mente” e Heráclito, na epígrafe de *Rosácea*), a filósofos gregos no próprio corpo do poema (vide o poema “Exemplo”, em que são postos em relevo Platão, Heráclito e Sócrates) ou a reiteração de palavras do jargão filosófico (“Axiomas”, “Metafísica”, “Maiêutica”).

É lugar comum, portanto, associar a sua poesia ao império de uma escrita inquiridora, depurada, intelectualizada e racional, sob um ponto de vista de oposição ao sentimentalismo. A preocupação da obra de Orides Fontela não é, entretanto, formular um sistema ou um sentido filosófico uno para a existência, uma vez que os próprios procedimentos de tempo mobilizados pela autora passeiam livremente tanto pelo pensamento ocidental quanto pelo oriental, fluindo entre o ser absoluto das coisas e sua possível fugacidade. Desse modo, seria um tanto precipitado se conferíssemos à sua poesia um cariz indistintamente ocidental – advindo de Parmênides e de algumas das referências intelectuais da autora – como igualmente o seria se não considerássemos a ideia de fluxo que perpassa seus poemas e os ligássemos muito facilmente à tradição oriental. O passeio de Fontela pela filosofia é de uma leveza de *espinho*, algo que, contraditório à natureza da rosa pela sua sina de ferir, e mesmo diante de uma existência quase autônoma em relação à flor, sempre será parte dela. Talvez não por acaso, há dois poemas de nome “Rosa” (em dois

livros diferentes, *Transposição* e *Alba*) e, ainda, outros dois com nomes semelhantes: “Rosas”, “A rosa (atualmente)” e “Rosácea” (os dois últimos em *Helianto*, o primeiro no livro *Rosácea*). Há, entre eles, o próprio poema “Fluxo”, bem como outros em que a imagem da flor ou a noção de florescer aparece em primeiro plano,²⁴ o que evidencia uma perspectiva sobre a temporalidade, mas sob o ponto de vista da natureza. Muitos outros poemas fazem referências a flores, num âmbito mais geral. E é a alguns deles que nos reportaremos para pensar as dimensões do tempo de Orides que temos aqui tentado explicitar.

O primeiro poema de nome “Rosa”, publicado no primeiro livro da autora (*Transposição*), foi magistralmente analisado por Haqira Osakabe em artigo de sua autoria ao qual aludimos há pouco. Àquela altura, tentava-se provar que a linguagem poética, ao lidar com uma espécie de “resíduo” da linguagem, abre as fronteiras de um contato com o ser inominável que sempre reside no âmago dos signos. Desse poema, algumas imagens nos dão um esclarecimento acerca do tempo como categoria “arquetípica”, conforme enuncia Octavio Paz: “O poema é tempo arquetípico; e por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo ou uma seita”.²⁵ Fontela menciona nesse poema uma “ex-rosa” na esteira dessa comunicação de uma imagem poética abundante à qual pertencem também “o crepúsculo / o horizonte”:

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.)²⁶

O fato de a palavra “flor” ser humanidade, a princípio, retira dela toda a força de sua “densidade inverbal”. Quando mencionamos tal signo, estamos fadados a tratá-lo como uma operação de abstração da linguagem, que empresta a um nome a possibilidade de figurar algo próximo à “experiência” do conceito de flor. Nesse poema, o tempo é captado em três momentos: o da enunciação da palavra “FLOR” como um nome, a consciência da impossibilidade de captá-la como arquétipo e a “lembrança” não vivida de um devir ao qual a flor pertence, e que é, desde já, irre recuperável. Se por um lado existe a herança de Heráclito nesta rosa que não se verá duas vezes, há também uma dualidade muito marcada entre realidade e apreensão, entre olhar e imagem, entre nome e signo, e, em última instância, entre linguagem e poesia. Nesse trânsito entre o comunicado, a formulação e o imaginado, a poesia parece ser a única fonte através da qual o objeto tem a possibilidade de restituir o seu viço: a poesia acode a linguagem, nesse contexto, por

ser uma força concisa e disposta a esgotar-se. Curioso é notar que ela não se abandona à ideia de seu próprio desfazimento, de uma derrelição sem volta; ela compraz-se à medida que satisfaz a necessidade de delinear uma “ex-rosa”, uma memória, um “ex-tudo”, e tal medida é o “rito sacrificial”²⁷ que destitui a razão e inaugura, demolindo a linguagem, um outro momento da percepção.

Por outra via, há poemas de Orides Fontela em que a temporalidade é construída a partir de uma espécie de fluxo vital, apreendido e transfigurado por uma espécie de razão poética, uma espécie de escala em que se desenham os tons das coisas descritas. Não à toa, a referência ao ritmo aparece em certos poemas como uma extensão da noção de tempo, encerrando uma orquestração em que a volta a um momento primordial é a condição necessária para a existência e possível tradução do ser, “corforma do possível”, como vemos em “Rosácea”:

Rosa primária quántupla
abstrato vitral
das figuras do ser.
Ritmo em círculo, cinco
tempos de um mesmo ponto
interno, que se acende
no infinito. Rosa

não rosa: arquitetura
 corforma do possível.
 Abstrato vitral
 das figuras do ser.²⁸

A forma estelar que a palavra *rosácea* apresenta em sua acepção geométrica é o mote para a primariedade, para um retorno à ancestralidade e à essência profunda das “figuras do ser”, dispostas e conformadas num “abstrato vitral” que reaparece, ciclicamente. O tempo, assim, é o condutor do possível, e nesse caso, tanto quanto a própria rosa, assume uma cor, uma forma num ente precário. É, em que pese, a medida da condição fatal das coisas. O “mesmo ponto / interno, que se acende / no infinito” representa, nesse sentido, o ponto de retorno em que a máxima expansão do tempo é também a sua redução a zero. Se recorrermos novamente a Octavio Paz, encontraremos a constatação, baseada em Chuang-Tze,²⁹ de que

há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. [...] É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar.³⁰

O “tempo igual a zero” é o encontro em que todos os seres se nivelam ao momento em que retiram das formas

a sua existência parca. Apesar disso, sua marca é indelével e conduz a possíveis transfigurações do ser, aparentes na medida em que *aparecem* como dado da realidade. Em alguns poemas, como “Rosácea”, “Ciclo”, “Gatha” ou “Do Eclesiastes”, a focalização está no grau zero em que as situações passam a se repetir e os objetos, bem como os sujeitos, vão de encontro à dança fatal que os dissolverá no espaço maciço do universo. Em outros poemas, entretanto, é o próprio correr que é tematizado: “A chuva / lavou-me / toda / sem deixar vestígios / de ontem” (“Rosas”). Em “Herança”, por exemplo, tome-se por medida a natureza transformadora do tempo. Nesse caso, o tempo é, de fato, cíclico, mas os binômios inseridos como signos do poema indicam uma noção de processo que elide o funcionamento do ser em função do não-ser. Transfixar, subverter e mitificar não aparecem como negativos de descurar, transmitir e desmentir. Assim, ao se modificarem aparentemente por si próprios, os seres revelam displicentemente a própria ação do tempo sobre si. Fica evidenciada, portanto, a natureza do tempo como coisa que é, o fluxo inexorável e silencioso que molda as existências:

O que o tempo descura
 e que transfixa.
 o que o tempo transmite
 e subverte

o que o tempo desmente
e mitifica.³¹

Um último poema nos questiona se, de fato, dentro da poesia de Orides Fontela, o tempo é a única e duradoura realidade ou se ele o faz apenas diante da possibilidade de repetir a si próprio. O fluxo descrito no poema “Ciclo”, ao apresentar a força cogente do sol e do tempo como reveladoras das realidades efêmeras, torna-se ele próprio uma realidade em oposição à realidade eterna do tempo? Não será pouco para o tempo conformar-se à palpabilidade dos ciclos? Ou seja, diante do mistério dos seres (dos pássaros, das flores, do ritmo, da vida), haverá algo que permanece ou a única coisa que de fato se sustenta *ad aeternum* é o reinado de um fluxo eterno sem rival? O “agudo ritmo” do tempo comporta a duração de vários ciclos ou, como sugere a anáfora que rege o poema, a permanência é um dom que existe antes da própria ideia de ciclo?

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 ³²

Os símbolos a que Fontela recorre estão costumeiramente em suspensão, de maneira que à historicidade dos poemas é incluída a sua expressão etérea/eterna, fugaz, falsamente etérea ou falsamente fugaz. Quando dissemos, no início de nosso artigo, que a resposta à questão do tempo em Orides Fontela seria um anticlímax, queríamos manifestar a noção de que ela não é a primeira e tampouco será a última a abordar a questão: a querela está, como mencionamos, posta à mesa desde Mallarmé. Não há, ademais, muita novidade em contrapor ou mesclar a bossa dual do Ocidente com o panteísmo zen do Oriente. Ocorre que pouquíssimos poetas levaram tão adiante a modulação do tempo como um substrato que permeia a poesia. A felicidade de Orides está na habilidade com que mobiliza o tempo como uma força que surge tão imponente como a própria palavra: a duração, a economia das palavras é feita *sempre em relação ao*

tempo a que aludem, ao tempo que solicitam; a escolha paciente de signos está artesanalmente imbricada à forma. Tais paradigmas geram, em seus efeitos, algo mais do que as noções de intensidade, rapidez, lentidão, passado. Eles são o chão, o tecido, a história, o espaço e o movimento do poema.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- DOMENECK, Ricardo. **Sintonia de nossa sincronia**: Orides Fontela 1940-1998. São Paulo: 15 abr. 2008. Disponível em <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/04/sobre-orides-fontela.html>. Acesso em 01 mai. 2018.
- FONTELA, Orides. **Poesia completa**. Org. Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.
- FRANCHETTI, Paulo. **O essencial sobre Camilo Pessanha**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- GONÇALVES, Roberta Andressa. **Entre a potência e impossibilidade**: Um estudo da poética de Orides Fontela. 2014. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), São Paulo, 2014.
- HÛRET, Jules. Enquête sur l'évolution littéraire. **L'Écho**. Paris, 14 mar. 1891. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7991503/f2.item>. Acesso em: 04 jan. 2019.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010.
- MEDEIROS, Jotabê. Orides Fontela combate despejo com sua poesia. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 12 abr. 1996.
- OSAKABE, Haqira. O corpo da poesia: Notas para uma fenomenologia da poesia em Orides Fontela. **Remate de males**, Campinas, vol. 22, n. 2, 2002, p. 97-109.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad.: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PLATÃO. Crátilo. In: SOUZA, Luciano Ferreira de. **Platão. Crátilo. Estudo e tradução**. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Grega – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH), São Paulo, 2011. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde.../2010_LucianoFerreiradeSouza.pdf. Acesso em 15 fev. 2019.
- PUCHEU, Alberto. Orides Fontela: A apreensão – impossível – do real, nem. **Caliban**. Rio de Janeiro, 7 nov. 2018. Disponível em <https://revistacaliban.net/orides-fontela-a-apreens%C3%A3o-imposs%C3%ADvel-do-real-nem-309f481ac53c>. Acesso em 04 jan. 2019.
- RIAUDEL, Marcel. Entretien avec Orides Fontela. In: QUINT, Anne-Maria (Org.). **Le Conte et la Ville: Études de littérature portugaise et brésilienne**. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998. p. 150-166.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: Ensaio sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SPAGGIARI, Barbara. **O simbolismo em Camilo Pessanha**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. São Paulo: Difel, 2008.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento em Orides Fontela. **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 29, n. 85, 2015, p. 295-312.

Recebido em: 02-05-2018.

Aceito em: 31-01-2019.

NOTAS DE FIM

1. “Relógio! deus sinistro, hediondo, indiferente, / Que nos aponta o dedo em riste e diz: ‘Recorda!’” (BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 51).
2. PAZ. *Signos em Rotação*, p. 51-52.
3. Trata-se de um *topos* recorrente não apenas na escrita de Mallarmé, como também na crítica a ela dedicada. Como possível demonstração, tomaremos de empréstimo dois trechos das *Divagations* [*Divagações*], o primeiro incluído no ensaio “Crise de verso”: “O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava a sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples.” (MALLARMÉ. *Divagações*, p. 158). O segundo trecho consta no início de outro ensaio, “O mistério nas Letras”: “Todo escrito, exteriormente a seu tesouro, deve, por consideração àqueles de quem empresta,

afinal, para um objeto outro, a linguagem, apresentar, com as palavras, um sentido mesmo indiferente: ganha-se em desviar o ocioso, encantado de que nada lhe concirna, à primeira vista.” (MALLARMÉ. *Divagações*, p. 185). O crítico Marcos Siscar recorre a outro estudioso de Mallarmé, Jacques Rancière, mas dessa vez para pôr em questão a ideia de incomunicabilidade da poesia supostamente explorada pelo poeta: “Discordando diretamente da interpretação sartriana contida em *La Lucidité et sa face d’ombre* [*A lucidez e sua face de sombra*] – da poesia de Mallarmé como ‘destruição da linguagem’ e da comunicação, aniquilamento da palavra que significa, testemunha e engaja –, Rancière argumenta que, por definição, a palavra nunca significou ou garantiu a *comunicação* e, assim, não faz sentido julgar um poeta tomando como medida aquilo que não chega nunca a se realizar totalmente.” (SISCAR. *Poesia e crise*, p. 85).

4. HÛRET. *L’Écho*, p. 2.
5. “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que é feito de adivinhar pouco a pouco; sugerir, eis o sonho.” [“Nommer un objet, c’est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggerer, voilà le rêve”] (MALLARMÉ apud OSAKABE. *O corpo da poesia: Notas para uma fenomenologia da poesia em Orides Fontela*, p. 109).
6. O simbolismo nos parece a “escola literária” mais suscetível a mistificações teóricas de toda ordem. O personalismo nos parece a mais evidente, vitimando quase todos os seus “representantes”: de Verlaine a Cruz e Souza, de Baudelaire a Camilo Pessanha. Sobre esse último, cuja crítica até poucas décadas se acostumou a superestimar seu “exílio” em Macau e seu apego ao ópio, há livros como *O simbolismo em Camilo Pessanha*, da Barbara Spaggiari (1982) que só fazem ampliar tais equívocos. Quanto a Mallarmé, sua suposta característica hermética, avessa ao verso e apolítica tem sido contestada por Paul de Man, Henri Meschonnic, bem como pelos já citados Marcos Siscar e Jacques Rancière. A propósito disso, ler o artigo “O túnel, o poeta e seu palácio de vidro” (SISCAR. *Poesia e crise*, p. 83).

7. Essa é a crítica que Tristan Todorov faz ao ensino colegial de literatura em *A literatura em perigo* (2008). O fato de a reanálise de Mallarmé ter alcançado tal volume – bem como aquela relativa a Pessanha, empreendida por Paulo Franchetti (2008) – parece provar que ainda há muitos paradigmas a destruir também no ensino de Letras.
8. “Elas [as palavras] 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. *Divagações*, p. 164).
9. PAZ. *Signos em rotação*, p. 53.
10. FONTELA. *Poesia completa*, p. 175.
11. DOMENECK. *Sintonia de nossa sincronia*, s/p.
12. As “excentricidades” a que aludimos dizem respeito, evidentemente, ao fato de Orídes e sua poesia estarem “fora do centro”, à margem da convivência com os críticos e com os demais poetas. De maneira que é difícil ver, tanto na imprensa quanto no âmbito da crítica, textos que não mencionem “a sua biografia intelectual [...] e a dedicação ao budismo nos anos 1970, o que daria a sua obra um viés metafísico-oriental”, exemplo retirado do prefácio à *Poesia completa*, escrito por Luís Dolhnikoff. Ou, ainda textos que mostrem outros traços, como a “rascância de seu texto [...] quando revisava seu depoimento com alguns ‘erros’ datilográficos, [e] percebi que tais erros compunham intrinsecamente a ‘dor’ de seu texto.” (PUCHEU. *Orídes Fontela: A apreensão – impossível – do real, nem, s/p.*).
13. VILLAÇA. *Símbolo e acontecimento em Orídes Fontela*, p. 310
14. Essa condição de mudança perpétua é descrita por Platão no diálogo *Crátilo*, em que Sócrates se expressa no sentido de confiar-se ao poder dos nomes: “Se estas coisas são afinal deste ou daquele modo, como dizem os discípulos de Heráclito e também muitos outros, receio que não seja fácil elucidar, e nem terá muita razão um homem que, legando o cuidado dos nomes a si mesmo e à sua alma, tenha tido confiança neles e naqueles que os estabeleceram, afirmando com veemência que sabem algo e condenando a si mesmo e aos seres que nada de nada é sensato, mas que todas as coisas alteram-se como um vaso de argila, pensando simplesmente como os homens com humores, que consideram que as coisas se dispõem do mesmo modo e que todas se mantêm pelo fluxo e pelo escoamento. Talvez, Crátilo, elas sejam por um lado assim, e talvez, por outro lado, não.” (PLATÃO. *Crátilo*, 440 c-d, trad. Luciano Ferreira de Souza). Esse diálogo, cujo tema é a linguagem e sua (in)capacidade de mensurar a experiência e conhecimento, expressa um questionamento muito próximo àquele empreendido pela própria Orídes Fontela em seus poemas, como veremos no decorrer deste ensaio.
15. FONTELA. *Poesia completa*, p. 28.
16. PAZ. *Signos em rotação*, p. 45.
17. FONTELA. *Poesia completa*, p. 374
18. PAZ. *Signos em rotação*, p. 54-55.
19. OSAKABE. *O corpo da poesia: Notas para uma fenomenologia da poesia em Orídes Fontela*, p. 102.
20. OSAKABE. *O corpo da poesia: Notas para uma fenomenologia da poesia em Orídes Fontela*, p. 99.
21. OSAKABE. *O corpo da poesia: Notas para uma fenomenologia da poesia em Orídes Fontela*, p. 106.
22. “O pensamento oriental não sofreu desse horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do ‘isto ou aquilo’. Já no mais antigo upanixade se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários. [...] E essas afirmações o upanixade Chandogya condensa-as na seguinte fórmula: ‘Tu és aquilo’. [...] O taoísmo revela as mesmas tendências. Todas essas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre

- os termos que nos pareciam excludentes.” (PAZ. *Signos em rotação*, p. 41).
23. Além dos autores já citados, a autora enumera, em mais de uma entrevista, alguns autores a quem admira. Numa entrevista concedida ao professor francês Marcel Riaudel (Sorbonne Nouvelle), afirma: “O Verlaine eu não gostei muito. [...] Ele é do tipo neo simbolista que enrola muito as coisas. Aristocrático ao absurdo [...]. Eu conheço Baudelaire. Tentei ler o nosso amigo Mallarmé, mas ele é difícil aos potes. Mas não adianta, eu gosto. [...] O Rimbaud não me entra muito na cabeça.” (RIAUDEL. *Entretien avec Orides Fontela*, p. 150-166). Numa outra ocasião, em entrevista ao jornalista Jotabê Medeiros, do *Estado de São Paulo*, cita os “simbolistas brasileiros, como Alphonsus de Guimaraens, depois os modernos, Bandeira, João Cabral.” (MEDEIROS. *Orides Fontela combate o despejo com sua poesia*, s/p.).
24. Importante salientar que outros signos, como o do pássaro, o da estrela, o do gato, o do correr das águas, são invulgarmente frequentes na poesia de Orides Fontela.
25. PAZ. *Signos em rotação*, p. 56
26. FONTELA. *Poesia completa*, p. 49.
27. OSAKABE. *O corpo da poesia: Notas para uma fenomenologia da poesia em Orides Fontela*, p. 105.
28. FONTELA. *Poesia completa*, p. 101
29. “Como se fosse um antecipado comentário a certas especulações contemporâneas, Chuang-Tsé assim explica o caráter funcional e relativo dos opostos: ‘Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência de isto e aquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa.’” (PAZ. *Signos em rotação*, p. 41).
30. PAZ. *Signos em rotação*, p. 41.
31. FONTELA. *Poesia completa*, p. 105.
32. FONTELA. *Poesia completa*, p. 128.