
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NEGATIVIDADE E PERCEPÇÃO EM ALBA, DE ORIDES FONTELA

Clarissa Xavier¹ (UFMG)
e Isabela Dias Benassi² (USP)

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura de dois poemas de *Alba* (1983), a terceira publicação da escritora brasileira Orides Fontela (1940-1998): “Composição” e “A mão”, de modo a localizar a importância particular desse livro no conjunto da produção literária da autora, bem como na literatura brasileira contemporânea da década de 1980. É em *Alba* que Orides Fontela aprofunda sua relação com a fenomenologia e o campo da percepção, em que os poemas ilustram a relação do sujeito com o mundo a partir da presença do corpo, elemento de contato com a objetividade externa, permeada pelas condições contingentes do tempo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: percepção; sujeito; negatividade; poesia contemporânea.

NEGATIVIDAD Y PERCEPCIÓN EN ALBA, DE ORIDES FONTELA

RESUMEN: Este artículo propone una lectura de dos poemas de *Alba* (1983), tercera publicación de la escritora brasileña Orides Fontela (1940-1998): «Composición» y «La mano», con el fin de destacar la importancia particular de este libro para el conjunto de la producción literaria de la autora, así como para la literatura brasileña contemporánea de la década de 1980. Es en *Alba* donde Orides Fontela profundiza en su relación con la fenomenología y el campo de la percepción, en el que los poemas ilustran la relación del sujeto con el mundo a partir de la presencia del cuerpo, elemento de contacto con la objetividad externa, impregnada por las condiciones contingentes de la época contemporánea.

PALABRAS CLAVE: percepción; sujeto; negatividad; poesía contemporánea.

NEGATIVITY AND PERCEPTION IN ALBA, BY ORIDES FONTELA

ABSTRACT: This article proposes a reading of two poems from *Alba* (1983), the third publication by Brazilian writer Orides Fontela (1940-1998): “Composição” and “A mão”, in order to locate the particular importance of this book for the whole of the author’s literary production, as well as for Brazilian contemporary literature of the 1980’s. It is in *Alba* that Orides Fontela deepens her relationship with phenomenology and the field of perception, in which the poems illustrate the subject’s relationship

1 clarissaxavier3@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3866-9327>

2 isabela.dbc@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5271-0651>



with the world through the body's presence, an element of contact with external objectivity, permeated by the contingent conditions of contemporary times.

KEYWORDS: perception; subject; negativity; contemporary poetry.

Recebido em 15 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

O INÍCIO DE UM PROJETO

Desde *Transposição*, primeira obra poética de Orides Fontela, lançada em 1967, a recolha dos objetos temáticos parece concentrar-se na suposta concretude dos elementos visíveis: a semente, a rosa, o fruto, a pedra. Essa natureza recuperada pelo poema é reorganizada continuamente a partir dos sentidos, motivo pelo qual a apreensão do mundo é, por sua vez, recoberta pela intervenção do olhar, da escuta e do manuseio, frequentemente invertidos, como se a sinestesia fosse a maneira mais própria de perceber os aspectos do mundo: “Vejo cantar o pássaro/ e através da percepção mais densa/ ouço abrir-se a distância/ como rosa/ em silêncio”, anuncia a segunda estrofe do poema “Sensação” (Fontela 2015: 76). Se a percepção não se separa da sensação, como então é possível anunciar este mundo metamorfoótico, organizá-lo em versos, como fez Ovídio, sem, no entanto, fragmentar o tempo – isto é, sem separar o reino do caos do reino da ordem, como organiza o poeta romano? A resposta de Orides é, então, lançar mão da mesma matéria que se usa para articular a relação entre o sujeito que tateia e o mundo tateado, a matéria que, por sua vez, tampouco cessa de se transformar: a palavra –

Tato

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.

Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria.
(Fontela 2015: 29)

Dito de outro modo, não há, no conjunto dessa obra, um poema que fale sobre qualquer elemento em si mesmo: uma rosa nunca é transposta, como já avisa o título de seu primeiro livro, do jardim para o poema de Orides sem que, nesse movimento, repouse sobre ela o tema central que a transpõe – a visão da rosa é sua apreensão poética. Assim, é anunciada sobretudo a percepção que se instaura sobre todas as coisas, motivo pelo qual não há fixação dos símbolos enquanto imagens de sensa-

ções, mas, na contracorrente da tradição lírica herdada do romantismo, anuncia-se a transformação contínua que a visão opera ao longo do tempo em que se deposita o olhar. Nesse sentido, a rosa do meio-dia distingue-se, pela luz, daquela vista na madrugada, não apenas porque a mudança de iluminação altera o modo como se vê, mas também porque tudo o que se vê é apreendido pelo olhar de um sujeito.

Mais importante ainda, porém, parece ser a sucessão de imagens que anunciam a mudança presente nas formas que esta mesma rosa adquire, desde o broto até o botão, pelo fluxo que a abriga na transformação, enquanto obriga-a a transformar-se, como anunciam as duas primeiras estrofes de “Tempo”:

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
(Fontela 2015: 30)

Como não se pode repetir a flor, do mesmo modo o olhar do eu lírico caminha em torno da geometria desenhada pela passagem do tempo: “Tensão da rosa em / sábia maturidade [...] // sábia rosa em seu/ maduro silêncio.” A forma final dessa flor não é mencionada como símbolo de uma “rosa em si”, do modo como nos habituamos a imaginá-la ao ler a palavra “rosa”, mas transforma-se, também enquanto símbolo, em instrumento de percepção. A maturidade do silêncio guardado nos instantes finais da vida de seu objeto poético é o que o eu lírico anuncia ao escutá-lo como uma “concentração do tempo”, como anuncia o poema “Ode III” (Fontela 2015: 70), que sintetiza o argumento:

Ode III

Pouco é viver
mas pesa
como todo o ser
como toda a luz
como a concentração do tempo.

Como havíamos dito, o projeto orideano parece, desde sua primeira publicação, fazer um movimento na contracorrente da tradição romântica — afinal, na poética de Orides, a natureza não está a serviço de refletir o horizonte subjetivo do eu lírico. Mas, ao contrário, é pelos elementos da natureza que o sujeito encontra o espelho de sua própria percepção: ao ver o mundo, a atitude ordenadora dessa poesia parece caminhar pela seguinte proposição: “o mundo assim me parece, pois é assim que o

vejo”. Ainda assim, há, nesse mesmo movimento, uma atitude de refiliação ao pensamento explorado por autores como Goethe, que marcaram uma importante relação entre a poesia e o pensamento no contexto do romantismo, entre o final do século XVIII e o início do XIX. Na obra *A metaformose das plantas*, o poeta, filósofo e, poderíamos dizer, botânico alemão, descreve minuciosamente o movimento de transformação que os seres vegetais atravessam desde sua concepção até a morte. O que intriga Goethe nesse projeto é a percepção de que há um ordenamento próprio, inscrito em cada uma das distintas fases de uma mesma planta, que não necessariamente se parecem. Então, afinal, como dizer que a semente e o botão são a mesma planta, se a passagem do tempo os transforma inclusive em suas semelhanças de um para o outro? É o que observa Wittgenstein ao comentar a obra:

O que tem a arte da poesia em comum com o estudo das plantas? Onde está nesse caso a unidade no múltiplo das exteriorizações de um só e mesmo indivíduo? Mas eu creio que isto se pode facilmente explicar. O que torna o autor um grande poeta? O que, a não ser o engenho conduzido pela capacidade de julgar, quer dizer, o poder de compreender a semelhança das coisas; porém, unicamente o poder de escolher aquelas semelhanças que servem a unidade no múltiplo de um todo destinado a fins decisivos. E o que faz ele neste ensaio a não ser procurar igualmente as semelhanças longínquas das diferentes partes da planta?; destas, porém, só escolhe as que podem servir um sistema mais exacto do que o sistema dos seus predecessores. (1995: 79)

Na obra *O Pensamento Morfológico de Goethe*, em que a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder oferece um estudo de fôlego sobre as relações entre linguagem e natureza na escrita do autor alemão, encontramos um caminho para pensar o que essas semelhanças tocam desde as bases da filosofia moderna. Para isso, Molder retoma a *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant, obra que registra o princípio de um acordo entre os sujeitos e o mundo, marcado pela organização estética. Nesse sentido, Kant e Goethe se associam pela primazia do caráter contingencial que faz do pensamento uma “pura actividade de dar sentido” (Molder 1995: 71). Essa nova organização é sistematizada pela autora tendo em vista a perplexidade que a humanidade constrói diante da ordem natural que se apresenta aos sentidos dos sujeitos. Se o mero ato de pensar implica depositar o sentido constituído pela subjetividade naquilo que é tomado como objeto, isto é, externo ao sujeito, a faculdade de julgar se dá, por sua vez, pela percepção de um empreendimento epistemológico que ordena o mundo aos nossos olhos, imediatamente, na instância do ato contemplativo. Assim, a contemplação do mistério imanente às leis da natureza acaba por reordená-lo na forma de seu próprio desvendamento, como um *claro enigma*, que desvenda, na verdade, a composição relacional entre a percepção e o eu lírico, o que a poética de Orides Fontela materializa na instância do texto.

A OBRA EM SEU TEMPO

Apesar da aparente hermeticidade da poesia de Orides Fontela, sua interpretação torna-se mais compreensível quando é compreendida enquanto um projeto poético. Essa unidade se evidencia tanto nos critérios internos referentes a sua gramática, a partir da repetição de determinados tipos de imagens; quanto na transposição para o mundo externo, onde os aspectos da conjuntura política e social do Brasil dos anos 1960 a 1980 influenciaram sua obra durante o período da Ditadura Militar. Diante de um contexto marcado por movimentos de estética vanguardistas, a sua poesia produziu uma “ambivalência crítica” (Bosi 2018: 119), conforme Viviana Bosi comenta sobre a geração de poetas dos anos 1980. Esse movimento se estrutura tanto pela forma como a poeta interpreta o mundo ao seu redor, questão perceptível em parte de seus relatos e entrevistas; quanto pelos critérios formais observados na composição gráfica de seus poemas, cujo resultado é uma poesia de caráter crítico e enigmático. Embora também apresente marcas referentes ao espírito do seu tempo, a escrita de Orides Fontela escavou vazios no escuro, se desviando de filiações e nomenclaturas, como as marcas de “concretista” ou “marginal”.

Essa própria inadequação a determinados movimentos pode ter aprofundado a presença da autorreferencialidade em sua obra, dado que os sentidos na poesia orideana demoram a ser fixados e transmutam-se a partir da repetição dos signos, o que resulta em poemas de formas não convencionais. Apesar disso, a autora não escapa à continuidade da tradição da lírica moderna, conforme aquilo que Luis Dolhnikoff comenta no prefácio de *Poesia Completa*, sobre uma “luta de vida e morte pela herança modernista” (2015: 8), a qual indiretamente Orides Fontela faz parte. Como forma de ilustrar essas questões, destacamos *Alba* (1983), sua terceira publicação, como uma obra síntese de sua própria escrita, e que conforme a autora define, é nela que sua literatura “chegou à meta-poesia” (Pucheu 2018: 13).

Já nas epígrafes do livro é possível perceber a sugestão de um projeto metalinguístico. A primeira, retirada dos versos do poeta barroco espanhol San Juan de la Cruz (1591–1675) — “¿Qué bien sé yo la fonte / que mana y corre / aunque es de noche!” —, é seguida por outra da própria autora: “a um passo / do pássaro / res / piro”, de modo que tanto a imagem da “fonte” quanto a do “pássaro” anunciam a estrutura poética mobilizada por Orides Fontela. A primeira, em sua polissemia, pode remeter aos diálogos literários e às ressonâncias que alimentam sua escrita; a segunda, à autorreferencialidade de seus próprios versos, já que o pássaro é uma imagem recorrente e revisitada ao longo de toda a obra.

Esse último aspecto, por um lado, nos dá a impressão de que a autorreferencialidade em Orides Fontela cumpre o papel de fixação de sentido, como se a revisitação de determinadas imagens construísse progressivamente a própria existência do mundo orideano. Por outro lado, cria um tensionamento constante entre o *mundo vivido* e o *mundo objetivo*, por meio de um recurso filosófico que organiza a linguagem poética a partir da *percepção*, isto é, da apreensão daquilo que é visto e observado pela linguagem poética. É assim que o poema se transmuta em uma forma que consiste,

em si mesma, simultaneamente, na própria aparição do mundo e na lente subjetiva do eu lírico, cujo resultado é uma obra que estreita as fronteiras entre sujeito e objeto — entre o poeta e o poema, como anunciado pela ligação entre o pensamento de Goethe e Kant, contemporâneos no período que constituiu a base para a filosofia moderna.

Antonio Candido destaca que esse procedimento ocorre por meio de uma “fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, — que é o eu do poeta, mas sobretudo o poema realizado” (1983: 3). A formação de um sujeito mesclado ao poema revela uma tendência ampliada ao longo do século XX de guinada fenomenológica, cujo principal resultado na produção artística é, propriamente, a observação de um novo estatuto relacional entre sujeito e objeto. Nesse sentido, muda-se também o estatuto do que se considera transcendência — o sujeito se distancia da universalidade kantiana para então ser percebido como corpo historicizado, produzido pelas relações de sentido que estabelece com o mundo e vice-versa. Ademais, o *nada*, enquanto recurso estético, desenvolve-se em toda a obra de Orides Fontela, de modo que a particularidade de *Alba* é a presença da negatividade como elemento motor da poesia, recurso que reinscreve e reutiliza imagens e formas já apresentadas em outros momentos de sua produção, desvelando aquilo que edifica o ser e a poesia no agora, bem como no passado que a constitui.

Tendo isso em vista, partimos do já consolidado diálogo entre a obra de Orides Fontela e a filosofia, fazendo um recorte especial no campo da fenomenologia, pela singularidade com que a poética orideana se filia ao seu sistema de continuidades e rupturas com a tradição moderna. Considerando esse horizonte relacional, estabelecido, sobretudo, com a teoria kantiana, tomemos como base as reflexões de Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, nas quais o autor aprofunda suas críticas à noção de “mundo objetivo” — entendido como um conjunto de elementos supostamente suficientes para determinar a experiência. Para Merleau-Ponty, a fenomenologia não compartilha o mesmo estatuto das ciências empíricas, fundamentadas na observação, nem se reduz às teorias centradas no sujeito, vinculadas ao subjetivismo. A superação dessa oposição entre *mundo objetivo* e *mundo vivido* — entre empirismo e subjetivismo — encontra-se justamente na “experiência perceptiva”, conceito que busca dissolver a fratura conceitual entre razão e experiência.

Nesse sentido, a poética orideana se aproxima daquilo que Merleau-Ponty estabelece enquanto uma alteração entre “o dentro do fora e o fora do dentro” (2013: 29), no qual o filósofo analisa o processo artístico do pintor André Marchand para ilustrar a fusão entre quadro e corpo, em “que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado” (2013: 39). Embora Orides Fontela também apresente em seus dois primeiros livros um sujeito profundamente mesclado ao seu mundo, seja a partir de recursos estéticos como a composição lexical: “que desperta as flores em várias / cores instantes e as revive” (Fontela 2015: 29) ou pela utilização de imagens como a do *espelho*:

CALEIDOSCÓPIO

acontece: um
giro
e a forma brilha.

Espelhos do instante
filtram

(2015: 116)

que reflete o sujeito nas formas exteriores — em sua terceira publicação, o sujeito lírico entra em contato com o mundo por meio de uma relação dialética: é por meio do contato que o sujeito transforma a si mesmo e a matéria do mundo, pois é essa mesma matéria que o circunda e o constitui.

Logo no primeiro poema de *Alba*, de título homônimo, é possível observar esse procedimento de contato e mescla entre sujeito e mundo: “Entra furtivamente / a luz / surpreende o sonho ainda imerso / na carne”, em que a imagem da luz em contato com a matéria do corpo remete a um sentido inaugural da obra, de uma carne que desperta do sono profundo ao ser tocada pela luz. Esse sentido toma maior expressão nos versos seguintes:

Abrir os olhos.
Abri-los
como da primeira vez
— e a primeira vez
é sempre
(2015: 169)

em que a observação ganha o estatuto de uma nova experiência de contato com o mundo, entretanto, a partir de uma relação de repetição paradoxal — afinal, “a primeira vez é sempre”.

Para essa análise, é importante observar que há, na linguagem poética de Orides, um processo relacional com seus objetos, que parece incorporar a negatividade ao marcar direções de perspectiva. Nesse sentido, ao longo dos procedimentos de contato, a literatura de Orides Fontela também pressupõe movimentos de afastamento com a matéria que circunda o sujeito e constitui o mundo. Esse movimento pode ser observado, especificamente, a partir da disposição espacial das palavras no poema, conforme o excerto de “Cisne” (2015: 174):

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

A disposição do poema em duas colunas, aliada à contraposição do recurso das lacunas, produz um processo de afastamento entre as palavras e os versos, ampliando a distância entre os signos centrais do poema: o *cisne* e a *palavra*. Ao mesmo tempo em que rompe a linearidade do verso, Orides Fontela o reafirma ao quebrá-lo em dois, cuja leitura funciona do mesmo modo convencional, seja ao continuar os versos ignorando a coluna branca que se estabelece entre eles, seja ao lê-lo como duas partes independentes de um mesmo poema, cujas estrofes se emparelham horizontalmente. Os versos dispostos de forma não convencional produzem uma imagem fragmentada, em que o aspecto do poema se aproxima ao de uma equação proporcional, por meio do paralelismo, recurso amplamente explorado na poesia de Alba. Por outro lado, o afastamento dos versos também é uma forma pela qual o sujeito poético estabelece sua percepção do tempo, mobilizando o *nada* como elemento produtor de sentido. Assim, as lacunas pausam o ritmo da leitura pela percepção gráfica, que tensiona a separação entre a *coisa* e a *palavra*. Ao mesmo tempo em que o cisne se separa da palavra, o cisne é a palavra, visível e plástica, de tal modo que a tensão entre as perspectivas instaura um exercício de transposição entre os dois signos — isto é, entre a poesia e a realidade.

Marilena Chauí comenta em sua fala no “Colóquio Orides Fontela: 50 anos de *Transposição*”, que o uso das lacunas na obra da autora é a “manifestação do papel constitutivo do silêncio no sentido da palavra” (Chauí 2019), recurso que se intensificou em sua obra a partir de 1973, com a publicação de *Helianto*. Possivelmente, as lacunas não foram apenas uma forma de criar uma distância estética e significativa entre as palavras, mas também a maneira pela qual a poética de Fontela se distingue daquela produzida por seus contemporâneos (Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Chacal, Cacaso, Armando Freitas Filho etc.). Ao lançarmos essa leitura à luz das produções contemporâneas à Orides, estabelece-se uma perspectiva disruptiva se considerarmos que, enquanto a poesia dos anos 60 e 70 buscava dar vazão às contradições estancadas de valores políticos reprimidos, “em um sentimento de mundo mesclado de contracultura, indústria cultural e valores populares, bem peculiar ao Terceiro Mundo” (Bosi 2018: 117), Orides Fontela manuseava a forma a serviço de uma poética lapidada e consciente, permeada pelo exercício especulativo de produzir filosofia por meio da produção poética, como indicam as leituras até então mobilizadas. Embora pudesse ser incluída ao lado de uma estética concretista, sua escrita tem como singularidade a transposição do que se estabelece como concreto na poesia visual (a plasticidade da representação simbólica) para a investigação da própria matéria, sem que, com isso, o objeto coincida com o estatuto da representação, uma vez que sempre surge reiterando a *palavra* como um instrumento central da produção literária.

Nessa convergência entre forma e pensamento, em que a poesia se apresenta como um instrumento da percepção, Orides Fontela constrói uma poética que não busca significar o mundo, mas instaurar sua própria leitura do mundo do poema, com rupturas, dúvidas, hipóteses e, sobretudo, em sua relação com o sujeito que o instaura ao investigá-lo.

“COMPOR ATÉ TRANSPOR”

Uma das grandes particularidades da obra de Orides Fontela está no modo como seus poemas, embora caracterizados por uma composição gráfica próxima ao movimento concretista, ultrapassam a estética de seu tempo por meio do recurso da *transfiguração* das palavras. O termo “transfiguração” é mobilizado neste estudo para analisar um procedimento poético voltado à ampliação dos sentidos convencionais impressos a determinados conjuntos de significados. Tal operação aproxima-se do que Silvina Rodrigues Lopes define como valor intrínseco da poesia: a de realizar *abertura de sentido*, refutando a equivalência entre sentido e repetição das formas discursivas. Para Silvina, a poesia interrompe a repetição mecânica das estruturas linguísticas e atua como instrumento de ruptura do sentido normativo das palavras. Assim, a linguagem poética configura-se como um espaço de alteração contínua dos sentidos, em que “o poema é a composição que atinge o extremo do possível na afirmação da singularidade enquanto relação ao outro, interrupção do geral, abertura de sentido” (Lopes 2003: 163).

No poema “Composição” (2015: 175), Orides Fontela não só anuncia o processo de transfiguração e transformação do sentido das palavras, mas constrói essa transfiguração a partir da própria forma do poema:

COMPOSIÇÃO

Compor os pomos
— exatamente —
até
que os signos
— deiscentes —
transfigurem-se

Compor os pomos
até
a anárquica primavera.

Compor transpor
até
a rosa única
— múltiplo
espanto

A composição gráfica do poema pode indicar um método econômico de construção poética, tendo em vista que cada palavra ocupa uma posição que edifica uma estrutura concisa. Junto a isso, o repertório lexical emprestado do campo da biologia apresenta um sentido articulado à estrutura dos versos, construindo uma forma grá-

fica que evolui progressivamente, partindo de imagens mais simples para, no final, compor uma estrutura mais complexa: do *pomo* à *rosa única*, refletida na métrica que, deliberadamente, é reduzida a um verso de uma só palavra — *espanto*.

Embora o poema pareça apresentar uma estrutura fragmentada, uma leitura atenta revela que a organização métrica obedece a um propósito formal, reforçando tanto o título quanto o exercício composicional. É assim que Orides Fontela coloca em prática o recurso do *verso livre novo*, o qual, conforme Paulo Henriques Brito comenta, “teve como um de seus principais inventores William Carlos Williams, [...] um verso geralmente curto e fracionado, com uso forte do *enjambement*” (2019: 30):

- | | |
|--|-----|
| 1. Com/por/ os/ po/mos/ | (4) |
| 2. e/xa/ta/men/te | (4) |
| 3. a/té/ que os/ sig/nos/ | (4) |
| 4. dei/scen/tes | (2) |
| 5. “trans/fi/gu/rem/-se | (4) |
| 6. Com/por/ os/ po/mos/ | (4) |
| 7. a/té/ a a/nár/qui/ca/ pri/ma/ve/ra. | (9) |
| 8. Com/por/ trans/por/ | (3) |
| 9. a/té/ a/ ro/sa/ ú/ni/ca | (7) |
| 10. múl/ti/plo/ es/pan/to | (5) |

O que poderia parecer um poema não linear, revela um padrão ritmado consistente: os primeiros três versos são tetrâmetros iâmbicos, marcados pela alternância entre sílabas fracas e fortes (ta-DUM-ta-DUM); o quarto e o quinto escapam da métrica, sendo respectivamente um dissílabo e um trissílabo e, na sequência, os versos seis e oito retomam a métrica do iâmbico, sendo cortados pelo verso sete, um eneassílabo. Os últimos versos, um decassílabo quebrado e uma redondilha menor, se articulam ao sentido das palavras mobilizadas, promovendo o efeito do “múltiplo espanto”, ou como define Davi Arrigucci a respeito da obra da autora, criam um “mundo descarnado de seu contexto natural transposto por um quadro de abstração, e incorpora isto na forma da surpresa e do paradoxo” (Arrigucci 2006).

Em uma primeira impressão, a composição gráfica dos versos livres e fragmentados pode nos levar a pensar que a metrificação do poema também objetiva propósitos de ruptura, seguindo uma tendência estética fenomenológica de base *desconstrucionista*, conforme propõe Derrida. Tal método de análise literária parte da analítica-existencialista heideggeriana, a qual pensa a *presença* como uma ontologia, para elaborar uma crítica à noção de estrutura. Por sua vez, partindo dessa mesma ideia de presença, Derrida incorpora esse debate ao texto literário para afirmar que “não há um fora do texto”, de modo que a relação entre a literatura e as formas exteriores é radicalmente alterada, afastando substancialmente a teoria literária da sociologia e da história. Entretanto, a preocupação sistemática de Orides Fontela com

a métrica rompe com tal lógica, na qual a estrutura da lírica traz à tona seu cuidado oculto com a continuidade da tradição rítmica, e o “múltiplo espanto” também é causado pela contradição entre a aparência do poema e a métrica demarcada pelo ritmo. Por fim, o contrassenso entre *essência* e *aparência*.

Nos versos que apresentam o processo de transfiguração dos sentidos: “até / que os signos / – deiscentes – / transfigurem-se”, supõe-se que a voz lírica transfigura a condição de *fenômeno* à esfera do sujeito, isto é, que o sujeito poético apresenta-se como o próprio fenômeno e que, por sua vez, confunde-se com o seu objeto literário: o poema. Isso ocorre por meio de um trabalho internalizado do próprio ato de composição, o que, por sua vez, se evidencia a partir do exercício da escrita empregado pela poeta. É diante do ato de *compor* que é possível *transfigurar*, de modo que “Composição” evidencia o exercício do trabalho poético existente entre a métrica e o sentido, construindo um paralelismo entre linguagem e natureza, algo que “não emana outra coisa senão a dinâmica objetivamente dialética entre a natureza criada e a natureza criada” (Pilati 2011: 3).

Insistimos ainda em outro aspecto formal presente no verso já citado “até / que os signos / — deiscentes — / transfigurem-se”. É nesse ponto em que o poema prolonga sua ocupação gráfica, cujo efeito é intensificado pelas lacunas que separam cada palavra do verso, sugerindo um longo período de pausa entre a leitura de um verso ao outro. A distância entre as palavras pode sugerir o limite da própria capacidade do poema em ampliar sua produção significativa, conforme o ato de *transfigurar* se apresente como o horizonte mais distante da *composição*. A partir disso, podemos retomar a ideia de Silvina Rodrigues Lopes, pois um “signo que transfigura-se” em meio à composição poética, pode ser lido como um processo de abertura de sentido, de ampliação do significado convencional de cada palavra mobilizada, criando um percurso de significação em que a métrica, ou seja, a disposição das palavras na mancha do poema, é o que determina o limite da escrita poética.

Nota-se que o processo de construção de sentido em “Composição” também produz um poema imagético, no qual o ciclo da natureza é apresentado como um processo de transformação, presente tanto na métrica ordenada, em que os versos finais indicam um caminho decrescente, quanto na utilização dos verbos no infinitivo “compor” e “transpor”. Embora o tempo verbal indique um período bem delimitado: “Compor transpor // até // a rosa única”, em que a preposição *até* desencadeia o processo final de um ciclo; na segunda parte do poema, a preposição é utilizada como um recurso voltado ao deslocamento, em que a lacuna entre *compor* e *transpor* indica um convite ao acaso: “Compor até transpor” ou “Compor transpor até”?

UMA POESIA PROFUNDAMENTE LAPIDADA

Em “Poesia e composição — A inspiração e o trabalho de arte” (2022), João Cabral de Melo Neto comenta que a literatura brasileira contemporânea perdeu “a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se” (2022: 380), revelando que

a *inspiração* se tornou uma prioridade em detrimento da *composição*. Nesse texto, João Cabral argumenta sobre a relação simbiótica entre a crítica com fins restritos ao mercado e a literatura de expressão pessoal, cujo vínculo fragiliza, desde então, o sistema literário brasileiro, em especial a poesia. Na contramão dessa tendência, Orides Fontela apresenta uma voz lírica obscura e uma linguagem poética profundamente lapidada, que narra um processo de transmutação das formas e das imagens, revisitando signos já apresentados em diversas de suas obras, como em seu poema chamado a “A mão” (2015: 180):

A MÃO

I

A mão destrói imagens
descristaliza signos

e a luz de novo
desabitada
pulsa serenamente
em frio ímpeto.

II

A mão destrói-se
furtando-se
à textura do ser
e do silêncio

e — naufragada a forma —
subsiste uma estrela
sobre as águas.

A interpretação desse poema pode ser aprofundada quando o comparamos a outra produção da autora cujo título é “Mãos” (2015: 36), presente em sua primeira publicação, *Transposição* (1969):

MÃOS

Com as mãos nuas
lavar o campo:

as mãos se ferindo
nos seres, arestas

da subjacente unidade

as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho

com as mãos nuas
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue.

Nos dois poemas, os signos “mão”, “luz” e “estrela” apresentam equivalências poéticas que sugerem um processo de reescrita e autorreferencialidade, de modo que percebemos alguns paralelismos expressivos, como uma divisão métrica semelhante, com 13 e 12 versos, respectivamente. Enquanto no poema de *Alba* há um processo de redução quantitativa do título no singular *mão*, cuja imagem anuncia uma ação destrutiva (“A mão destrói imagens / descristaliza signos”); em “Mãos”, a palavra no plural é acompanhada de uma ação construtiva (“Com as mãos nuas / lavar o campo”), de modo que os poemas compartilham as imagens enquanto matérias da composição poética.

Esse compartilhamento, por sua vez, é o princípio que constitui a relação entre os dois poemas, ao passo que o processo de reescrita revela a revisitação dos signos escolhidos a partir de um modelo de composição dialética: a mão, simultaneamente una e plural, é capaz de construir e destruir, pois “descristaliza signos”, como se pudesse transformar a si mesma enquanto altera aquilo que toca. Enquanto um signo da materialidade corporal, a mão progressivamente se desmaterializa de forma completa no poema de *Alba* (“A mão destrói-se”), pois sua dissolução enquanto corpo revela-se como uma desapareição material e representativa do silêncio que constitui a palavra no campo sentido, ainda que este seja, por sua própria natureza, “irrepresentável”. A mão destrói-se enquanto objeto e *palavra*: “furtando-se / à textura do ser / e do silêncio.”

Na sequência, a desapareição do corpo, ou a presença desse *corpo negativo*, desloca a função esperada da imagem da luz: a de iluminar as imagens. Os versos “e a luz de novo / desabitada / pulsa serenamente / em frio ímpeto.” constroem uma iluminação obscura, ao passo que sua forma “desabitada” e “em frio ímpeto” revela como o eu lírico escolhe apresentá-la por meio da sua sombra. Nesse sentido, a luz oscila entre a emergência e a desapareição, construindo uma equivalência com o verso do poema de 1969: “as mãos desenterrando / luzesfragmentos”, em que a composição da palavra “luzesfragmentos” reforça o processo de movimentação dialética dos poemas por meio do recurso do composto nominal amalgamado.

Sobrepor os poemas, como em um exercício de camadas, nos auxilia a observar a experiência do tempo histórico transmitida de uma obra a outra. De 1969 a 1983, a obra de Orides Fontela testemunhou duas décadas de um Brasil marcado por grandes

mudanças políticas e sociais. Do ápice da Ditadura Militar, marcado pelo AI-5 (1968), medida extrema de censura e perseguição política, até a década de 1980, representada pela transição lenta e gradual para o sistema democrático, concomitante à pressão de movimentos como as Diretas Já e à luta por uma nova Constituinte. O contexto de crise econômica, iniciado na década de 1970, agravou a pobreza e a desigualdade social no país, criando um cenário concomitante de crescimento da luta social e de aprofundamento do subdesenvolvimento. Essa conjuntura marcou esteticamente uma geração que se utilizou de “procedimentos modernos estabilizados de forma desvigorada e sem retesamento, enquanto outros continuaram repetindo bordões estereotipados da experimentação das décadas anteriores” (Bosi 2018: 119), resultando em uma literatura mercadológica e cosmopolita, de influência norte-americana e com tendência à absorção midiática.

A escolha pela revisitação dos signos citados e da utilização da autorreferencialidade pode favorecer a nossa hipótese de que Orides Fontela investiu em um movimento de recusa à reprodução excessiva da poesia, utilizando a lapidação dos versos como um posicionamento político para a não subjugação à literatura mercadológica, tão crescente em meio à década de 1980, marcada pelo início da ascensão do neoliberalismo. Como uma extensão do poema, o eu lírico orideano recusa a reprodução excessiva da expressividade lírica, e reduz-se enquanto forma e existência à medida que a produção poética é realizada. Nos últimos versos de “A mão”, embora a autora mobilize uma imagem que nos abre ao abismo: “e — naufragada a forma — / subsiste uma estrela / sobre as águas”, o eu lírico revela as contradições contemporâneas presentes em seu próprio processo de dissolução das imagens. A matéria corpórea, representada pela forma da mão, desmaterializa-se para transfigurar-se em um signo de esperança: a estrela. É a partir da composição entre *forma* e *imagem* que é possível edificar uma imagem de luz. Assim, o eu lírico retira-se do poema para inscrever-se eternamente na literatura.

OBRAS CITADAS

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

BOSI, Viviana. Tendências da poesia e de outras artes no Brasil a partir dos anos 1960: o disco voador, o pau a pique, o parangolé. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. n. 11, p. 97-122, outubro-marzo 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5354/mrd.voi11.50858>.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. Orides Fontela. *Alba*. São Paulo: Roswitha kempf, 1983. 2-7.

CHAUÍ, Marilena. Canal USPFFLCH. Colóquio Orides Fontela: 50 anos de *Transposição*. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AdlogWHKXLQ>. Acesso em: 03 fev. 2025.

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

LOPES, Silvina. Literatura e circunstância. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 162-171, 2º sem. 2003. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12509/9821>.

MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e Composição — A Inspiração e o Trabalho de Arte”. Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. 378-396.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

PILATI, Alexandre. Consciência Lírica e Trabalho na poesia de Orides Fontela. XII Congresso Internacional da Abralic. Curitiba. *Anais do...* Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0109-1.pdf>.

SISCAR, Marcos (2009). “A desconstrução de Jacques Derrida”. Thomas Bonnici & Lucia Zolin (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. 171-180.