



Universidade de Brasília

**INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
LICENCIATURA EM LETRAS-PORTUGUÊS
MONOGRAFIA EM LITERATURA**

**RACHEL PENNER DA CUNHA TORRES
MATRÍCULA: 06/93715**

LIRISMO E LUCIDEZ EM ORIDES FONTELA

ORIENTADORA: ANA LAURA DOS REIS CORRÊA

**BRASÍLIA- DF
12/2011**

Rachel Penner da Cunha Torres

Lirismo E Lucidez Em Orides Fontela

Monografia em Literatura apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção do grau de bacharel na Graduação em Letras/Português; elaborada sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Laura dos Reis Corrêa

À minha família.

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente:

À minha mãe, Marta Penner;

Ao meu pai, André Torres;

Às minhas irmãs Vitória Penner, Valentina Penner e Paola Torres;

Às minhas avós Guiomar Torres e Raquel Penner;

Aos meus avôs Moacyr Torres e Pedro Penner;

À minha tia, Hannah Torres e

à minha outra mãe, Rosária dos Santos.

Ao Roberto Aguiar, Wanja Aguiar e Júlia Aguiar.

Aos amigos e colegas:

Ricardo Selistre;

Camila Chernichiarro;

Newton Neto;

Bárbara Aguiar e

Elizabeth Hess.

Aos professores e, acima de tudo, educadores:

Ana Laura dos Reis Corrêa

Rozana Reigota Naves

Hermenegildo Bastos

Rachel Dettoni e

Christiane Benjamim

À Helena Zanella

À Fabrícia Jordão.

Resumo:

Neste breve trabalho, serão analisados sob a luz dos textos teóricos de crítica dialética de Lukács, Adorno e Bastos, os poemas “Fala” e “Rosa”, da poeta brasileira Orides Fontela. O principal objetivo é mostrar como o lirismo e a lucidez se articulam produtivamente nesses poemas dando a ver não só a dolorosa autoconsciência do trabalho poético na escritora, como também as contradições inerentes à este tipo de trabalho. A mais explícita destas é o gesto reificador que a palavra poética sempre leva consigo no seu intento de humanização. Nos poemas analisados, a consciência sobre a crueldade do gesto estético se mostrará não só como um resultado do trabalho poético, mas como algo inexorável a ele, como sua própria condição de existência. No entanto, a poeta, ao se servir conscientemente dos recursos que seu trabalho especializado lhe oferece, ela consegue, contraditoriamente, usá-los para criticar o seu próprio trabalho, renegando o seu caráter reificador. A lucidez e o lirismo unem-se para se autocriticar, dando forma à poesia de Orides, mostrando também, que juntos, constituem um meio privilegiado de se ver o mundo reificado e alienante em que vivemos.

Palavras-chave: *Poesia brasileira; Orides Fontela; trabalho poético; mimese; reificação; lucidez e lirismo e autoconsciência.*

Abstract:

In this short work, will be analyzed in light of the theoretical texts of dialectical criticism of Lukács, Adorno, and Bastos, the poems "Fala" and "Rosa", by the Brazilian poet Orides Fontela. The main goal is to show how the lucidity and lyricism are productively articulated in these poems, therefore revealing not only the painful self-consciousness in the writer's poetic work, but also the contradictions inherent in this type of work. The most explicit of these is the reified gesture that the poetic word always carries with itself in its attempt to humanize. In the analyzed poems, the awareness about the cruelty of the aesthetic gesture will reveal itself not as a result of the poetic work, but as an inexorable thing within it, as his own condition of existence. However, the poet, by making a consciously use of the resources that her specialized work offers, she succeed at, paradoxically, using them to criticize her own work, denying its reified attribute. The lucidity and lyricism unite for self-criticism, showing however, that together they are also a privileged mean of seeing the reified and alienating world in which we live.

Key-words: *Brazilian poetry; Orides Fontela; poetic work; mimesis; the reifying gesture; lucidity and lyricism and self-conscious.*

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Desenvolvimento.....	9
1.1 O potencial mimético da obra lírica.....	9
1.2 Lirismo e lucidez em Ordes Fontela.....	14
Considerações Finais.....	24
Referências bibliográficas.....	25

INTRODUÇÃO

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu no interior do Estado de São Paulo, em São João da Boa vista, no ano de 1940. Filha única de Álvaro Fontela e Laurinda Teixeira Fontela, pais humildes, mas que muito valorizavam a educação formal, desde muito pequena foi incentivada a ler bastante. Sua mãe foi responsável por sua alfabetização, enquanto seu pai, embora analfabeto, provavelmente foi o responsável por incutir-lhe um grande afeto pelo mundo das letras, ao contar-lhe toda noite, um conto de fadas, sendo assim sua primeira influência literária. Mais tarde, já adulta, “ela repete o gesto paterno, não narrando contos de fadas, mas recontando a história dos ser e da linguagem” (BUCIOLI, 2003, p.23) por meio da palavra poética.

Durante sua juventude, Orides teve vários de seus poemas publicados, porém apenas em âmbito municipal. Somente em 1969, num contexto sociopolítico bastante conturbado, Orides se lança ao cenário lírico brasileiro com seu primeiro livro, *Transposição*. Esta obra foi muito bem recebida por grandes intelectuais, como Antônio Cândido, Davi Arrigucci Jr., Alcides Villaça, Marilena Chauí, Augusto Massi, entre outros, inclusive estrangeiros. Alguns destes grandes nomes, além dos ensaios, prefácios e elogios que teceram à poesia de Orides, também a ajudaram diretamente em sua trajetória artístico-cultural, ao incentivá-la e assisti-la na publicação de seus livros.

Apesar de todo esse reconhecimento pela parte da crítica, Orides seria totalmente desconhecida pelo público brasileiro, não fosse uma revista de grande circulação nacional que veiculou uma reportagem curiosa sobre sua vida particular, o que acabou por motivar entrevistas com a poeta em famosos programas de televisão.

Após *Transposição* (1969), Orides publicou mais cinco livros até 1996: *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996). O que se pode concluir desses longos intervalos entre cada obra é que eles possibilitaram Orides a amadurecer suas habilidades como poeta. No entanto, essa maturação não a levou a uma direção distinta da que foi traçada em sua primeira obra, ao contrário, o resultado dessa maturação é “uma profunda unidade que revela uma sistêmica de símbolos e atitudes poéticas caracterizadas pela economia verbal, pela racionalidade, a delicadeza e a dor” (PILATI, 2011, p. 1).

De fato, percebe-se no conjunto da obra de Orídes uma simbologia construída pelo uso de um grupo determinado de termos tais como: água, sangue, pedra, luz, pássaro, fonte entre outros, que tem seu potencial simbólico ampliado, ou melhor dizendo, transformado pelas atitudes poéticas lúcidas e lúdicas da poeta. Estas características, que fazem a obra Orídes, acabam por motivar, muitas vezes, uma leitura apenas simbólica e metafísica de seus poemas. No entanto, pretendo neste trabalho realizar leituras que mostrem que a poesia de Orídes, ao se afastar da realidade, acaba por trazê-la em si numa relação mimética entre obra e sociedade, que não é a mera repetição desta última.

Para isso, muni-me de um aparato teórico de crítica literária dialética muitíssimo válido e esclarecedor, que são os textos de Lukács (2003), Adorno (1991) e Bastos (2010), exposto no capítulo: *O potencial mimético da obra lírica*, e que me serviu de base para as leituras críticas dos poemas “Fala” e “Rosa”, presentes em *Transposição*, as quais, por sua vez, serão encontradas no capítulo: *Lirismo e Lucidez em Orídes Fontela*. Busquei muitas informações, também, em diversos trabalhos que se propuseram analisar a obra de Orídes, em especial, o brilhante artigo de Pilati (2011), intitulado *Consciência lírica e trabalho na poesia de Orídes Fontela*.

Por meio das análises dos poemas citados acima, pretendo mostrar, mais especificamente, que a relação da poesia de Orídes com a sociedade, encontra-se na cuidadosa solução formal desenvolvida por ela em seus poemas. Solução, esta, derivada do altamente produtivo e revelador atrito entre lirismo e lucidez, o qual se percebe no interior da configuração de seus poemas.

Assim, vale ressaltar que “... o poema se refere a si próprio, ao trabalho poético, antes de se referir à realidade social” (BASTOS, 2011, p.14). Por isso, levarei em conta, em primeiro lugar, a autorreferência presente na obra, o próprio trabalho poético, para, então, entender sua referência à sociedade. Portanto, o ponto da poesia de Orídes que investigarei, será o próprio trabalho investido na produção de sua poesia, pois a partir da expressão desse trabalho, é que se pode ver as diversas contradições do fazer poético e, conseqüentemente, as contradições da sociedade.

1. DESENVOLVIMENTO

1.1. O potencial mimético da obra lírica

Após a leitura de todo o conjunto da obra de Orides, percebe-se que em sua primeira obra, *Transposição*, que é dividida em quatro partes: Base, (+), (-) e Fim, Orides nos apresenta o projeto de escrita poética que norteará suas demais produções. Nela já se nota claramente um eu-lírico inquieto, incomodado pela consciência extremamente lúcida e dolorosa que possui do trabalho poético e que dele deriva. Essa consciência é uma espécie de luz do meio dia, que vem da poeta e que se reflete em seus poemas, deixando ver seus próprios limites e a dor investida em sua produção. Nas palavras de Orides: “A luz destrói os segredos:/A luz é crua contra os olhos/Ácida contra o espírito.”

Da configuração, e também da temática, dos poemas orideanos, nota-se, portanto, uma tensão proveniente do embate travado entre eu-lírico e palavra- que é o próprio trabalho poético. Esse embate não deriva de uma possível dificuldade que Orides possa ter com os recursos laborais da poesia, pois, desses, ela tem amplo e profundo domínio. A sua luta com a palavra, que pode ser caracterizada por um tom fatalístico e nostálgico, mas também estoico, deve-se à consciência de Orides das contradições do fazer poético.

De fato, existe no trabalho poético um desejo, em maior ou menor grau preenchido por angústia, de se voltar ao lugar original da palavra, à fala existente em uma época anterior a do processo de reificação do mundo fetichizado, o qual se constituiu por meio do trabalho estranhado, que se reproduz indefinidamente, ampliando ainda mais a reificação. No entanto, sabe Orides que este lugar original da palavra é inacessível e que ele pode ser vislumbrado apenas por meio do trabalho artístico, no seu caso, poético, o qual, no entanto, por ser um trabalho especializado também se aproxima (e se afasta, contraditoriamente) do trabalho estranhado, pelo isolamento necessário para sua produção e pelo gesto reificador inerente a si.

Felizmente, Orides, ao apresentar sua luta, poder-se-ia dizer, também, seu jogo com a palavra poética em seus poemas, mostra que sua produção também é trabalho, e ao mostrá-la com toda sua dor e lucidez, Orides critica o trabalho especializado do

poeta, alçando assim o trabalho poético à posição de trabalho livre. No entanto, por ser também trabalho humano e, principalmente por ser especializado, o trabalho poético não consegue se libertar totalmente do caráter reificado que pesa sobre todas as produções humanas, mas se mostra diferenciado pela sua autocritica, por falar de si, dando a ver sua própria condição. Assim, a poesia de Orídes é, portanto:

“... uma poesia que retira a força de sua potência estética da exibição dilacerada do trabalho especializado do poeta, que num movimento de alta voltagem dialética, renega os elementos dessa especialização e os aproveita com a mais “violenta” delicadeza.” (PILATI, 2011, p.2)

Para se entender, então, toda a força crítica que reside nos poemas de Orídes, será investigada a representação do trabalho nos poemas da poeta. Esta representação, assim como foi feito no trabalho de PILATI (2011), será entendida menos como referência temática e mais como uma solução formal encontrada por Orídes na feitura de seus poemas e que a liga ao contexto histórico e social do qual ela faz parte. Para esta empreitada de análise dos poemas orídeanos, serão explicitadas aqui algumas ideias a respeito do potencial mimético da poesia.

Segundo BASTOS (2011, p.12), “a obra literária é uma forma muito específica de mimese ou representação”. A obra renega o mundo, as dores e aflições resultantes das relações mercadológicas cruéis existentes entre os homens e entre eles e as coisas. Ela forja, portanto, outras realidades. Assim, literatura e mundo tornam-se polos opostos de uma relação dialética.

No entanto, a obra literária, a lírica em especial, se liga ao mundo que nega por, paradoxalmente, falar sempre, primeiramente de si, isto é, por mostrar-se representação do subjetivo, mostrando-se também como um trabalho humano, no entanto, diferenciado, pois, devido às suas contradições, ele consegue produzir uma lógica diversa da lógica dominante do mundo reificado. Assim, ao se negar fazer parte deste mundo, a poesia se firma como o “*locus* em que se acende a perspectiva do mundo da liberdade e, ao mesmo tempo, a percepção das necessidades humanas, das ruínas e do cansaço do trabalho” (BASTOS, 2011, p.33). Por isso, diz-se que ao se afastar do mundo, a obra o traz em si. É, portanto, nesta contradição entre o mundo subjetivo do poema e o mundo objetivo real, que reside o potencial mimético da poesia.

Segundo LUKÁCS (2009, p. 247), autor que muito provavelmente influenciou Bastos (para não dizer com certeza), “a lírica- no sentido indicado pela estética marxista em geral- é tanto quanto a épica e o drama, um reflexo da realidade objetiva que existe independentemente da nossa consciência”. Por isso, para ele, não seria certo pensar que uma criação é mais verdadeira, quanto mais o autor mantiver longe dela sua subjetividade. Assim, ele explica que o reflexo da realidade objetiva existente em um poema se dá de maneira diversa aos outros gêneros literários, pois a subjetividade, que está presente também nestas outras formas literárias, tem na lírica um significado especial, pois mesmo nos poemas mais objetivos, como o de Orides, por exemplo, a subjetividade é o seu fundamento, seu centro e neles ela desempenha um papel visivelmente dinâmico. É esta função específica da subjetividade, portanto, que diferencia a lírica dos outros gêneros.

Assim, levando em conta esta função dinâmica da subjetividade, não se pode depreender da definição da lírica como reflexo da realidade, como “espelho do mundo”, expressão que Lukács empresta de Heine, que este reflexo se dá de forma passiva. Lukács explica:

“O comportamento poético lírico é indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Com efeito, o caminho que leva do fenômeno à essência, da superfície à lei, só pode ser percorrido de modo ativo. Mas esta atividade não suprime de modo algum o caráter fundamental de todo o processo, ou seja, o de ser um reflexo da realidade objetiva. Ao contrário, trata-se da forma mais profunda e autêntica desse reflexo”. (LUKÁCS, 2009, p. 248).

Ao prosseguir, Lukács chama a atenção para o fato de que tanto a essência e a lei quanto o fenômeno e a superfície são realidades objetivas e que, portanto, a apreensão da totalidade do real só pode ser feita quando a realidade dialética objetiva entre fenômeno e a dialética subjetiva da penetração do indivíduo na essência são entendidas como indissociáveis. A especificidade da forma lírica, portanto, estaria no fato de que este processo dialético aparece no plano artístico da obra.

Para finalizar sua explicação sobre a relação dialética entre os polos objetivo e subjetivo que se faz presente na lírica, e que a torna possível refletir o real, LUKÁCS (2009) empresta de Spinoza as categorias de *natura naturata* (natureza criada) e *natura naturans* (natureza criadora), sendo a primeira correspondente ao eu-lírico e sua expansão, e a segunda, a consciência poética, segundo a perspectiva de PILATI (2011).

PILATI (2011) apresenta uma interessante interpretação das formulações de Lukács sobre o potencial mimético da forma poética. Para ele, embora o pensador húngaro não deixe claro,

“A lírica tem, pois, o condão de representar a subjetividade em movimento (...) este movimento diagnosticado pelo pensador na forma lírica é uma espécie de exibição da consciência do trabalho criador. O movimento gravado pela forma lírica seria, nesses termos, o da consciência tornada trabalho na própria criação do poema.” (PILATI, 2011, p.2)

Adorno (2003) mostrou ideias a respeito do potencial mimético da obra lírica, em sua palestra, que muito se aproximam das ideias de Lukács. Para aquele pensador alemão a contradição específica da forma lírica é a subjetividade que se transforma em objetividade por meio da linguagem- este é o movimento ao qual Pilati faz referência em sua interpretação das formulações de Lukács-, a qual é, em si, algo duplo.

Se, por um lado a linguagem adquire uma determinada configuração que a ela é imposta pelo indivíduo ao se tornar obra estética, por outro, por ser também uma ferramenta de comunicação, o “meio dos conceitos”, ela também está indissociavelmente ligada ao universal, à sociedade. No entanto, é justamente devido àquele caráter individual assumido pelo poema, que ele alcança sua universalidade. Isto não quer dizer que o poema se torna universal por transmitir algo que outros pensam ou sentem, mas que não conseguem exprimir. Adorno (2003) deixa bem claro, que não se deve pensar dessa maneira, por que:

“... o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando, desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano.” (ADORNO, 2003, p.66)

Portanto, o universal humano presente na obra lírica a que Adorno (2003) se refere, não é aquele vago e abrangente, mas um universal que está essencialmente ligado ao social, pois o caráter específico e individual que o poema adquire enquanto obra estética, que é fruto do isolamento da palavra lírica (o trabalho especializado) está pré-traçada na sociedade individualista.

Esta sociedade individualista é a mesma sociedade fetichizada de que fala Bastos (2010). Nela, o trabalho estranhado e o insaciável desejo de lucro, transformaram as relações humanas em relações mercadológicas, promoveram a alienação do homem e sua coisificação. Aqueles que são donos dos meios de produção tem seu capital em

contínuo crescimento, enquanto aqueles que pouco ou nada possuem, vendem sua força de trabalho, perpetuando assim sua condição cruel e alienante. A realidade criada é, portanto, uma realidade hostil, fria, opressiva e é ela que está impressa em negativo na forma lírica. Nas palavras de Adorno:

“A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de negação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.” (ADORNO, 2003, p. 69)

A interpretação social da obra lírica proposta por Adorno (2003), portanto, não deve ser algo alheia ou externa a ela. O caminho percorrido por aquele que analisa a obra deve ser do intrínseco ao extrínseco, isto é, o conteúdo social não deve ser trazido de fora da obra, mas deve ser intuído dela. A obra lírica deve ter uma unidade, em que se apresente a totalidade social, apesar de todas as suas limitações.

Enfim, o movimento da subjetividade que toma forma na obra lírica, o movimento do sujeito de voltar-se a si mesmo por intermédio da linguagem, traz consigo, justamente por afastar-se do mundo, e não falar de nada alheio a si, uma universalidade humana que é essencialmente social. No sujeito está presente tanto uma ânsia e um amor a essa humanidade, ao puro existir – que está perdido –, como também, em negativo, o descontentamento com o momento histórico e a sociedade, que por lhe causar sofrimento e por ser individualista o impele a voltar-se a si e a projetar realidades diversas.

Assim, na forma lírica articulam-se, por uma operação de alta complexidade linguística, subjetivo e objetivo, obra poética e sociedade. Por meio dessa articulação dá-se a ver tais contradições e outras que a elas estão relacionadas, o que dificilmente poderia ser visto sem o intermédio da obra artística, pois:

“Diante de uma forma lírica, testemunhamos a exibição de uma espécie de instante primevo de uma reconfiguração desautomatizada da relação sujeito-objeto, em que o mundo se torna outro, ou se apaga, a fim de exhibir uma inteligibilidade mais oxigenada da realidade prévia do poema.” (PILATI, 2011, p.3).

1.2 Lirismo e lucidez em Orides Fontela

As formulações teóricas de Adorno (2003), Bastos (2010) e Lukács (2011), expostas no capítulo anterior, me servirão de base para as leituras críticas que farei de poemas escolhidos de Orides Fontela, pois pretendo mostrar que em seu aparente distanciamento da realidade objetiva, seus poemas mostram uma exibição consciente do trabalho poético e dos recursos laborais neles empregados, bem como um questionamento deste trabalho específico, os quais indicam ter Orides uma forte consciência também do ser poeta e de sua posição no sistema literário brasileiro. Esta exibição vai se construindo no e pelo fazer poético dando a poeta uma lucidez impregnada de uma dor, nostalgia e fatalismo, representadas de maneira sutil e estoica.

Os sentimentos de dor e nostalgia, por sua vez, mostram um forte incômodo com o seu próprio fazer poético, que pelo seu caráter de isolamento e especialização, o aproximam do trabalho reificado e alienante, mas que, diferentemente do trabalho estranhado, apresenta uma autoconsciência, que se deve justamente a essa especialização, e que deixa ver as contradições entre obra e sociedade, arte e vida, mundo fetichizado e a humanidade que dele se esvaiu, apresentando-se assim, como trabalho livre. Portanto, a lírica de Orides ao mostrar-se consciente de si mesma, mostra-se também, indissociavelmente ligada ao mundo coisificado que sua poesia nega, às relações sociais nele presentes e ao contexto histórico do qual faz parte.

Apesar de se perceber na lírica orideana os sentimentos de dor, nostalgia e fatalismo, pode-se dizer que nela, a subjetividade é, de certa forma, superada pela sua forte lucidez, pois esta, apesar de ser a origem daqueles sentimentos é também o que controla e torna discreta a sua expressão. O que predomina na lírica de Orides é uma consciência totalmente contrária à romântica, pois, como discorre Villaça (1992), a poeta não possui a crença de que na atividade simbólica (na atividade de nomear, fundamento da linguagem e do trabalho poético) pode-se alcançar uma harmonização - eu diria: uma reintegração com o mundo natural e o acesso a palavra original não reificada, daí a nostalgia. Pelo contrário, a poeta deixa bastante clara a existência de uma distância entre as palavras e as coisas, que é o silêncio.

As palavras são dolorosamente vistas por Orides, como uma forma de mediação para a expressão da essencialidade das coisas, a qual nunca poderá ser de todo apreendida, mas entende que em sua corajosa batalha poética, ao exhibir o seu trabalho e, portanto a sua busca, ela exhibe também as contradições do fazer poético e da sociedade

da qual faz parte, o que já é algo grandioso. Para dar forma estética a suas ideias, a poeta lança mão de símbolos emprestados da tradição literária, porém, articulando-os de uma nova maneira, dando a eles significados originais- diria até mesmo, inesgotáveis-, o que mostra uma atitude poética bastante moderna.

A partir da exibição desse exercício, que faz parte do trabalho poético, Orides deixa clara aquela distância entre a essencialidade das coisas e elas próprias, entre o existir e o puro ser e entre a palavra poética e a palavra original. A exibição deste exercício, e conseqüentemente, do potencial e dos limites da palavra poética, está presente em toda a obra da poeta, e é apresentado a nós em seu primeiro livro, *Transposição*, desde sua epígrafe:

“A um passo de meu próprio espírito
A um passo impossível de Deus.
Atenta ao real: aqui.
Aqui acontece.”

Este exercício de exibição do trabalho poético, essa consciência lúcida que emana dos poemas de Orides servem, de acordo com PILATI (2010) como um contrapeso à “expressividade lírica e à magia dos recursos musicais do poema”. Assim, a forma bela que a lírica da poeta adquire ao se tornar obra estética, sempre passa por um filtro de lucidez e autoconsciência poética, que dá a ver os dilemas do trabalho poético.

Antes de seguirmos para a análise dos poemas, julgo interessante ressaltar que eles foram escolhidos da obra *Transposição*, a qual, como foi dito anteriormente, é uma obra dividida em quatro momentos, dos quais, Villaça (1992) faz uma excelente interpretação:

“... I — Base, o título, entre arquitetônico e musical, expressa, de fato, um fundamento, tal o de um alicerce, tal o de uma tonalidade básica; são poemas que falam da criação e do jogo poéticos, da desejável geometria, da transparência da palavra, do trançar e do destrancar, do laboratório e do experimento, do aprender e do tatear; em II — (-), o conceito da subtração e da perda casa-se bem com o tom menor em que os poemas cantam sobretudo a dor, a crueldade, o impasse que marcam o "não saber não saber não saber não saber" de cada acontecimento, enfatizado o intervalo de silêncio que medeia o objeto e sua expressão, tornando o sujeito um "ser perdido / em vozes fragmentos" e deixando patente "a inútil crueldade / da análise"; mas em III — (+), a adição e o ganho, afinados pelo tom maior, lembram a possibilidade repentina de lucidez, da "imor / talidade do instante", de "fixação tranquila", de "céu apreendido" e de momentos para sempre mágicos, como aquele em que "o girassol me escolhe" e se faz "flor para sempre e muito mais / que flor"; e em IV — Fim há tanto uma síntese conclusiva dos momentos quanto uma

especulação teleológica: é o que está em "Questões", na pergunta fundamental: "o / fruto / arquitetado: / como o sermos?" — pergunta que encena o movimento essencial da poesia deste livro: transpor-se o ser na intimidade dos símbolos que durem para sempre, em esforço de — mais do que adotar uma máscara — erigir-se tal uma "estátua jacente" que "habita / tempos não sabidos / de mortos e vivos". (VILLAÇA, 1992, p.203-204).

Os poemas, que serão analisados em seguida, constam da parte II (-) do livro, a qual, segundo BUCIOLI (2003, p. 62) é “Síntese da subtração, da perda (...) revela a convivência difícil entre o sujeito-lírico e a palavra- entre o “eu” e o real que se nomeia” São eles: “Fala” e “Rosa”. Leiamos, então:

“Fala

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

Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.

Tudo será
capaz de ferir. Será
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade).”

Este poema, curto e preciso, consiste na própria formalização da tensão que lhe dá origem: a tensão entre fala e palavra, dilema do fazer poético. Sua forma concisa e sua precisão são um indício de que este é, para o eu-lírico, algo difícil e muito refletido, pois ao não seguir o livre fluxo da fala, mostra que a subjetividade do poeta teve que,

antes de adquirir a forma estética, passar dolorosa e cruelmente pelo filtro da lucidez e racionalização, as quais encontram seu apogeu na palavra poética.

Explorando ainda, a concisão e precisão do poema, e os consequentes espaços em branco que o circundam- características de toda a obra de Orídes- pode-se entender que antes da tensão entre fala e palavra há a tensão entre silêncio e linguagem, o que indica uma hesitação da poeta em quebrar este silêncio. A sua hesitação reside na dúvida de que ele seja o melhor ou o único meio de se ter acesso às coisas que busca, como a verdadeira apreensão do real e da essencialidade das coisas e uma reintegração com o todo, pois, como poeta lúcida e fatalista, sabe que a palavra poética é reificadora na sua atividade de nomear e criar, podendo, assim, separá-la das coisas que tanto almeja.

Corajosamente, Orídes decide profanar o silêncio e dissolvê-lo em palavras (imagem da própria poeta), mas não deixa a dor e o incômodo da sua escolha para trás, fazendo-a brotar juntamente com a escrita, em cada um de seus poemas.

O poema “Fala” transmite, claramente, muita dessa sua dor e incômodo a partir da exibição consciente que a poeta faz do seu trabalho poético. A dor do eu-lírico em ter que verter a fala, palavra em seu lugar original, portanto não reificada, em palavra poética “cruel, ainda que bela” (PILATI, 2011, p.6), emana do atrito entre esses dois polos. Este movimento violento é avaliado lucidamente pelo eu-lírico em cada estrofe, tendo início desde o seu primeiro verso: “Tudo/ será difícil de dizer...”, “Tudo será duro...”, “Tudo será/capaz de ferir.”, “Não há piedade nos signos”, sendo resumido no último verso do poema: “(Toda palavra é crueldade”).

O efeito da figura estilística do paralelismo neste poema, que consiste na repetição da mesma estrutura “Tudo será” mais uma expressão negativamente caracterizadora da palavra, reforça tanto o caráter negativo que esta tem para o eu-lírico, quanto o seu alto nível de lucidez, e também remete ao fazer mecânico do trabalho estranhado, que tanto renega. Isto mostra a genialidade da poesia orídeana, pois ela, contraditoriamente usa um recurso bastante característico da lírica, para criticar a própria especialização do trabalho poético. Assim, o poema vai adquirindo forma estética, que se faz, ao mesmo tempo, constatação e contestação do próprio conteúdo, isto é, o da violência que há em transfigurar a fala em obra estética. A violência da reificação.

A crueldade do gesto estético não deve ser visto, no entanto, apenas como uma conclusão a que chegou o eu-lírico após a escrita de seu poema, mas como “um

resultado do trabalho poético que a consciência lírica já dava como certo” (PILATI, 2011, p.6). A crueldade do gesto estético é a condição de sua própria existência. A beleza da forma lírica, da obra estética em geral, sempre estará vinculada à violência e crueldade da lógica da reificação, da qual tenta se afastar. Por isso:

“Em Orídes, graças a essa consciência lírica incomodada e incômoda, o belo é sempre vivido como um hiato, como um quase, como uma hesitação, ou como certo elemento que acompanha o seu próprio avesso, que é gritante.” (PILATI, 2011, p. 6)

A lírica de Orídes tem a sua força, portanto, na consciência lírica que a poeta possui e que a possibilita usar as ferramentas do seu trabalho especializado, que a ligam à lógica do mundo reificado, o qual ela renega, para criar uma outra realidade, em cuja unidade pode se ver os dilemas do fazer poético e as contradições entre obra e sociedade e às que a ela estão relacionadas, como a contradição entre trabalho estranhado e trabalho livre e entre subjetividade e objetividade.

No poema “Fala”, outro indício que mostra a autoconsciência lírica presente no poema é o uso dos dois pontos na primeira frase da primeira e segunda estrofe, assim como o uso dos parênteses no último verso, características da escrita que a afastam ainda mais da língua falada e que reforçam a ideia do emprego de um processo racionalizador para a construção do poema, mostrando o atrito doloroso entre lirismo e lucidez e entre fala e palavra poética e, conseqüentemente, a crueldade desta.

O gesto violento e racionalizador incutido no trabalho estético de transformar a fala em palavra poética, criando assim uma nova realidade, pode ser comparado aos primeiros gestos de emancipação do homem no intento de tornar-se livre da sua relação de dependência com a natureza. O ato de nomear e o trabalho- atos indissociáveis e constitutivos do fazer poético- foram os gestos humanizadores que lhe possibilitaram um domínio sobre o meio natural, mas que também o exilaram da liberdade e integração que eram vividas neste meio. Enfim, foi a consciência das suas relações de dependência e de suas necessidades, bem como o uso de ativa racionalização que deram ao homem suas várias conquistas, mas que também lhe restringiram uma liberdade primeva.

O trabalho especializado do fazer poético se mostra doloroso e incômodo no poema “Fala”, pois se mostra tributário do processo de humanização e racionalização que construiu um mundo reificado, exilado do mundo natural. Sendo a obra lírica, uma realidade outra que nega e se afasta do mundo objetivo, mas que o traz em si no ato

especializado e racional investido no trabalho poético- racionalização, esta, descrita no poema como “luz impiedosa/ excessiva vivência/ consciência demais do ser”- a palavra poética também se faz real no violento gesto estético e, por isso, “nunca é suave”.

Parece ter sido o poema “Fala” escrito após uma profunda e refletida tomada de consciência do vínculo inexorável da palavra poética com a reificação, por isso se sente a dor do eu-lírico, mas uma dor que não o dilacera- a racionalização parece controlar tudo. A poeta usa vocábulos e expressões, aludindo à palavra, portanto, ao fazer poético, que remetem à dor e à violência, tais como: “difícil”, “duro”, “impiedosa”, “ferir”, “agressivamente”, “despedaça”, “crueldade”, mas a cuidadosa arquitetura do poema, sua concisão e sua linguagem conceitual-filosófica, afastam a subjetividade e mostram um eu-lírico equilibrado, que tem sob domínio os seus sentimento.

Da autoconsciência do trabalho poético também deriva um tom nostálgico e fatalista do poema. Há uma saudade da época em que a fala ainda não sofrera o processo violento da reificação. Esta fala era encontrada numa realidade histórica em que o homem ainda não estava apartado da natureza, em um mundo em que não existia o trabalho estranhado, reificador e alienante. Este mundo, sabe o eu-lírico não ser mais possível e a palavra poética, por mais que tente buscá-lo no intento de ser fala ideal, só pode tentar fazê-lo por meio de um processo racionalizador e reificador, que é o processo da transfiguração da fala em palavra poética – que o poema “Fala” mostra-, que também pode ser libertador por dar a ver as contradições de uma sociedade, que não se veria não fosse o próprio caráter contraditório da obra lírica.

Desta forma, ao mesmo tempo em que o poema se mostra como trabalho reificado, ele também se autocritica, apontando para o fato de que a racionalização, que proporciona a alienação do homem e a reificação do mundo, pode ser também um instrumento de autocrítica e de liberdade. Portanto, o que se representa no poema, então é:

“... o dilema fundamental do trabalho poético, ou seja, a possibilidade/impossibilidade de a palavra (em geral e também a palavra poética em particular) captar o mundo, num processo de racionalização da experiência que é humanizador, precisamente porque é fruto da contradição entre reificação e a emancipação.” (PILATI, 2011, p. 8)

Façamos, agora, a leitura do último poema que será analisado:

“Rosa

Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiquei-a no símbolo
(mas sem elidir o sangue).

Porém se unicamente
a palavra FLOR – a palavra
em si humanidade
como expressar mais o que
é densidade inverbal, viva?

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

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

Neste poema, assim como em “Fala”, lirismo e lucidez se atritam dando a ver os limites e potenciais do trabalho poético, enfim, suas contradições. Fala-se aí, também como no poema anterior, da humanização pela palavra, o que pode ser visto não só em seu conteúdo: “a palavra FLOR- a palavra/ em si humanidade”, como também no próprio gesto de nomeação inculcado no fazer poético. Este repete, numa segunda imediatidade, àquilo que torna os homens tão diferentes do resto dos seres do reino animal: a criação de uma linguagem muitíssimo elaborada e articulada, a qual, num processo violentamente racionalizador, em quase todas as sociedades existentes, além da fala, passou também a ser concretizada na forma escrita. A palavra em contexto poético, no entanto, sofre ainda mais um nível de racionalização, pois, neste caso, ela também é pensada quanto ao seu potencial estético, ganhando um *status* simbólico além do sígnico.

Na primeira estrofe do poema, o eu-lírico apresenta uma metáfora bastante violenta, mas equilibrada pela lucidez do eu-lírico que transparece na concisão e metrificacão da estrofe e também em seu conteúdo, para se referir ao seu ato de substituir o nome “rosa”- pelo seu símbolo, fazendo-o “(... sem elidir o sangue)”, mostrando, assim, uma posição fortemente negativa em relação ao nome da flor (ao ato de nomear, classificar), que diferentemente do símbolo, consegue tornar a distância

entre a coisa e sua essência muito menor. De uma forma mais clara, numa tentativa de alcançar a essência daquilo que o nome “rosa” se refere, o eu-lírico “assassina” este nome, que remete a um alto grau de arbitrariedade, de humanização pela palavra, para simplificá-la no símbolo, mas mantendo a sua essência – não houve a elisão do sangue.

O interessante é que o eu-lírico não elaborou apenas um símbolo e o deixou só para expressar a essência da flor. Não. Para tentar apreendê-la o eu-lírico decidiu descrever o processo completo de transpor a essência para o símbolo numa metáfora que é apresentada em toda a primeira estrofe– mostrando, portanto, a autoconsciência do trabalho poético, dando a ver também que o fazer estético não é magia, puro fruto da inspiração, mas sim trabalho humano consciente e que ao se negar ser magia, tenta se afastar do mundo reificado e do trabalho estranhado que nele predomina, tentando afirmar-se como trabalho livre.

Assim, no segundo parágrafo, o eu-lírico contrapõe o uso da palavra “FLOR” sozinha “ ... se unicamente/a palavra FLOR” - que escrita nessa forma, deixa bastante evidente seu caráter arbitrário como signo verbal- com o símbolo no qual diz ter transposto a essência da flor na primeira estrofe. No entanto, mesmo não sendo o nome “rosa”, que é duplamente racionalizador por dar nome àquilo que já é nomeado, o signo verbal “FLOR” é “em si humanidade” e por isso também não consegue expressar a essência daquilo que nomeia, a sua “densidade inverbal, viva”.

Após mostrar o limite e o potencial do símbolo- aquele apreendido da inevitável simplificação de algo complexo que existe no processo de se criar um símbolo, e este da sua capacidade de conter o sangue deste “algo complexo” – e condenar o uso do signo verbal sozinho que é “em si humanidade”, o sujeito lírico continua distante da completa comunhão com a essência das coisas e dos seres, pois o símbolo, fruto do trabalho poético, é também mediação.

Isto pode ser visto na configuração dos versos solitários: “(a ex-rosa, o crepúsculo/o horizonte)”, os quais, além de constituírem sozinhos a menor estrofe do poema, estão entre parênteses, reforçando a condição de distanciamento e intocabilidade daquilo a que eles se referem. Outro verso está escrito entre parênteses e é justamente aquele que diz respeito ao “sangue”, à essência da flor: “(mas sem elidir o sangue)”. Este sangue, apesar de ser expresso pelo símbolo é, no entanto, intocável, pois se encontra mediado por ele. Desta maneira, o resultado do trabalho poético mostra-se vão e, também, reificador, pois no movimento de criação da palavra estética, o “sangue” dos

seres e das coisas é recriado e, por isso, não se pode ter acesso direto ao “sangue” original.

Portanto, não satisfeito com o potencial limitado e limitador do símbolo resta ao eu-lírico apenas uma coisa a se fazer, o que é apresentado na última estrofe: “Eu assassinei a palavra/ e tenho as mãos vivas em sangue”. Estes versos mostram o forte desejo do eu-lírico de eliminar o obstáculo que o impede de ter acesso direto à essência das coisas e dos seres, isto é, a palavra. Por isso, ao assassinar esta, o eu lírico consegue entrar em contato com o “sangue”, com a essência do que o signo verbal “FLOR” se refere: “e tenho as mãos vivas em sangue”. Sabiamente, o eu-lírico recupera o termo “viva” (só que no plural) utilizado no último verso da segunda estrofe “é densidade inverbal, viva”, que diz respeito à “densidade inverbal” da flor.

Assim, a frustração do eu-lírico com o fazer poético, traz à tona uma intensa passionalidade, que toma conta da última estrofe, contrastando-a com a lucidez e o asceticismo da primeira estrofe. Enquanto nesta, o eu-lírico fala sobre seu trabalho, que consiste na transposição do “sangue” da flor para o símbolo, utilizando uma expressão e um vocábulo que podem ser considerados antilíricos: “forma complexa” e “simplifiquei”, mostrando, assim, sua autoconsciência poética e o caráter de trabalho do fazer poético; na última estrofe, o eu-lírico apresenta suas “mãos vivas em sangue”, sugerindo uma imagem suja, brutal e muito passional do eu-lírico.

A metáfora do assassinato da palavra mostra a forte aversão à “palavra/ em si humanidade”, pelo seu caráter reificador. Para o eu-lírico nem o nome, nem a palavra, nem o símbolo bastam, pois são formas de mediação, de reificação. Restou-lhe apenas assassinar a palavra para entrar em contato direto com o sangue da flor (o que acontece, também, apenas quando ele escreve este movimento, isto é, apenas no nível literário. O real parece ser a palavra que descreve o acesso ao sangue da flor, e não o sangue em si, sua essência). Porém, o registro da sua tentativa, isto é, do trabalho poético e da sua frustração se fazem indispensáveis para Orides, pois:

“Na finitude mesma das palavras, das imagens, dos símbolos, explora-se a convicção de que a proximidade calorosa com o "essencial" dos seres e das coisas guardará sempre "um passo" dele, dessa suspeita de Verdade que movimenta a consciência. A poesia de Orides supõe a universalidade desse movimento, e quer acompanhá-lo dentro de si mesma porque verá nele alguma solidarização vital. O trabalho do poema lírico, como se sabe, é exatamente este, e nenhum outro o substitui nesta função.”(VILLAÇA, 1992, p. 214)

No analítico poema “Rosa”, o eu-lírico ao mostrar detalhadamente os violentos processos incutidos na tentativa de apreender a essência das coisas, por meio do

trabalho poético, dá a ver as contradições deste trabalho, que muitas vezes se escondem atrás da sua bela forma estética. O fato de se intitular um poema tão lúcido e, de certa forma, antilírico de “Rosa”, palavra tão usada na tradição lírica ocidental, o que pode parecer bastante contraditório, dá um efeito irônico ao poema, em que reside parte da sua negação ao potencial reificador da palavra poética, pois ao não se constituir como mais um poema de atitude romântica sobre rosa, mas sim como um que mostra o seu avesso cruel e também o dos poemas tradicionais tão enganadoramente “puros”, “Rosa”, ao apresentar a autoconsciência que lhe possibilitou construir algo diverso à eles, revela a sua posição da lírica de Orídes na história literária ocidental e, também, na brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura crítica dos poemas “Fala” e “Rosa”, podemos concluir que a poeta articulou habilmente lirismo e lucidez, mostrando dolorosamente o avesso cruel do trabalho estético. Esta dor deriva da consciência que a poeta tem do seu próprio

trabalho, que como todo gesto estético, reproduz e ao mesmo tempo renega seu caráter reificador decorrente da racionalização investida na sua criação. Para Orides, eles são: “sínteses humanas/ sábias e inúteis” A autoconsciência do trabalho poético lhe permitiu usar os recursos líricos de tal forma, que na estrutura de seus poemas sentimos sua angústia de se valer deles, desvelando e criticando, assim, o seu potencial reificador. Portanto, por dar a ver tal característica e se autocriticar, mostra-se um trabalho que na sua autoconsciência se diferencia do trabalho alienante e mecanizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *“Palestra sobre lírica e sociedade”*. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix Letras, 1987.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Bioto. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003. 144 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Araraquara. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Laura Beatriz Fonseca de Almeida

CÂNDIDO, ANTÔNIO. Prefácio. In: FONTELA, Orides. Alba. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983. P3-7

FERREIRA, Letícia. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: ASL: Pallotti, 2002.

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida*. Coleção Às de Colete; v. 12. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

LUKÁCS, György. *A característica mais geral do reflexo lírico*. In: **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 2009.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana – quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras.2009.

VILAÇA, Alcides. *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela*. In: Novos estudos CEBRAP. São Paulo: nº 34, 1992.

SIMON, Iumna Maria. *“Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954 – 1969)”*. In: Pizarro, Ana. (Org.). **América latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial/Campinas: Unicamp, 1993.

