

A PRESENÇA DO MITO NA POESIA DE ORIDES FONTELA

Alexandre Melo Andrade¹

RESUMO: A poesia de Orides Fontela (1940-1998) é um dos destaques da lírica contemporânea brasileira. Entre tantos caminhos da recente produção poética, sua obra representa um viés de desconstrução do tempo histórico, resultando numa linguagem concisa, desconstruindo a sintaxe e a morfologia tradicional e buscando a origem da palavra e do ser. Dessa forma, uma das fortes características de Fontela é o diálogo com a tradição mítica. O objetivo deste artigo é verificar de que modo acontece esse diálogo e que ressonâncias o mito provoca em sua obra. Os poemas sobre os quais nos debruçamos pertencem ao conjunto intitulado “Mitológicos”, presente na obra *Rosácea* (1986).

Palavras-chave: Poesia contemporânea; Orides Fontela; mito.

THE PRESENCE OF THE MITH IN ORIDES FONTELA’S POETRY

ABSTRACT: The poetry of Orides Fontela (1940-1998) is one of the highlights of contemporary Brazilian lyric. Among so many paths of recent poetic production, her work represents a bias of deconstruction of historical time, resulting in a concise language, deconstructing the traditional syntax and morphology and seeking the origin of the word and being. In this way, one of Fontela's strong characteristics is the dialogue with the mythical tradition. The purpose of this article is to verify how this dialogue happens and what resonances the myth causes in her work. The poems that we focus on belong to the group entitled "Mythological", present in the work *Rosácea* (1986).

Key-words: Contemporary poetry; Orides Fontela; myth.

Inserida num contexto de poesia brasileira pós-vanguardista, Orides Fontela foi se afirmando como voz madura e original, abrindo caminhos para uma poesia nova, ainda que em diálogo permanente com a tradição, da mais remota (como é o caso da reabsorção de mitos e autores da Antiguidade Clássica) à mais moderna (aparente na retomada nominal, citativa e temática que promove dos poetas modernistas). Por um lado, a poeta chama a atenção de uma crítica mais especializada, radicada nas universidades, que a aproxima do debate filosófico, das relações fenomenológicas e da análise estrutural rígida dos seus poemas. Por outro lado, o interesse pelo temperamento e pelos reveses da vida da poeta vão se alumbrando no imaginário dos leitores menos compromissados com a crítica, que constroem uma aura mítica em torno de Orides e se abrem para o interesse

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Sergipe.

biográfico. Ambas as tendências têm se encontrado em leituras eficazes e esclarecedoras, do mesmo modo que tantas incursões pela obra de Clarice Lispector nos têm possibilitado maior iluminação em torno de sua produção, sem que se perca a dimensão da obra em sua representativa literária.

Há poucos registros de Orides Fontela que formulem linhas de pensamento crítico sobre literatura, que se encontram espalhados em apresentações de novos poetas², como é o caso de um texto sobre a poesia de Ivan Junqueira, publicado em 1987 na *Folha de S. Paulo*. Nestes, é possível entrever aspectos que valoriza na composição poética e que dão certo *tônus* ao seu próprio projeto, como, por exemplo, a rejeição à adjetivação, que elimina da poesia sua capacidade de impacto e de conservação do mistério³.

Vivendo de modo recluso, a poeta limitou-se ao silêncio, à solidão, à leitura e à rejeição à vida tumultuada da cidade de São Paulo, para onde fora com o intuito de estudar filosofia na USP. Impelida à depressão e ao alcoolismo, Orides terminou seus dias num sanatório em Campos de Jordão. Por duas vezes a poeta estivera em internação, motivada por tosse contínua; da primeira vez, saiu sem alta médica, por conta própria, voltando para São Paulo. Meses depois tivera de voltar, encaminhada por um hospital da capital paulista, diagnosticada com tuberculose. Os relatórios médicos acusaram subnutrição, caquexia (pesava pouco mais de 40 kg), tabagismo excessivo (fumava dois maços de cigarro por dia), distúrbios de personalidade e uma crise de tuberculose que se arrastava há mais de um ano. Consta que era arredia ao tratamento e não recebia visitas; além dos remédios para tratamento da tuberculose, tomava remédios para dormir e para diminuir a ansiedade. Em sua primeira internação, apresentou-se como professora aposentada e escritora premiada, conforme formulário preenchido pelo médico.

Se a vida se lhe fugia tragicamente, a preocupação com sua obra lhe dava, ainda, certo alento, conforme atesta o poeta Donizete Galvão, em postagem intitulada “Um telefonema para Orides Fontela”, realizada dia 15 de dezembro de 2010, em *blog* dedicado a publicações sobre a poeta (oridesfontela.blogspot.com). No texto, Galvão

² Convidada pela *Folha de S. Paulo* a falar sobre publicações de poetas recém-surgidos, em 16 de agosto de 1987, a autora assim se expressou: “Estes são os ‘tempos de desgraça’, segundo Heidegger. E poetas em tempos assim só podem clamar, desafinar, falar num deserto. Mas salvam-nos da desgraça total...” (aspas da autora). Dessa forma, a autora opõe o poeta ao mundo, encarando a poesia como voz dissonante e atribuindo a ela uma visão salvacionista.

³ Sobre Ivan Junqueira, Orides Fontela diz, ainda na *Folha*, que o poeta perdeu bons achados por causa da excessiva adjetivação, que elimina a surpresa, o mistério e o impacto. Aproximando poesia e economia verbal, a poeta compreende a linguagem poética como silêncio revelador.

ainda ressalta a “amargura lírica e seca”, ausente de derramamento, e a “dureza óssea e de cunho filosófico”, como aspectos que já nascem formados em seu primeiro livro.

Transposição, de 1969, é a primeira obra de Orides Fontela, e já traz a cartografia de toda a sua produção. Sua voz poética nasce com a dicção firme, precisa e cortante que atravessará seu estilo até a última produção. É possível constatar, nesta obra, conforme já havia sido dito por Davi Arrigucci Júnior, que “as características mais fortes da poesia, ou seja, a penetração, a lucidez cortante, a capacidade de alta condensação, o caráter destrutivo estão representados de uma forma contundente, limpa, seca.” (ARRIGUCCI JÚNIOR *apud* BUCCIOLI, 2003, p. 44).

Em 1973 surge *Helianto*, que ratifica tendências poderosas da poesia oridiana, como a abordagem da luz/lucidez, do ser/palavra, da natureza como significação imediata das coisas, do mito como latência da condição humana. Dez anos depois, vem a público *Alba*, prefaciada por Antonio Candido, que, leitor das obras anteriores da poeta, soube atribuir-lhe elogios em justa medida. Uma das qualidades citadas pelo crítico – e que foi se perfazendo no discurso da fortuna crítica oridiana – é a metalinguagem. Havemos de considerar que não se trata de

[...] metalinguagem situada apenas no jogo da linguagem que se entrevê, mas metalinguagem enquanto investigação da realidade que funda o fazer poético, e de um fazer poético que funda uma realidade. O fragmentarismo de toda sua obra, pontuado por versos rápidos e poemas curtos, delibera o embate entre a palavra e o branco da folha, ou, ainda, o ser e o silêncio. (ANDRADE, 2014, p. 22).

O conjunto de poemas que por agora analisaremos com maior profundidade intitula-se “Mitológicos” e é uma das partes constituintes do próximo livro de Orides Fontela – *Rosácea* –, publicado em 1986. Façamos algumas considerações rápidas sobre a obra, à guisa de melhor compreensão e penetração nos poemas dos quais nos ocuparemos. A epígrafe, que cita Heráclito (“Coisas varridas e / ao acaso / mescladas / - o mais belo universo”), aproxima sua obra do filósofo pré-socrático, de quem extrai o gosto pelas formas naturais e os movimentos de fluidez que delas decorrem, provocando alternância nas partes, mas estabilidade no todo. Mapeando metaforicamente as rosas, os pássaros, os ventos, as nuvens, os lagos e diversas formas da natureza sensível, a poeta estabelece uma ligação com as luminescências, o que leva o poeta e crítico Alexei Bueno a considerá-la, em *Uma história da poesia brasileira* (2007), poeta ontológica, cuja

escrita é só de essências. *Rosácea* divide-se em cinco partes: “Novos” (19 poemas), “Lúdicos” (10 poemas), “Bucólicos” (10 poemas), “Mitológicos” (10 poemas) e “Antigos” (9 poemas). Há um movimento circular proposto pela primeira e pela última parte, de forma a unificar a antítese “Novos” e “Antigos”, inserindo o conjunto no primado do mesmo uni-verso. Em “Lúdicos” a poeta mostra-se hábil no jogo paralelístico e nos efeitos sonoros, chamando a atenção para o processo de criação poética em sua capacidade de reinvenção. Há, ainda, poemas dedicados a Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rousseau e Mário Quintana, propondo nítido diálogo com elementos que marcam a obra destes escritores, como no poema “CDA (imitado)” (“Ó vida, triste vida! / Se eu me chamasse Aparecida / dava na mesma”) (p. 220), em que faz referência ao “Poema de sete faces” do poeta itabirano. Já em “Bucólicos” há uma observação atenta à natureza, constatando o silêncio que habita as rosas, os pássaros, as borboletas, a vaca, o lago, a neblina, a chuva. Referenciando estes elementos como verbo fixado, a poeta investe-lhes o olhar lúcido, atribuindo-lhes (ou devolvendo-lhes) uma serenidade melancólica: “vaca no pasto (ai, vida, / simples vaca).” (p. 230).

“Mitológicos” nos possibilitam a verificação de um aspecto determinante na obra de Orídes Fontela: a reabsorção dos mitos da tradição e sua relação com a reflexão poética. Em *O que é o contemporâneo*, G. Agamben introduz a noção de “anacronismo” como fator preponderante para o pensamento e a arte de nosso tempo. Por este viés de observação, o contemporâneo adere ao tempo atual, ao mesmo tempo em que se distancia dele, o que se percebe (no caso da representação artística) nas citações e reatualizações do passado, que é “rechamado”, “re-evocado” e revitalizado. Benedito Nunes alude a esse diálogo com o passado através do que chama de “enfolhamento de tradições”, que define da seguinte forma:

Em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones. Ora, a compreensão canônica exige a hermenêutica, que é interpretação das possibilidades da linguagem prolongada numa interpenetração das línguas por via da tradução. Dois os resultados principais, indissociáveis, dessa união – um misto de contingência histórica e de inteligência *poética* [...]. (2009, p. 66; grifo do autor).

A arte atual se reinterpreta ao lançar-se sobre o passado, buscando seu lugar no mundo ou ausentando-se dele para melhor (sobre)viver. O tempo histórico se entrevê pelo passado remoto, ao mesmo tempo em que tal passado reafirma aspectos caros da tradição

ética e estética do homem de qualquer tempo. A poesia de Orides Fontela é emblemática nesse veio da poesia brasileira contemporânea, alimentando-se de arquétipos da tradição mítico-literária.

“Mitológicos” erigem-se sobre tensões que evidenciam o espaço das essências, projetado na beleza das formas naturais, e a carnalidade do olhar que vê o mundo, debruçando-se sobre a linguagem para melhor traduzi-lo. Neste movimento que resgata o canto original, destramando os fios da linguagem e do pensamento, a poeta provoca uma infinitude para trás, desconstruindo a teia/teoria para alcançar um fundo-sem-fundo original, resultado numa escritura poética em arabesco. O primeiro poema, intitulado “Cor”, instaura a dissonância entre o “puro” e a “púrpura”:

Canto o mar púrpura e as insolentes
naves
que sangraram horizontes
canto o mar cor de vinho o
vinho
púrpura púrpura o puro púrpura
canto.
(2006, p. 241).

Termos como “sangraram” e “vinho” contrastam com o mar – símbolo cabal da infinitude e da pureza. Referindo a si mesma como púrpura, a voz poética se anuncia matizada pela carnalidade e pela cor, distanciando-se da imagem contemplada: o mar. O cantar, expresso na abertura e no fim do poema, aparece como ação intermediária entre os dois polos da oposição; através do canto/poema se esgarça a linguagem, abrindo-se a clareira das coisas, desfiando a teia construída, como um sísifo a exercer seu ofício sem finalidade aparente, iluminando-se e justificando-se pela própria travessia. As naves que “sangraram horizontes”, no poema, ratificam o sentido de ruptura e de deslocamento, fundando (cor)poreidade: cor púrpura. O jogo reiterativo de fonemas oclusivos (/k/ e /p/, principalmente) e fricativos (/s/ e /v/) captam, pela sonoridade, a alternância entre a fluidez/pureza do mar e a ruptura imposta pelo pensamento/cor.

No poema seguinte – “Lenda” –, a poeta retoma o elemento “sangue”, em oposição, agora, ao elemento “cristal”, sugerindo o mesmo sentido de ruptura instaurado no poema “Cor”.

Na raiz cega deste espanto
há um cristal: quem o fitar

ah, quem o fitar
com os olhos em sangue
com as mãos em sangue
com o sangue vivo

quem o fitar não dormirá
mas será cristal de espanto

- ficará lúcido para sempre.
(2006, p. 241).

O ato de “fitar”, no poema, impõe o entendimento e a reflexão face à pureza e à limpidez do cristal, separando a coisa-em-si e os olhos em sangue. Outros elementos se interpõem aqui no tocante à existência anunciada: “olhos em sangue”, “mãos em sangue”, “sangue vivo”. O último termo, ao anunciar a vida, subjaz a própria morte como valorização indissociável do sentido da própria vida. A aproximação com a oralidade dos causos (“ah, quem o fitar”), a repetição da indeterminação do sujeito (“quem”), os verbos no futuro (“não dormirá”, “ficará”) e a sonoridade dos paralelismos projetam no poema um tom profético, oracular e lendário que faz do eu poético a própria voz sangrada e lúcida. É característica da poesia oridiana a referência constante à luz/lucidez, que instaura o sentido do que vê, do que pensa e do que se pensa; linguagem que se debruça sobre si mesma: metalinguagem e ontologismo.

Aproximando lenda e mito, a autora de *Rosácea* encara a composição poética como voz que anuncia e nomeia as coisas; reflexão que se desmancha, refletindo-se; pensamento que se destrói, pensando a si mesmo; lucidez que estilhaça, elucidando-se. A nomeação é, em Orides Fontela, princípio e fundamento, religação entre o verbo e o sentido essencial das coisas. Em *Escritos sobre mito e linguagem*, Walter Benjamin diz:

[...] o nome que *a língua é pura e simplesmente* a essência espiritual do homem; e é somente por isso que o homem é, entre todos os seres dotados de espírito, o único cuja essência espiritual é plenamente comunicável. É isso que fundamenta a diferença entre a linguagem humana e a linguagem das coisas. Mas como a essência espiritual do homem é a língua mesma, ele não pode se comunicar através dela, mas apenas dentro dela. [...] O homem é aquele que nomeia [...]. (2013, p. 56; grifo do autor).

Orides Fontela compreende o poeta como aquele que nomeia e que, para nomear, desconstrói a trama da linguagem convencional, buscando a linguagem em si mesma, de onde nascem as coisas⁴. Poesia e pensamento se encontram, já que compreendemos, também como Benjamim, que “[...] a coisa enquanto tal não tem nenhuma palavra [...]”. (2013, p. 63). A preferência da poeta pela poesia seca, enxuta e nominal corresponde a este apelo da percepção imediata das coisas e da linguagem desprovida dos excessos e do descritivismo. Poesia que diz muito com tão pouco; poesia de silêncios dizíveis; poesia que intenta ser ela mesma o próprio mito.

O personagem “Dom Quixote” surge, no terceiro poema da série, como representação “do desejo e do espírito”, e, por isso mesmo, “carne” e “impureza”. Aqui, o diálogo se estabelece com a própria literatura, e a criação de Cervantes atinge a envergadura mítica que incorpora, em si mesma, um tempo emoldurado pela eterna duração e um tempo histórico, linear, cadente. A loucura, tida no poema como o não-ser, se opõe ao próprio ser – Triste Figura, lúcida de ser quem é –, condenada, por isso, à própria morte. O romance aludido pela poeta participa de uma transição entre um tempo cíclico, marcadamente ascético, e um tempo de progresso e, conseqüentemente, instabilidade. Quixote, mergulhado na sua loucura, acorda para uma realidade que não comporta mais seus sonhos, iluminando sua condição na mesma medida em que o afasta do universo simbólico e transcendental. O escritor espanhol alcança, dessa forma, um linearismo histórico que dá justamente o *tônus* da modernidade. Em *Teoria do Romance*, Lukács chama de Romantismo da desilusão essa forma introduzida pelo romance quixotesco, evidenciando um distanciamento entre a fantasia épica e a imanência descentralizada trazida pelo romance novo⁵.

Em Orides Fontela, os mitos são dotados, em sua própria natureza, das dicotomias que laceram a experiência humana. Se Dom Quixote é um personagem representativo da divisão entre dois tempos, outros também aparecem, advindos do imaginário popular, épico ou mesmo cristão, como é o caso do Dragão, que está no poema seguinte da obra.

⁴ Em *Linguagem e Mito*, Ernst Cassirer explana as relações entre o desenvolvimento da linguagem e o surgimento dela mesma em favor das coisas. Para ele, a linguagem surge “[...] como o veículo da conquista de qualquer perspectiva espiritual do mundo, como o meio que o pensamento deve cruzar antes de se achar a si mesmo uma determinada forma teórica” (2006, p. 52), e ainda afirma que “[...] o homem consegue alcançar devidamente a percepção da realidade objetiva, captando-a primeiro, não em conceitos lógicos, mas em imagens míticas claras e bem delimitadas entre si” (p. 56).

⁵ O tipo de romance inaugurado por *Dom Quixote*, segundo Lukács, trata da “[...] inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer.” (2009, p. 17).

Sendo uma das figuras míticas mais antigas, o Dragão assumiu contornos bem diferentes, herdados de outras crenças e costumes de contextos diversos, sendo ora consagrado (como foi pelos chineses e japoneses), ora demonizado (como foi para a mitologia persa e na antiga Mesopotâmia). As ressonâncias míticas que mais se popularizaram foram aquelas estabelecidas pela cultura cristã, que compreendiam o Dragão como tipificação dos inimigos de Deus; deste viés, surgiu a lenda do cavaleiro São Jorge, que o derrotou por ter abusado de jovens virgens. Neste sentido, o animal selvagem seria o oposto da pureza e do espiritual, e o fogo que emite seria a representação da anarquia, do caos e da corrupção moral. O poema de Orides Fontela incorpora este caráter do Dragão, associando seu ímpeto e sua energia a um rasgo com o amor inominável:

Do amor sem
fundo
- do
Inominável –

o dragão: raio
densa
energia
ascende

e ao
sacro
ímpeto
que amor
resiste?

Rasgam-se os
véus
do inominado.
(2006, p. 243).

Preferindo a sonoridade em vogais fechadas na primeira estrofe, a poeta toca no inominado, no vazio, principalmente captado pela assonância em /o/. Na segunda estrofe, surgem vogais abertas anunciando o raio emitido pelo dragão, numa sequência paralelística que também sinaliza a energia que vem do âmago, que rompe com o centro para atingir o mundo das formas. Em Orides Fontela, não há como desprezar, ou mesmo passar despercebida, a rede de sentidos que se forma pelos sons; a poeta credita ao verbo fixado seu poder de anunciação, aproximando a voz poética do próprio canto, como melodia que possibilita o sentido essencial do que se anuncia.

Algumas construções soam inusitadas, como a do verso que abre a terceira estrofe (“e ao”), que não encerra sentido sintático nem semântico, assumindo mais uma onomatopeia do que uma expressão de valor autônomo. Neste caso, o procedimento parece aludir a um rompimento com o vazio semântico, aproximando-o (também pela sonoridade) do vocábulo “sacro”, opondo o não-ser (amor) ao ser (ser-nomeado, não-amor). O mal, aqui, é anunciado pelo ímpeto do dragão, que impõe uma “densa / energia” (em chama, luz, lucidez), incorporando identidade e fragmentarismo a uma experiência até então inaudita. O mal, na poesia de Orides, reside no bojo do próprio mito, seja ele advindo do paganismo ou do cristianismo (com poucas exceções), pois ele contém o signo da decadência, sendo, portanto, porta-voz de uma separação entre o universo circular inominado e a realidade progressiva em constante fragmentação.

Há outra referência bíblica, no poema seguinte – “Rebeca II” –, extensão do “Rebeca” que consta no livro *Transposição*. Na obra de 1969, assim aparece:

A moça de cântaro e seu
gesto essencial: dar água.
(2006, p. 63).

E no conjunto “Mitológicos”, de *Rosácea*:

A moça do cântaro e
seu
silêncio de água
e de barro.
(2006, p. 244).

No primeiro, a ênfase é no gesto: dar água; no segundo, a ênfase é no silêncio. Rebeca é personagem do Antigo Testamento, símbolo de beleza, que se casou com Isaque após ter sido descoberta por Eliezer – servo de Abraão. Estando à procura de uma mulher ideal para Isaque, Eliezer se deparou com Rebeca, que serviu água a ele e a seu camelo; seu gesto essencial – dar água – foi visto como sinal de Deus de que ela era a mulher predestinada a se casar com o filho de Abraão. Em todas as suas retratações, o cântaro e a água foram incorporados à personagem, de modo a se obter uma figura mítica que simboliza a beleza e o silêncio, numa eterna comunicação com a essencialidade – aspectos valorizados pela forma poética oridiana em todas as suas dimensões.

A aproximação entre a figura feminina e a água também proporciona valor às realidades seminais, a um fluxo contínuo. Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Gaston Bachelard atribui ao fogo o elemento masculino e à água o elemento feminino. De acordo com sua interpretação, a água é “[...] elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes” (1997, p. 6). Ratifica, ainda, sua associação com a pureza, ao afirmar que “A água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. Que seria da ideia de pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina [...]?” (1997, p. 15). Aproximando a água das forças escondidas, da simplicidade e da pureza, o teórico valoriza este elemento enquanto simbologia das emanações e das essencialidades. No poema de Orides, Rebeca justamente nos transmite o valor da figura feminina indissociada da água, numa tarefa contínua de servir a pureza que vem do seu cântaro.

O silêncio de Rebeca enquanto anunciação da pureza se repete em “O profeta” (“O profeta prevê / um extenso / silêncio”). As mitologias bíblicas retomadas pela poeta são as mais próximas do amor e da divindade justamente por trazerem personagens isentos de caráter corruptivo; contrário disso, dão vida a realidades não contraditórias, cuja marca é o próprio silêncio. Ao compor a sua “Anti-Gênesis”, Orides Fontela contrapõe tais realidades; aqui, a água não aparece como pura, mas como “escuríssima”, a beber a luz. Na primeira estrofe:

Abóbada par
tida
os céus
se rompem.
Terra solvida. Vida finda. O
sopro
reabsorve-se
[...]
(2006, p. 245).

há uma sequência de verbos que expressam o rompimento com a gênese paradisíaca, que cede lugar a uma não-vida. O rasgo que se dá alcança o nível morfológico dos dois primeiros versos, que separam a expressão “par-tida”, num gesto poético que lembra a vanguarda concretista no que tinha de rompimento com a linguagem usual. O aspecto morfológico dos poemas de Orides ultrapassa o desejo vanguardista de radicalizar a forma

da poesia, e tende muito mais a uma captação dos contornos da sua própria subjetividade. O aparente distanciamento lírico, marcado pela terceira pessoa, reforça a isenção do adjetivo e da percepção relativa, tocando (liricamente) a impessoalidade.

A retomada de elementos míticos e simbologias bíblicas conferem um caráter místico e metafísico à poesia de Orides Fontela, o que a aproxima da poesia simbolista e da poesia que surgiu na segunda geração modernista brasileira, conforme também atesta a crítica mais imediata de sua obra⁶. As imagens evanescentes, que liquefazem os objetos, associados à radiância de certas expressões poéticas, tornam sua poesia próxima das analogias promovidas pelos poetas simbolistas da esteira de Cruz e Sousa. Além dessas imagens, chama a atenção o intenso jogo sonoro, resultado de associações diversas, num verdadeiro ludismo com a palavra, o que também a aproxima da musicalidade como recurso largamente difundido na poesia de *fin-de-siècle*. Porém, contrariamente à poesia mais eloquente e declamatória deste período, o poema oridiano concentra ao máximo todas as tensões, aproximando-se do epigrama e das experiências mais enxutas com a linguagem, sem que se perca a sugestão pela musicalidade. Dessa forma, a poeta consegue uma tensão ainda maior entre a palavra e o silêncio, entre o canto e a serenidade, entre o dito lúcido e o não-dito essencial. Poesia profecia, poesia oracular, poesia que revela e se re-vela, tornando-se uma das vozes mais contundentes da poesia contemporânea.

Já no que tange a segunda geração modernista, não podemos incorrer em aproximações inexatas e que nada esclarecem sobre a poeta. A experiência com a linguagem empreendida por Jorge de Lima e Murilo Mendes invade muito mais o terreno do misticismo e da metafísica, com alumbramentos pouco aparentes em Orides Fontela. Os poetas – inseridos numa linha de poesia católica de laivos surrealistas – se expressam de modo mais verborrágico, garantindo ainda uma retomada de formas da tradição lírica, como o soneto decassílabo⁷. Talvez a imagética de Cecília Meireles tenha sido de inspiração para a poeta, ambas recobrando formas naturais de metáforas que expressam a infinitude e a permanência. Certo é que não há como estabelecer análises comparativas a contento entre Orides Fontela e os poetas metafísicos que a antecederam, pois, em todo poeta, a relação com a tradição possibilita maturação e depuração do seu próprio fazer

⁶ Antonio Candido e Alcides Villaça, por exemplo, estão entre os primeiros críticos de Orides Fontela.

⁷ Orides Fontela pouco desenvolveu poesias em obediência às formas cultivadas pela tradição. O que ela produziu neste sentido está em “Antigos” – quinta e última parte de *Rosácea* –; há uma sequência de nove sonetos, sendo sete decassílabos e dois heptassílabos. Nestes sonetos, há uma tendência para os versos brancos e para as rimas toantes – aspectos que também caracterizam sua poética de um modo geral.

poético. Vale lembrar, ainda, que em outros momentos a crítica estabeleceu fortes laços entre a autora de *Teia* e a poesia de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, compreendendo uma linha da poesia brasileira que valorizou o nominalismo e a rigidez do verso. Em se tratando da experiência com a linguagem, há, de fato, uma aproximação maior com estes poetas, conforme já pudemos demonstrar pelas análises realizadas até aqui. Se por um lado as simbologias da tradição metafísica lhe exerceram certo fascínio, por outro lado o ceticismo de Drummond lhe surge como constante negação. As referências que Orides confere ao poeta mineiro em sua própria poesia abrem possibilidades para um Drummond relido, com quem a poeta dialoga de modo explícito, estreitando aspectos que ambos compartilham.

Na medida em que a poesia oridiana se realiza enquanto negação, afasta-se do veio místico e metafísico, tentando mais uma destruição das formas e das abstrações do que a criação de (supra)realidades. Em “Ananke”, que assim se realiza,

Não há culpa
não há desculpa
não há perdão.
(2006, p. 245).

a poeta desmistifica a relação do ser com sua própria subjetividade (“culpa”), as relações de alteridade (“desculpa”) e o ascetismo (“perdão”), numa construção poética sintética e paralelística que enfatiza a destruição/negação. Os três aspectos citados, que participam de uma cultura mística, são desfeitos em favor da experiência enquanto não-ser. Ananke, de acordo com as mitologias grega e romana, é representada pela serpente que simboliza o início do Cosmos, significando o controle sobre o destino dos homens, a restrição, a necessidade, a fatalidade. O poema em questão, pelo seu aspecto circular, retraduz o próprio mito de que fala, buscando a liberdade pela negação, a redenção pela ausência de abstração, num misticismo niilista, ou num niilismo místico.

Essa relação enviesada com o mito, que o destrói na mesma medida em que o alimenta, tem estabelecido um aspecto importante na poesia brasileira contemporânea, conforme se pode constatar pela leitura de Alexei Bueno, Ivan Junqueira, Marco Lucchesi, Antônio Cícero e tantos outros. No poema “Esconjuro”, Orides Fontela rejeita o próprio mito, atribuindo-lhe a má sorte da destinação humana:

Vai-te, Selene, vai-te daqui
 vampira
 Diana estéril selvagem
 assassina

vai-te, vai-te daqui, noiva do Hades
 Perséfone
 vai-te caveira pedra morta
 Medusa

vai-te, Medeia feiticeira, Circe,
 dona do abismo amargo do mar
 doido
 dona do mênstruo, vai!

Vai-te daqui, cadela
 Helena infame
 vai-te, luz falsa, vai-te
 puta virgem

infernai Hécate! Vai-te daqui
 VAI!
 (FONTELA, 2006, p. 246).

Orides retoma, no poema, entidades femininas da mitologia grega, representantes ora do desejo, ora da feitiçaria. Selene suga a energia vital das pessoas; Diana é a deusa da caça e da lua, pura no corpo e caçadora de animais selvagens; Perséfone é a deusa das ervas, flores, frutos e perfumes, e representa os ciclos da natureza (raptada por Hades, passa seis meses com ele e seis meses com Deméter, a mãe); Medusa e Circe são atraentes e perigosas; Medeia e Hécate igualmente incorporam a fúria e a feitiçaria; e Helena é modelo da beleza que provoca a destruição. Aqui, o mito justifica a condição humana condenada aos desejos infames, de onde provém toda desventura e toda maldade. A poeta rejeita o próprio mito, que lhe aparece mais como alegoria dos impulsos, da subcondição humana, do que como revelação/elevação espiritual. O acento recai sobre a condição pensante, tornada poética, próxima da condição estética do homem filósofo (ou filosófico), apartado dos ditames da natureza primitiva.

Diferentemente dos mitos reabsorvidos, por exemplo, na poesia do contemporâneo Marco Lucchesi, que viabilizam a passagem para as luminescências, a poesia oridiana não encontra uma saída nem mesmo na criação dos mitos. Sua relação com o mito a torna muito mais próxima do poeta também contemporâneo Alexei Bueno, que estabelece uma poética em diálogo com a tradição mítica, projetando nela o destino da finitude e do sofrimento humano. O surgimento da própria palavra revela, em Orides,

um canto que antecede a nomeação mítica e carrega, ela mesma, os segredos da essência ainda não desdobrada. A palavra-canto é, em Orides, o próprio mito.

Referências

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo. In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. pp. 56-73.

ANDRADE, A. de M. Orides Fontela... Ou “O Arabesco”. In: *Crise do historicismo e o “eterno retorno” na poesia brasileira contemporânea*. 41f. Relatório de pós-doutoramento. Departamento de Literatura, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – FCLAr/UNESP. Araraquara. 2014. pp. 21-36.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

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

BUENO, A. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FONTELA, O. *Poesia Reunida (1969-1996)*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____, O. Junqueira e o excesso do verbo. *O Estado de S. Paulo*. Mai. 1987.

_____. Nas rimas da perplexidade. *Folha de S. Paulo*. Ago. 1987.

GALVÃO, D. Um telefonema para Orides Fontela. Disponível em oridesfontela.blogspot.com.br. Acesso em 30 de maio de 2016.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.